

JORGE DURAND / DOUGLAS S. MASSEY
MILAGROS EN LA FRONTERA
Retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos



El Colegio de San Luis
CIESAS

JORGE DURAND / DOUGLAS S. MASSEY

MILAGROS EN LA FRONTERA

Retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos



El Colegio de San Luis
CIESAS

755.2 Durand, Jorge

D948m Milagros en la frontera: retablos de migrantes mexicanos a Estados Unidos / Jorge Durand, Douglas S.

Masey.- San Luis Potosí, S.L.P.: El Colegio de San Luis, 2001. 240 p.: Il. 24 cm. Título original: Miracles on the Border- Coedición con CIESAS. Incluye bibliografía (p.223-232)

ISBN 968-7727-50-0

1 Pintura mexicana 2 Arte y simbolismo cristiano 3 Exvotos- México 4 Arte pupular-México

I. Masey, Douglas S. (coaut.) Il. T.

Título original: *Miracles on the Border*,

The University of Arizona Press, 1995

Primera edición en español, 2001

© Jorge Durand/Douglas S. Massey

© El Colegio de San Luis, A.C.

Parque Macul 155

Fraccionamiento Colinas del Parque

78299 San Luis Potosí, S.L.P.

ISBN: 968-7727-50-0

Advertencia: ninguna parte del contenido de *Milagros en la frontera* puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito de los editores.

Impreso y hecho en México

Printed and Made in Mexico

Índice

<i>Los retablos de migrantes</i>	09
<i>Los orígenes de la pintura votiva</i>	15
<i>Los retablos en la teoría y en la práctica</i>	35
<i>Artistas retableros</i>	41
<i>Templos, imágenes y migrantes</i>	55
<i>El contenido de los retablos de los migrantes</i>	79
<i>Retablos de temas migratorios</i>	99
<i>Retablos</i>	139
<i>Bibliografía</i>	221
<i>índice de retablos</i>	231

Los retablos de migrantes



Es temprano por la mañana y las campanas del Santuario de la Virgen de San Juan de los Lagos están sonando. Con la tercera campanada llega la hora de abrir la entrada principal. Los mendigos pasan a ocupar sus lugares en las escaleras del atrio, y vendedores de estampas, rosarios y novenas se apresuran a colocar sus tenderetes. Las monjas abren un local donde se reciben las limosnas del día, y en la sacristía el sacerdote se pone sus ornamentos para celebrar la primera misa. En el altar principal el sacristán enciende las velas y se asegura de que las vinajeras estén llenas; en la plaza, frente al santuario, un río interminable de personas fluye hacia la iglesia. En silencio ocupan sus lugares ante el altar, como lo han hecho desde 1769, cuando se inauguró la gran iglesia para honrar a la pequeña imagen de la Virgen que trajo a la población el padre Miguel de Bolonia en 1542.

A un lado de la sacristía, en el camarín de la Virgen, comienza la presentación diaria de ofrendas votivas, para cumplir mandas y promesas hechas días, semanas, meses, y hasta años antes. Peregrinos de toda la región entregan sus ofrendas votivas, conocidas como «retablos»: pinturas de formato pequeño, hechas en hojalata, para dar gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos por un milagro otorgado o un favor recibido. Los devotos empiezan a entrar en grupos; cruzan la habitación y miran las pinturas leyendo cuidadosamente los textos que aparecen en cada uno, y hablan en voz baja sobre su significado. De una bolsa de plástico, uno de ellos saca su ofrenda, envuelta en papel periódico: un retablo, un apunte, tal vez una carta o una fotografía. Con alfileres, mecates o cintas sujetan su ofrenda, para que su narración del milagro pueda ser vista y conocida por todos, al menos por un tiempo. A medida que avanza el día, el lugar cambia; una nueva capa de prendas y recuerdos susti-

tuye a la del día anterior. Cientos de peregrinos agradecidos transforman las paredes del cuarto con nuevas ofrendas votivas: retablos, fotografías, cartas, muletas, ramos de flores, bucles de cabello, moldes de yeso, aparatos ortopédicos, diplomas, licencias para conducir, resultados de análisis clínicos, y docenas de «milagritos» metálicos en forma de brazos, piernas, pies y manos. En algunas partes se sobreponen diez o más capas, y las ofrendas están unidas con tachuelas, grapas, cordones y cintas; pegadas a las paredes, puestas en el piso y sujetas al pasamanos de la escalera.

Una constante sobresale entre la variedad de objetos, colores y texturas: las pequeñas pinturas votivas en hojalata que narran la historia de un hecho peligroso o portentoso del cual el protagonista se libró milagrosamente por medio de la intercesión de Cristo, la Virgen, o algún santo, a quien se le agradece. Este libro tiene como objeto de estudio los retablos, en especial de tema migratorio: aquéllos que fueron colocados por emigrantes mexicanos a Estados Unidos.

En las últimas décadas, la emigración México-Estados Unidos ha aumentado drásticamente, y el movimiento transnacional ha surgido como una fuerza importante que une a los dos países. Durante la década de los sesenta, la inmigración legal de México a Estados Unidos se elevó a 430 000, y en la de los setenta a más de 680 000 (Servicio de Inmigración y Naturalización de los Estados Unidos, 1992). Durante los años ochenta, el flujo fue masivo: más de 2 millones de mexicanos fueron admitidos como inmigrantes legales; ochocientos mil llegaron sin documentos legales (Woodrow y Passel, 1990); más de 12 millones como visitantes temporales (Servicio de Inmigración y Naturalización de Estados Unidos, 1992). Actualmente, más de 13 millones de personas de origen mexicano viven al norte de la frontera (Oficina de Censo de Estados Unidos, 1991).

La creciente presencia de mexicanos en Estados Unidos y el gran movimiento de personas de un lado al otro de la frontera han despertado el interés de políticos, académicos y periodistas en los dos países. Este interés proporciona una razón más que apropiada para llamar la atención de un amplio público hacia las pinturas votivas o retablos, representaciones sencillas y evocadoras de los peligros y alegrías de la vida en Estados Unidos, y de sus paradojas.

Los estudios realizados sobre retablos mexicanos siguen dos grandes vertientes: los que se refieren a los retablos de «santos», que vienen a ser una representación gráfica de una imagen sagrada; y los de carácter votivo, a los que se denomina técnicamente como «exvotos pintados».

Los retablos de santos son representaciones, generalmente reproducciones, de imágenes milagrosas, destinadas a un uso piadoso de carácter privado (Giffords, 1974, 1991); han adquirido difusión en Estados Unidos a partir de las publicaciones de Giffords y las exposiciones curadas por ella misma, en las cuales da preferencia a los retablos de santos y sólo se refiere a los votivos marginalmente. De los 81 retablos mexicanos publicados por Gloria Giffords, solamente 17 eran exvotos; y diez de los 85 reunidos recientemente por el Museo Meadows de Dallas, Texas, eran de este género, según el catálogo de la exposición (Giffords, 1974, 1991). En México se ha prestado atención tanto a los retablos de santos como a los exvotos. Los retablos de santos fueron estudiados y coleccionados por Juárez Frías, y buena parte de su colección se expone en un museo de Zacatecas. Los exvotos fueron en una primera época preocupación de personas vinculadas a las artes, y luego han sido estudiados por académicos nacionales y algunos extranjeros.

Un segundo objetivo de este trabajo es avanzar en el estudio de los orígenes de la pintura votiva. Aunque los retablos exvotos y los de santos tienen muchas características comunes, surgieron de tradiciones diferentes con raíces religiosas divergentes. Popularmente son identificados como similares, porque a partir del siglo XIX suelen utilizar el mismo soporte —la hojalata—, y por su tamaño reducido; sin embargo, tienen finalidades diferentes, emplean estilos contrastantes y principios estéticos diversos. La comprensión de las diferentes raíces religiosas e históricas de estos dos tipos de retablos ayuda a explicar la influencia relativamente mayor de los exvotos en el desarrollo de las bellas artes mexicanas, un acertijo que parece haber confundido a Giffords (1974:58).

Una tercera meta de este libro consiste en ilustrar el impacto de la pintura votiva en la teoría, práctica y estética de la pintura mexicana durante el siglo XX. En este trabajo se profundiza en la vinculación temática, estilística y estructural entre el exvoto y los estilos y temas desarrollados por numerosos artistas mexicanos del siglo XX, cuyo caso más conoci-

do es el de Frida Kahlo. Al presentar retablos de carácter temático, hechos sobre pedido o pintados por emigrantes mexicanos en Estados Unidos, no pretendemos quedarnos solamente en el terreno artístico, sino también entender con más claridad un fenómeno sociológico de vital importancia: la emigración mexicana hacia Estados Unidos. Al examinar cuidadosamente los exvotos dejados en iglesias y santuarios del occidente de México, esperamos explicar el papel que desempeña la devoción en la vida de los mexicanos que radican fuera del país. Creemos que estas representaciones —particularmente de la Virgen de San Juan de los Lagos— proporcionan un ancla espiritual y cultural a los mexicanos que viven en la diáspora, constituyen una lente cultural familiar a través de la cual se pueden interpretar y asimilar las experiencias fragmentadas y frecuentemente desorientadoras de la vida en una tierra extraña y lejana.

Por último, se busca establecer nuevos criterios y otra perspectiva para analizar la experiencia migratoria mediante una cuidadosa reflexión de la forma y el contenido de los retablos. Con el análisis de los textos votivos se intenta descubrir los temas que más preocupan a los emigrantes. El análisis formal de las características de los retablos —imagen, fecha, lugar de origen y destino— permite establecer correlaciones y una observación más detallada sobre la distribución regional y sobre las preocupaciones de los migrantes. Finalmente, se presentan y analizan los retablos seleccionados en este trabajo, sus cualidades estéticas y su vinculación con la problemática de la migración internacional.

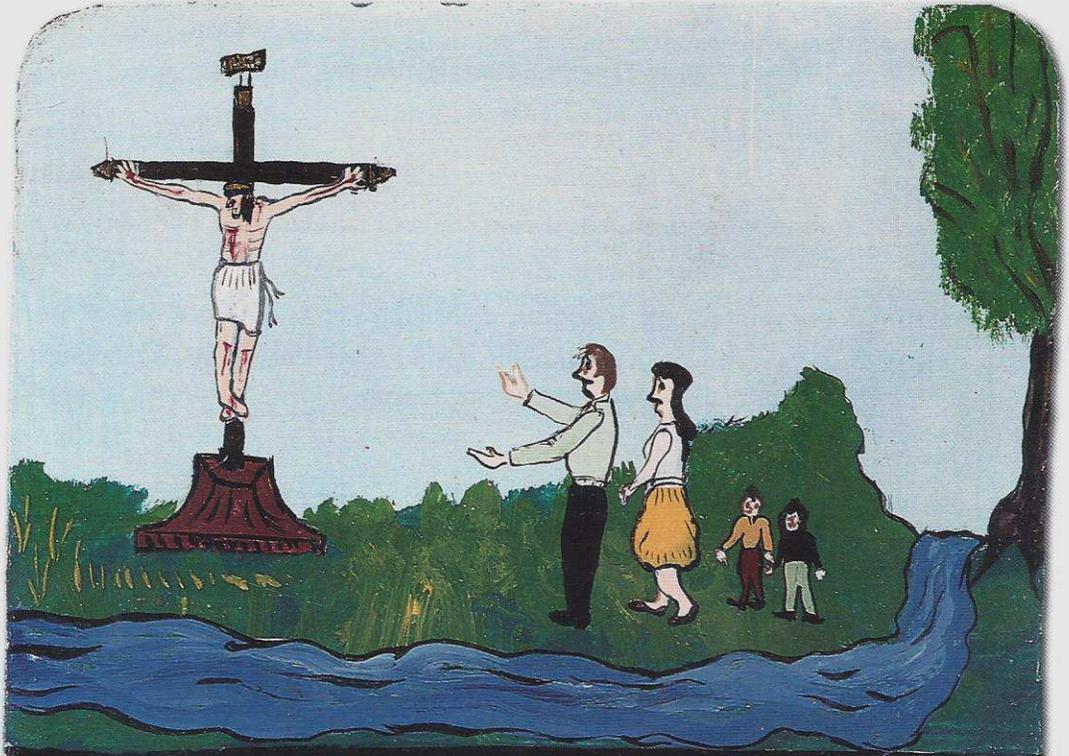
Aunque la emigración México-Estados Unidos ha sido tema de innumerables estudios estadísticos y etnográficos, muy pocos la han examinado desde el punto de vista de los participantes mismos, salvo honrosas excepciones (Gamio, 1931; Herrera-Sobek, 1979; y Siems, 1992). Al aproximarnos a textos e imágenes de los exvotos de los emigrantes esperamos corregir este vacío, con el propósito de construir un panorama más completo de este complejo proceso. Nos separamos del método usual del análisis sociológico y de la pauta señalada hace dos décadas por Gloria Giffords (1974:124): «El estudio de todos los exvotos de un solo santuario o iglesia produciría un registro fascinante de las esperanzas y temores de la gente, sus pensamientos, vidas y experiencias, un registro más honesto que el del más completo estudio estadístico». Nuestra opción metodológica fue diferente: rescatar de la

maraña de exvotos y retablos que se guardan en santuarios, iglesias y anticuarios aquellos fueran de tema migratorio. Nuestra apuesta, sin duda heterodoxa, ha demostrado ser fecunda.

La presente publicación tiene varios antecedentes. Una primera versión fue publicada en 1990 con el título *Doy gracias. Iconografía de la migración México Estados-Unidos* por el Programa de Estudios Jaliscienses. La edición se agotó rápidamente, pero dio pie a una exposición de retablos, que a partir de la investigación, tuvimos la oportunidad de coleccionar. Allí surgió, por primera vez, el nombre de Milagros en la Frontera, como título del catálogo y la exposición realizada en el Museo Estudio Diego Rivera. Luego la colección se expuso en el museo Centenario, en Monterrey, en la Biblioteca Pape en Coahuila y en el Archivo Histórico del Estado de Guanajuato.

El interés suscitado por el tema y la manera de abordarlo nos obligó a profundizar en la investigación y proponer a la Universidad de Arizona un nuevo texto. *Miracles on the Border*, fue publicado en 1995 y ganó el premio Southwest Book Award otorgado por la Border Regional Library Association (BRLA) el 24 de febrero de 1996. La publicación del libro dio pie a nuevas exposiciones en Philadelphia, Tucson, Washington D.C., Chicago y San Juan.

Esta versión en español, corregida y aumentada, ha sido patrocinada por El Colegio de San Luis y el CIESAS. A lo largo de este sinuoso camino, sin duda hemos tenido apoyo de lo Alto, pero también de personas concretas como Tomás Calvillo, Rafael Loyola, Lidia Torre e Isabel Monroy que hicieron posible la presente edición. A lo largo de todos estos años siempre ha estado presente el apoyo de los diversos miembros del Mexican Migration Project y de las Universidades de Guadalajara y Pennsylvania que financiaron y apoyaron la investigación. Finalmente el diseño de la edición estuvo a cargo del ojo experto, la mente fresca y el decir sincero de Avelino Sordo Vilchis.



Al Sr. de la Conquista infinitas gracias le doy por
concederme regresar de E.U. en compañía de mi familia.
RAUL ORTEGA y Familia
"Rancho Nuevo del Carrizo" Mpio. de San Felipe Gto. 5 de Abril 1996

Los orígenes de la pintura votiva



Existe gran confusión entre los especialistas y entre el público en general en torno a los términos «retablo», «lámina», «santo», y «exvoto», todos los cuales se han usado para denominar pinturas religiosas mexicanas en hojalata. Autores como Giffords (1974, 1991) se refieren a santos y a exvotos, genéricamente, como retablos, pero este uso no concuerda con el de los habitantes del occidente de México, región donde actualmente se concentra y pervive esta tradición y habilidad artística. En el medio popular, se utiliza «retablo» y «retablito» para referirse a una pintura votiva realizada en hojalata. El término exvoto, muy popular en España y en Europa, sólo se utiliza en México como término técnico. Las pinturas populares de santos, cristos o vírgenes se llaman popularmente santos o láminas y, en menor medida, retablos; sin embargo, ya que esta tradición pictórica se perdió en México hace unos 70 años, no son muy conocidas o apreciadas por la mayoría de la gente, y se guardan como recuerdo o herencia familiar, hasta que llegan a las manos de algún anticuario o coleccionista.

El término «retablos» que popularmente se da a los exvotos se puede rastrear hasta, por lo menos, el siglo XVIII. La colección publicada de Roberto Montenegro contiene una obra votiva de 1781, en la que el suplicante da las gracias a Nuestra Señora de Dolores de Xaltocán por devolverle la salud después de una enfermedad grave, y termina con las palabras «en cuia memoria dedica a su Magestad este *Retablo*» (Montenegro, 1950:10, énfasis agregado). La identificación de pinturas votivas como retablos continúa a lo largo del siglo XIX. Giffords (1974) reproduce un ejemplo de 1825 que termina con las palabras: «por lo cual prometio aser el retablo»; y una obra de 1851, de la colección del autor, termina con la clásica frase: «y en reconocimiento de esta maravilla le presento este retablo».

Entre los varios miles de pinturas votivas examinadas para realizar este libro, casi nunca encontramos un texto adjunto que se refiriera a la obra como un exvoto, lo que es una tradición en los exvotos europeos. Las personas que las pintaban o que las encargaban, universalmente se referían a éstas como retablos, incluso en algunos casos se coloca la palabra en la parte superior de la pintura. Por otra parte, los pintores mexicanos que valoraron el arte votivo también hablan de retablos (Atl, 1922; Montenegro, 1950; Siqueiros, 1977; Rivera, 1979). Por lo tanto, en adelante seguiremos esta convención: nos referiremos a las pinturas votivas en hojalata simplemente como retablos, y utilizaremos el término «exvoto» cuando queramos diferenciarlos de los retablos de santos, que son pinturas de santos u otras figuras religiosas.

La palabra retablo viene del latín *retro-tabula*, o «detrás del altar.» Originalmente, se refería a pinturas decorativas o didácticas y a esculturas colocadas tras el altar de las iglesias católicas a principios de la edad media (Giffords, 1974). Más tarde se usó para nombrar las cajas para los relicarios que se colocan detrás del altar (de la Maza, 1950), y durante los siglos XII y XIII se generalizó su uso para referirse a todos los tableros y piezas frontales pintados de los altares (Schroeder, 1968; Cousin, 1982; Giffords, 1991). Por lo tanto, en sentido literal, los retablos son pinturas religiosas asociadas con el altar, y en este extenso rubro pueden incluirse los exvotos, los santos, y los retablos coloniales de las iglesias.

Aunque exvotos y santos se asocian al altar cristiano, sus raíces funcionales son muy distintas; los primeros surgieron espontáneamente de un profundo deseo humano de dar gracias a una divinidad, los segundos nacieron de la necesidad que tenían los clérigos de contar con imágenes que ayudaran a propagar el cristianismo, a inspirar la piedad, y a cultivar el fervor religioso, funciones especialmente importantes en el Nuevo Mundo. La riqueza de la colonia de la Nueva España y el emotivo fervor de las conversiones en masa, especialmente en la región central, condujeron a crear una arquitectura de ábsides floridos y cruceros dorados que proporcionaban un entorno ideal para exhibir pinturas religiosas y estatuas, y durante el siglo XVII se colgaron en las paredes alrededor de los altares de las iglesias mexicanas los primeros santos (Giffords, 1991). A la larga, las familias acaudaladas y piadosas comenzaron a solicitar que se pintaran sus propios santos para uso personal,

como objetos de devoción privada. Aunque los artistas pintaron una diversidad de figuras e iconos, predominaban las de la Virgen María y, al parecer, la «refugiana», o Nuestra Señora del Refugio, y la Dolorosa, eran las más populares de esa época. Otras imágenes que se reproducían frecuentemente eran la del Santo Niño de Atocha, el Divino Rostro, San José, la Trinidad y, desde luego, Nuestra Señora de Guadalupe.

Conquistadores y criollos fueron los primeros compradores de santos pintados; solicitaban representaciones de imágenes religiosas con las que estaban familiarizados, generalmente ilustradas en misales, novenas, y otros libros religiosos publicados en Europa. Por lo tanto, el artista no dibujaba los santos como producto de su propia imaginación, sino que los copiaba de obras europeas bien conocidas durante ese periodo. Los grabados en madera, al aguafuerte y estampados fueron los modelos más importantes a partir de 1570, cuando la Corona española le otorgó a la imprenta Plantin Press de Amberes el monopolio para abastecer a España y a sus colonias de libros religiosos con ilustraciones (Giffords, 1974:32).

Así, los santos son copias estilizadas o reinterpretaciones populares de obras europeas que los artistas mexicanos hacían por encargo, para uso doméstico, de sus clientes españoles y criollos. Esta práctica era fomentada por la iglesia católica, ya que apoyaba el adoctrinamiento religioso. Dado el ambiente autoritario de la contrarreforma y la poca tolerancia de la jerarquía eclesiástica, las representaciones tendían a ser copias fieles de las imágenes, y no quedaba mucho espacio para la originalidad. De ahí que los historiadores del arte hayan buscado en los detalles de la concepción y ejecución algunos rastros de creatividad e imaginación (Giffords, 1974; Juárez Frías, 1991).

Antes de 1800, los santos se realizaban en tela o madera, pero a principios del siglo XVIII las familias más acaudaladas comenzaron a encargar una cantidad limitada de pinturas en hojas de cobre (Giffords, 1974:20). En regiones aisladas, como la actual área de Nuevo México, la madera continuó siendo el principal soporte para la pintura de santos, hasta los tiempos modernos (ver Steele, 1982); y aunque el uso de la tela persistió en México hasta mediados del siglo XIX, al inicio de la década de los veinte del siglo XVIII, los artistas del occidente de México —Jalisco, Guanajuato y San Luis Potosí— empezaron a usar un soporte nuevo: la hojalata.

A finales del siglo XVIII, los metalúrgicos británicos desarrollaron una nueva técnica para unir la hojalata a láminas de hierro planas (Giffords, 1974:20). El material resultante era ligero, durable, relativamente resistente a la oxidación en condiciones de poca humedad, y la pintura se adhería rápidamente a su superficie lisa. Dadas estas propiedades, los artistas populares mexicanos comenzaron a depender de la hojalata, que rápidamente desplazó a la madera y a la tela como soporte característico de los retablos. La fabricación de hojalata no se inició en México hasta 1947, por lo que los primeros santos y exvotos, y la mayoría de los que se hicieron después, se pintaron en hojas importadas de Gran Bretaña o de Estados Unidos (Giffords, 1991:34).

El tamaño de las láminas de metal usadas para reproducir santos seguía la norma de duplicarse a partir de 23 centímetros cuadrados (6.4 x 8.9 cm) a 45 y 87.5 centímetros cuadrados (8.9 x 12.7 y 12.7 x 17.8 cm, respectivamente), hasta los tamaños que se encontraban con más frecuencia, de 17.5 centímetros cuadrados (12.7 x 25.4 cm) y 35 centímetros cuadrados (25.4 x 10.2 cm). Los santos más grandes se pintaban en láminas de aproximadamente 70 centímetros cuadrados (35 x 50 cm). Esta norma sugiere que los artistas compraban láminas grandes de hojalata y las cortaban progresivamente a la mitad hasta alcanzar el tamaño deseado (Giffords, 1991).

Generalmente, los santos eran pintados con una gama de colores limitada (Giffords, 1974). Si se usaba una capa base tendía a ser oscura: café sólido o rojo arcilloso. Las pinturas se hacían usando rojos claros, azules oscuros y amarillos. El color de la piel generalmente se lograba mezclando rojo óxido o siena rojizo con blanco. Las inscripciones, cuando las había, así como adornos metálicos en la vestimenta religiosa, siempre eran en negro. Aunque los verdes aparecían de vez en cuando, normalmente eran de un tono oscuro o de color olivo, y se obtenían usando óxido de cromo, o mediante la mezcla de amarillo con azul. Los efectos del paso del tiempo, las capas sucesivas de barniz y el hollín suelen volver a los santos mexicanos más bien lúgubres.

Se pintaron muchos santos en hojalata entre 1820 y 1920, y el periodo más prolífico fue de 1850 a 1900 (Giffords, 1991). Aunque al principio se hacían por encargo, principalmente de criollos acaudalados, durante el siglo XIX la adopción de la hojalata como soporte

artístico redujo el costo considerablemente, y los puso al alcance de los mestizos de clase media. A medida que eran adoptados por el sector popular disminuía la demanda entre la elite. Durante los cien años en que se produjeron, el estilo de los santos permaneció relativamente estático, y hubo poca innovación artística o experimentación. De acuerdo con Giffords, «El artista de santos de retablo era un copista» (1991:40), y «básicamente [...] [las láminas de santos] son copias de otras obras» (1974:34). Las figuras religiosas representadas en las pinturas de santos «se rigen estrictamente por la iconografía o imaginaria convencional predeterminada y oficial de la iglesia» (Giffords, 1974:28).

El agotamiento del género se produjo a principios del siglo XX, cuando los procesos industriales posibilitaron la producción masiva de imágenes religiosas impresas a partir de litografías, láminas y grabados. Estas reproducciones complacían el gusto popular, que demandaba mayor realismo y colorido. Cuando la demanda cayó y las masas comenzaron a adquirir productos más baratos y de mayor colorido, la calidad y la mano de obra de los pintores de santos disminuyó, hasta que la producción se detuvo durante la década de los veinte (Giffords, 1974:44).

La pintura mexicana de santos, surgida con apoyo oficial de la iglesia, proporcionó imágenes a los devotos de las clases altas y populares durante aproximadamente cien años. Su estilo era discreto, su tamaño pequeño, y el soporte era de hojalata. La iconografía se apegaba mucho al modelo convencional europeo aprobado por la iglesia católica.

Por su parte, el exvoto se desarrolló a partir de raíces muy diferentes, y surgió para satisfacer necesidades humanas profundas mediante el uso de un estilo artístico flexible que no estaba casado con un tiempo o lugar. El contenido y ejecución de los exvotos evolucionó en la sociedad mexicana, y estas pinturas han permanecido como parte esencial del panorama artístico popular mexicano. Los santos surgieron de la necesidad evangelizadora de la iglesia y del deseo de una elite por exteriorizar su devoción; los exvotos surgieron del deseo espontáneo de la gente de aplacar fuerzas sobrenaturales que controlaban su destino.

En latín, el término «exvoto» significa «por una promesa», lo cual indica que estas pinturas se usaban como ofrendas para pagar favores divinos solicitados o recibidos (Egan, 1991). Debido a que las raíces populares de la pintura votiva derivan de las prácticas

pre cristianas, la Iglesia, en general, siempre actúa de manera ambivalente al respecto. En ocasiones permite el desarrollo de esta práctica de religiosidad popular, y en ocasiones es hostil (Reavis, 1992:191-204); sin embargo, la necesidad humana de comunicarse con lo divino trasciende los límites culturales y seculares, y la práctica de entregar objetos que simbolizan la súplica o el agradecimiento a una deidad tiene raíces muy antiguas (Egan, 1991). A lo largo de la historia, las ofrendas votivas han proporcionado un punto clave de articulación entre el ser humano y sus dioses. Aunque depositar los objetos votivos en santuarios religiosos se asocia hoy en día con el cristianismo y la iglesia católica, sus raíces son más antiguas y parten de tradiciones paganas tanto de Europa como de Mesoamérica.

La evidencia arqueológica revela que los antiguos griegos, romanos, etruscos, ibéricos y galos contaban con tradiciones votivas muy desarrolladas (Decouflé, 1964; Egan, 1991). Era una práctica común en estas culturas agradecer o rezar por el restablecimiento de la salud, dejando en los santuarios pequeñas figuras de barro, cera, madera, o piedra, en forma de manos, ojos, brazos, piernas, pies u órganos vitales. Hace mucho que los historiadores de la medicina encontraron en los objetos votivos una fuente de información sobre el grado de conocimiento anatómico entre las personas de la antigüedad (ver Decouflé, 1964), pero no fue sino a mediados del siglo XIX que los coleccionistas empezaron a apreciar el valor de estas piezas de arte popular, y los museos se interesaron en conservarlos y restaurarlos (Creux, 1979). En el antiguo Egeo, con frecuencia estas ofrendas iban acompañadas de placas que contenían el nombre del dios invocado junto con una oración que daba las gracias por algún acontecimiento notable en la vida del oferente (Sánchez Lara, 1990). Sin embargo, las ofrendas escritas fueron excepcionales en la antigüedad; por el contrario, las ofrendas votivas solían consistir principalmente en pequeñas figuras anatómicas de cera, madera, mármol o metal (Sánchez Lara 1990). Los recuerdos se depositaban en lugares que durante mucho tiempo habían sido puntos centrales de veneración en el mundo pagano, pero que se habían transformado para uso cristiano durante los siglos IV y V a.C. (Romandía de Cantú, 1978; Egan, 1991).

Durante el siglo XV, la antigua práctica de dejar figuras anatómicas como objetos votivos se transformó en una forma más elaborada de agradecimiento y de adoración: el

exvoto pintado. Las pinturas votivas aparecieron en Italia a finales del siglo XV. Al surgir durante el renacimiento italiano, esta nueva práctica votiva se extendió rápidamente a través del Mediterráneo, y finalmente se difundió en el resto del continente europeo (Cousin, 1982; Egan, 1991). Los antecedentes inmediatos de los exvotos pintados fueron las pinturas religiosas de altares realizadas en tela o en madera, con escenas de la vida de Cristo, los santos y otras figuras bíblicas (Cousin, 1982; Sánchez Lara, 1990). Con frecuencia, el patrón acaudalado que encargaba las obras era incorporado a la pintura como un participante.

El exvoto pintado permitió la introducción de tres nuevos elementos visuales a la tradición votiva: la representación gráfica del suceso, la figura de la deidad, y una explicación escrita; elementos implícitos en las ofrendas votivas anatómicas de antaño (Cousin, 1982). Usualmente, los exvotos pintados incluían un relato sucinto del hecho milagroso, una representación de la imagen sagrada responsable del milagro, y un texto que no solamente identificaba al beneficiario por su nombre sino que especificaba la fecha y el lugar del suceso. Por lo tanto, al surgir el exvoto pintado, los exvotos pasaron de ser simples artefactos arqueológicos a ser auténticos documentos históricos.

La tradición del exvoto pintado empezó entre la gente acaudalada, pero su popularidad aumentó gradualmente y se extendió a los sectores más humildes de la sociedad europea (Palais Lascaris, 1987). Las personas más ricas solicitaban pinturas en formato grande, a artistas reconocidos —incluyendo a luminarias como Gonzaga y Rafael (ver Sánchez Lara, 1990)—; los devotos menos acaudalados solicitaban exvotos menores en tamaño y calidad. Realizados frecuentemente por pintores de segunda y tercera categoría, o por humildes artesanos diestros con el pincel.

La pintura votiva se desarrolló y se extendió por Europa, y finalmente llegó al Nuevo Mundo. Probablemente las primeras obras votivas fueron traídas a México por los soldados españoles, pero muy pronto empezaron a elaborarse en estas tierras. El primer exvoto americano del que se tiene noticia fue un encargo de Hernán Cortés, quien al ser mordido por un alacrán en Yautepec, Morelos, se encomendó a la Virgen de Guadalupe (la de Extremadura, no la del Tepeyac) y prometió entregar una ofrenda votiva si sobrevivía a su

desgracia. Cortés cumplió su promesa y pidió a los orfebres de Azcapotzalco que elaboraran un rico exvoto con cuarenta esmeraldas y dos perlas que decoraban una pequeña caja de oro que contenía los restos del animal ponzoñoso que se había atrevido a atacarlo (Valle Arizpe, 1941).

Al principio, los retablos pintados se diseminaron lentamente en el Nuevo Mundo. Para evitar que se formaran bases de poder independientes en la Nueva España, la Corona rotaba regularmente a sus oficiales entre la ciudad de México y Madrid (Benítez, 1965). Por lo tanto, durante un tiempo, soldados y burócratas españoles continuaron con sus antiguas costumbres, y a su regreso colocaban los exvotos en los santuarios peninsulares. Una de estas ofrendas —aunque de un periodo posterior— expresa el agradecimiento de un marinero catalán que sobrevivió a la batalla del puerto del Callao, en Perú, el 2 de mayo de 1866 (visto por Jorge Durand en Barcelona, 1990); el último intento de la Corona española por restablecer su hegemonía en el Nuevo Mundo. Otra razón por la que en México la pintura votiva surgió lentamente fue la falta de santuarios religiosos en que dejar las ofrendas. Pasó un siglo entre la caída de la capital azteca de Tenochtitlán, en 1521, y la construcción del primer templo para la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac, en 1622 (Lafaye, 1976:243). Sólo después de que la sociedad criolla echó raíces en el Nuevo Mundo y construyó sus propias iglesias y templos, las tradiciones votivas se establecieron firmemente en México. Claro que al transplantar el arte de la pintura votiva a suelo mexicano, los conquistadores no encontraron un vacío cultural; las prácticas votivas eran bien conocidas en Mesoamérica antes de la conquista. De acuerdo con Clavijero, «La obligación más importante de un sacerdote y la que fuera la ceremonia religiosa primordial de los mexicanos, consistía en ofrendas y sacrificios en ciertas ocasiones para obtener un favor del cielo y dar las gracias por favores recibidos» (citado en Montenegro, 1950).

Se ha encontrado evidencia objetiva de tradiciones votivas prehispánicas en diversos registros arqueológicos mexicanos. La figura votiva más antigua de que se tiene conocimiento se encuentra en el Museo de Brooklyn, en Nueva York: una talla olmeca del periodo 800-500 a.C.; es una imagen masculina, en jade, que sostiene a un niño con una máscara (Townsend, 1992). El Museo Nacional de Antropología de México tiene en su

colección dos piezas que probablemente son votivas: una pequeña en forma de pierna, y la otra mayor y más elaborada, construida en forma de columna vertebral; ambas son de origen zapoteco, de Montealbán, y hay que ubicarlas entre el periodo 100 a.C. y el 400 d.C. (Solís, 1991). El Museo Amparo, de Puebla, y el Museo de Arqueología de Taxco también tienen objetos prehispánicos de cerámica en forma de pies (visto por Jorge Durand en 1991); la pieza de Taxco es también de origen zapoteco. Sánchez Lara (1990) opina que muchas tallas de mujeres del periodo clásico, a las que se hace referencia como mujeres bonitas, son en realidad objetos votivos ligados a la fertilidad.

A pesar de la existencia de tradiciones votivas prehispánicas, la práctica de la pintura votiva nunca arraigó realmente entre la población indígena después de la conquista. Los misioneros católicos toleraban las expresiones religiosas populares, pero no las fomentaban; más bien trataban de insertar las prácticas europeas en el medio espiritual local (Lafaye, 1976). En las regiones de México dominadas por grupos indígenas, como Oaxaca, Chiapas y Michoacán, la evangelización propiciaba la danza, música y artesanías autóctonas, pero desalentaba las tradiciones votivas que, en cierto modo, se parecían a las tradiciones locales. En la catedral de Pátzcuaro y en la iglesia de Nuestra Señora de la Soledad, en Oaxaca, se encontraban importantes repositorios de retablos, pero eran colocados principalmente por criollos y no por indígenas. La pintura votiva se estableció con más fuerza entre los mestizos, en quienes los sentimientos prehispánicos estaban unidos a estilos y técnicas europeas, de tal manera que no representaban una amenaza a la sensibilidad de la iglesia católica. Sin embargo, en un principio, la práctica de la pintura votiva surgió entre los criollos del Valle de México y sus alrededores, durante los inicios de la era colonial (Giffords, 1974:119).

La ciudad de México era el centro del poder criollo y el punto de introducción de la mayoría de innovaciones culturales europeas. Al igual que en Europa, aquí los retablos fueron, en un primer momento, pinturas votivas realizadas por encargo con fines didácticos. Así lo explica Roberto Montenegro: «Cuando transformaron la antigua religión, los misioneros siguieron una tradición adoptada de tiempo inmemorial por los nobles de Europa: encargaron a artistas pinturas de milagros y se incluyeron en las pinturas parados junto al santo y dando las gracias. Ese fue el origen de estas pinturas votivas» (1950:11).

Es difícil poner fecha al inicio de la pintura votiva en México, porque las primeras obras se pintaron en materiales perecederos, como tela o madera, y no permanecieron. En Europa, Cousin (1982) subsanó este problema refiriéndose a obras de artistas reconocidos donde se incluían representaciones votivas. Tomando las fechas de estas pinturas, determinó aproximadamente el momento en que surgió la pintura votiva en el Viejo Mundo. Así, en una pintura de 1570, de Ticiano, se ve el altar de una catedral con pinturas votivas adjuntas, lo que indicaba que los exvotos pintados estuvieron presentes en Europa en la segunda mitad del siglo XVI (Cousin, 1982).

Un indicador semejante para México parte de una serie de grabados de la Virgen de Guadalupe, elaborados por el artista belga Samuel Stradanus, entre 1604 y 1622 (Orendain, 1948; Genaro Cuadriello, 1989; Sánchez Lara, 1990). En la obra, realizada alrededor de 1615, aparece en el centro la Virgen de Guadalupe en un altar, y cerca de la aureola hay varios exvotos anatómicos en forma de piernas, cabezas y manos. A ambos lados cuelgan cuatro exvotos pintados, cada uno con un texto explicativo de un acontecimiento milagroso.

Un milagro narrado en estas primeras pinturas votivas habla de la historia del sacristán Juan Pavón quien, de acuerdo con el texto, «tuvo una criatura con un absceso maligno en la garganta y lo ungió con aceite de la lámpara de Nuestra Señora y se curó sin ningún otra acción» (Genaro Cuadriello, 1989). Por tanto, a pesar de que algunos estudiosos, como Ramírez (1990), dicen que las pinturas votivas surgen en el siglo XVIII, la evidencia indirecta indica que su origen es anterior, de principios del siglo XVII.

Las obras más antiguas de contenido votivo que han permanecido hasta hoy son varias pinturas grandes, al óleo, que pueden verse en museos eclesiásticos. El Museo de la Basílica de Guadalupe, por ejemplo, posee un exvoto realizado por encargo de don Antonio Carbajal, que data de finales del siglo XVII, en el que da gracias a la Virgen de Guadalupe por salvar a su hijo que se cayó de un caballo y fue arrastrado por el suelo con el pie metido en el estribo (Genaro Cuadriello, 1989:93). Hay otra pintura del mismo museo que pudiera ser considerada una obra votiva: aparece una procesión de niños implorando a la Virgen que termine una plaga que atacó a la ciudad de México en 1544 (Genaro Cuadriello, 1989:90-91). Hay

también una pintura votiva procedente de la catedral de San Luis Potosí, fechada en 1693, en la que don Diego de Acevedo, alcalde de la ciudad, da las gracias por haberse recuperado de una enfermedad grave que lo puso a las puertas de la muerte. Desafortunadamente, no se conservan muchos exvotos populares del siglo XVII. El ejemplo más antiguo que se conoce data de 1690, dedicado a San Miguel, y se refiere a un accidente de caballo. Al parecer, varios retablos dedicados a la Virgen de Zapopan son también del siglo XVII, pero no se conoce con exactitud la fecha (Centro de Arte Contemporáneo, 1996).

En la segunda mitad del siglo XVIII, la pintura votiva empezó a ser muy común en todo el occidente de México. Por ejemplo, Aceves Barajas (1956), en su estudio del muy conocido pintor regional Hermenegildo Bustos, reproduce un retablo de Guanajuato fechado en 1766; y Montenegro (1950:14), en su clásico estudio sobre los retablos, presenta uno de 1798, dedicado a Nuestra Señora de la Salud, de Pátzcuaro, Michoacán. El Museo de la Alhóndiga, en Guanajuato, tiene en su colección un retablo fechado en 1822 dedicado al Señor de Villaseca, cuya iglesia se encuentra en las orillas de esa ciudad minera.

Así, a finales del siglo XVIII la práctica de pintar exvotos se había extendido desde el Valle de México hacia el occidente. Varias características de estas primeras obras votivas indican sus orígenes criollos. Primero, la ropa que utilizan las figuras es de estilo europeo y, en apariencia, de clase alta; segundo, el texto siempre está escrito en español con errores frecuentes de gramática, puntuación y ortografía, porque en el México del siglo XVIII la capacidad de leer y escribir no era muy común fuera de la clase criolla; tercero, las habitaciones y el mobiliario que aparecen en las pinturas revelan un nivel de vida muy por arriba del que podrían tener mestizos e indios; cuarto, en los casos en que los devotos se identifican por su título, la posición dada sugiere que eran miembros de la elite (por ejemplo, los alcaldes de Texcoco y de San Luis Potosí).

Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, la tradición mexicana de la pintura votiva sufrió dos transformaciones importantes: la primera fue que cambiaron los estratos sociales y orígenes étnicos de los pintores y de la clientela; y la introducción de la hojalata proporcionó un medio barato y versátil que desplazó a la tela y a la madera e hizo que los retablos tuvieran una demanda social más amplia (Giffords, 1974, 1991). Aunque la demanda de

pinturas en hojalata se extendió primero a la clase media, a finales del XVIII también era común entre los mestizos. Como sucedió con la pintura de santos, una vez que las masas adoptaron los exvotos, éstos dejaron de estar de moda entre la elite; y a lo largo del siglo XX, la vestimenta, entornos, temas y tipos físicos en los retablos mexicanos se volvían cada vez más populares y mestizos. La segunda transformación fue que el centro geográfico de la pintura del retablo se desplazó del Valle de México a la región occidental del centro del país. En la década de los veinte, la producción del arte votivo se concentraba en unos pocos estados clave del occidente, principalmente Guanajuato, Jalisco, San Luis Potosí y Zacatecas. Fuera de estas áreas, los sentimientos votivos siguieron siendo fuertes pero ya no se expresaban con la misma frecuencia en forma de pinturas. En su lugar, los peregrinos satisfacían su necesidad de súplica con los «milagros», pequeños dijes en forma de pies, manos, piernas, brazos, cabezas, u otras formas anatómicas.

En el periodo colonial, los milagros o milagritos eran fabricados por orfebres diestros para clientes específicos, y solían ser de plata; pero a la larga se hicieron en masa para familias más humildes, de metales más baratos. Hoy en día los milagros continúan siendo populares en México, y pueden encontrarse en abundancia por toda la república (Giffords, 1991; Egan, 1991). Además de las formas anatómicas, recientemente se han agregado al inventario de los milagros las representaciones de casas, pistolas, botellas, animales, aviones, automóviles, y casi cualquier cosa que utilice el ser humano.

Otra forma de la expresión votiva de origen europeo que todavía puede observarse en México es el libro de textos milagrosos. En la capilla de San Sebastián de Aparicio, en Puebla, existe un ejemplar de un libro en el que los peregrinos hacen votos públicos y escriben textos agradeciendo los milagros otorgados. En la capilla de la Noria, en la carretera entre la ciudad de México y Querétaro, hay un libro semejante, y los camioneros devotos se detienen para dejar mensajes y pegar imágenes de sus santos patronos. Los conductores también han decorado el altar con una muestra votiva menos común: cientos de señales triangulares de caminos fluorescentes, que brillan cada vez que los toca la luz.

A pesar de la extensa distribución geográfica y la persistente popularidad de los milagros y de otros objetos votivos, la pintura de retablos está confinada ahora principalmente

a los estados occidentales del centro de México, y dentro de esta región expresa los valores y sentimientos de las masas más que de los grupos acomodados. Por tanto, parece ser que en México se dio una fusión de la tradición española y europea del exvoto con la tradición de ofrendas prehispánicas, lo que puede explicar su profundo dinamismo y persistencia (Charlot, 1949:139). En esencia, la pintura votiva mexicana representa la fusión de técnicas pictóricas del Viejo y el Nuevo Mundo, y la superposición de prácticas ancestrales de súplica y agradecimiento provenientes de las culturas europea y americana. A pesar de que la pintura votiva se difundió a lo largo y ancho del mundo católico americano, es en México donde alcanza mayor desarrollo y expresión, y solamente aquí pervive como una tradición religiosa y artística floreciente.

En Europa, la popularidad de los exvotos pintados disminuyó durante el siglo XIX y prácticamente había desaparecido en 1900 (Cousin, 1982; Palais Lascaris, 1987). Aun en la cima de su popularidad, el número de exvotos producidos en Europa palidecía en comparación con la cantidad realizada en México. Un censo llevado a cabo por Cousin (1982) en la región francesa de Provenza, por ejemplo, alcanzó un total de 4 016 exvotos producidos a lo largo de tres siglos. Estas obras votivas fueron distribuidas entre 128 iglesias y cinco museos. Dos iglesias que albergaban un número relativamente grande de pinturas votivas —Notre Dame de Lumières y Notre Dame de Consolation a Hyeres— tenían solamente 341 y 378 exvotos, respectivamente.

En contraste, el conteo sistemático de exvotos llevado a cabo en un santuario mexicano relativamente pequeño (el Señor de la Misericordia, en Tepatitlán de Morelos, Jalisco) en 1924, identificó 1 052 retablos elaborados a lo largo de los últimos 100 años (citado en Orendain, 1948). El número total de pinturas votivas depositadas en los principales sitios de peregrinaje mexicanos —como el Santuario de San Juan de los Lagos— debe de ser de cientos de miles. Un pintor de retablos a quien entrevistamos dijo que él solo había pintado más de 5 000 exvotos durante su vida, la mayoría dedicados a la Virgen de San Juan (Durand y Massey, 1990).

Cualquier día de la semana, gran número de retablos depositados recientemente están a la vista en los sitios de peregrinaje populares mexicanos, y llegan tantos diariamente que los

sacerdotes tienen el problema de deshacerse de ellos; no se sabe qué sucede con el excedente de retablos. De acuerdo con Giffords (1991:58), los sacerdotes de la iglesia de San Juan de los Lagos venden las obras viejas a comerciantes de antigüedades. Sin embargo, en nuestro campo de trabajo hemos encontrado por lo menos un caso en el que pinturas votivas de la iglesia de San Juan fueron depositadas en un campo y estaban oxidándose. Cuando un comerciante de antigüedades emprendedor trató de retirarlas, lo detuvo un sacerdote, lo obligó a devolver las que había tomado, y continuaron deteriorándose, aunque el comerciante ya había hecho dos viajes anteriormente y puso a la venta bastantes.

Muchos retablos se conservan, pero muchos se pierden. En algunos casos, los sacerdotes que quieren «modernizar» las capillas han destruido parcial o totalmente una provisión de retablos acumulados a lo largo de años (esto sucedió recientemente en el templo del Cristo del Cubilete en Guanajuato, y en la catedral de Pátzcuaro). Sin embargo, la ruina que surge de un bondadoso abandono es más común, y éste parece ser el caso de muchos santuarios. Es más, como los retablos tienen cada día más valor para los coleccionistas, el robo se ha convertido en algo muy normal e inquietante, y personalmente hemos visto pinturas desaparecer de la noche a la mañana de las paredes de los santuarios. En algunos casos —como en las iglesias del Santo Niño de Atocha, el Señor de la Misericordia y el Señor de Villaseca—, las autoridades parroquiales han tenido que reforzar la seguridad de las obras para conservar su patrimonio artístico.

Las pinturas votivas europeas y mexicanas difieren en cantidad y en contenido. En Europa, los temas marítimos —naufragios y tormentas— son muy socorridos (Cousin, 1982); pero como la pintura votiva mexicana arraigó tierra adentro, el tema marino es muy escaso. La excepción que confirma la regla son dos retablos marinos dedicados a la Virgen de la Soledad, en Oaxaca; uno data de 1711 y el otro de 1730 (Centro de Arte Contemporáneo, 1996). Roberto Montenegro (1950:17) reproduce un retablo marítimo de 1840 en el que doña María Gertrudes Castañeda da gracias por sobrevivir a una tormenta en la que se encontró poco después de zarpar de México, pero es uno de los pocos ejemplos publicados a la fecha. De hecho, entre los miles de retablos que examinamos para este estudio, encontramos solamente uno de carácter vagamente marítimo, el de un pobre pescador que

daba gracias a la Virgen de San Juan por salvarse de una tormenta sorpresiva en el lago de Chapala, Jalisco.

Igual que en Europa, los marinos mexicanos han dejado réplicas de sus naves en algunas iglesias. Un ejemplo privilegiado es un candil de grandes dimensiones, con lágrimas de cristal cortado, que cuelga en la nave central de la iglesia de San Francisco, en San Luis Potosí. Un ejemplo más modesto, pero no menos sorprendente, son las maquetas de naves y barcos depositados en humildes capillas y colgados del techo a la usanza europea. Oertinger (1991), por ejemplo, encontró que «en las iglesias de la costa del sudeste de México, marineros agradecidos ofrecen barcos de madera, muchos repletos con una tripulación minúscula del barco y confeccionados a mano, en agradecimiento por la protección del santo durante una tormenta en el mar».

Otro tema europeo que no está adecuadamente representado en los retablos mexicanos es el de penitentes. En Francia era común que los penitentes o grupos de peregrinos conmemoraran un viaje a un lugar sagrado dejando un exvoto colectivo (Palais Lascaris, 1987). Generalmente, la escena pintada mostraba a una fraternidad religiosa, o a un grupo de peregrinos en su viaje al templo o rezando frente a una imagen. Aunque las peregrinaciones son muy comunes en México, no suelen asociarse con el arte votivo. La única obra que podría relacionarse con el género de penitentes fue la pintura *Procesión de los niños contra la plaga de Cocoliztli*, fechada en 1544 y conservada en el Museo de la Basílica de Guadalupe (Genaro Cuadriello, 1989:90-91).

San Juan de los Lagos es un destino importante para los peregrinos, que con frecuencia dejan imágenes, banderas y estandartes impresos de varios tipos, para identificar su afiliación religiosa; pero no dejan exvotos pintados. El ejemplo más parecido que encontramos fue un retablo preparado por un miembro de un sindicato para agradecer a la Virgen de San Juan, en nombre de sus compañeros trabajadores por el progreso continuo que habían logrado respecto a su asociación.

A pesar de que normalmente están ausentes los temas marítimos y de penitentes, existen en el arte votivo mexicano temas similares a los de Europa. Una tipología de ocho categorías de temas votivos desarrollada por Creux (1979), para estudiar exvotos suizos y

alemanes, se puede aplicar más o menos en México: enfermedades, catástrofes, guerra, fuego, caídas, trabajo, animales y agradecimientos. Esta última categoría es la más simple y básica, y consiste en una persona hincada frente a una imagen divina; tanto en Europa como en México es la más común.

Las características técnicas y estilísticas también unen a los exvotos europeos con los mexicanos. En ambos continentes, algunos artistas dividen el espacio pictórico en tres secciones que corresponden a diferentes momentos —antes, durante y después del suceso milagroso—. Otro recurso común es incluir a todos los miembros de la familia del suplicante en la pintura: algunas veces son cinco, diez, quince, o veinte las personas en hilera dando gracias a la imagen sagrada. Por último, tanto en los exvotos europeos como en los mexicanos, con frecuencia aparecen figuras suplicando a imágenes colocadas en la parte superior de la pintura.

Las tradiciones votivas también son conocidas en toda Latinoamérica, pero los exvotos pintados no han alcanzado el mismo nivel de popularidad o desarrollo artístico que en México. En Latinoamérica, los sentimientos votivos suelen ser expresados en forma de objetos frente a imágenes sagradas en lugares populares de peregrinaje. Estos artículos pueden incluir dispositivos ortopédicos, documentos, fotografías, piezas de ropa, trenzas, juguetes y otros, pero el objeto votivo más común es, definitivamente, el milagro, pequeño dije de metal con formas anatómicas (Egan, 1991).

En Perú, las principales imágenes son El Señor de los Milagros en Lima, la Virgen de la Leche en Cuzco y la Virgen del Rosario en Lima, y están asociadas con una antigua y rica tradición de súplica que usa milagros de plata, realizados con gran habilidad por maestros artesanos (ver Eagen, 1991); existen también «retablos» de madera, en forma de caja y con puertas, que muy probablemente semejan los retablos portátiles primitivos. Sin embargo, estos objetos han perdido ya toda significación religiosa, salvo los que representan nacimientos (Sordo, 1990). A pesar de que estos retablos comenzaron como ofrendas religiosas asociadas con el altar, a la larga se convirtieron en una nueva modalidad que se centra en escenas de la vida cotidiana y responde cada vez más a la demanda de turistas y coleccionistas. Actualmente, los retablos peruanos parecen haber perdido por completo su carácter votivo.

En otros países andinos se suelen utilizar «milagros» para expresar sentimientos votivos. En Ecuador, la imagen de Nuestra Señora de Santa Agua, en el poblado de Baños, está decorada con miles de milagros de plata, y la Virgen de las Lajas y la Virgen de Chiquinquirá atraen peregrinos de toda Colombia. En Bolivia, los milagros de metal cubren las imágenes de la Virgen de Oruro, Socavón, Sucre y Copacabana, siendo este último el lugar de peregrinaje más importante de la región. Más hacia el sur, las prácticas votivas se asocian con la Virgen del Carmen y la Virgen de la Tirana en Chile; la Virgen de Luján en Argentina; la Virgen de los Treinta y Tres en Uruguay; y Nuestra Señora de Caacupe en Paraguay (Polanco Brito, 1984; Egan, 1991).

También son conocidas las prácticas votivas de varios países de América Central. En Guatemala, los fieles usan milagros para honrar al Cristo Negro en el santuario de Nuestro Señor de Esquipulas. En Cartago, Costa Rica, la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles alberga una imagen india pequeña de la Virgen Negrita, que siempre está cubierta con milagros y otras ofrendas. En Honduras, la capilla votiva más importante es la dedicada a Nuestra Señora de Suyupa; en Nicaragua, a la Inmaculada Concepción; y en El Salvador a Nuestra Señora de la Paz; todas tienen milagros por miles (Polanco Brito, 1984; Egan, 1991:15-16). También en El Caribe persisten las tradiciones votivas. Aunque los exvotos pintados ya no se hacen en la República Dominicana (en donde los milagros anatómicos son todavía muy comunes), el Santuario de Higüey tiene 16 pinturas votivas que datan de finales del siglo XVI, y son los más antiguos que se conservan; están pintados en medallones de madera y, el más antiguo, realizado cien años después de la llegada de Colón, narra la historia de Isidro Álvarez, quien camino a Yaguana «se perdió cinco millas mar adentro, y se encomendó a Nuestra Señora todos escaparon con bien y dieron las gracias a Dios en el año 1592» (Polanco Brito, 1984).

En otras partes de El Caribe, los milagros se dejan en pago de promesas hechas a imágenes específicas, por favores especiales que se espera recibir o se recibieron. De acuerdo con Vidal (1972), en Puerto Rico los devotos se dirigen a la imagen de San Blas para problemas de garganta o cuello; a San Bartolomé o San Ramón, para los de fertilidad o partos; y a la Virgen de Montserrat o la Virgen del Carmen para una amplia gama de

tribulaciones y congojas. A cambio de las oraciones escuchadas, los portorriqueños expresan su gratitud no solamente depositando los milagros ante una imagen sagrada sino también colocándose los alrededor del cuello (Vidal, 1972).

En Cuba, la principal receptora de súplicas votivas es la Virgen de la Caridad del Cobre, que a lo largo de los años ha atraído devotos de todas partes (Polanco Brito, 1984). Por ejemplo, cuando Ernest Hemingway ganó el Premio Nobel de literatura en 1954, siendo residente de Cuba, depositó su medalla en esta capilla como una ofrenda de agradecimiento a la imagen por el favor otorgado (Baker, 1969).

Las prácticas votivas también son comunes en Brasil. Jorge Amado, nativo de la comunidad costera de Sao Salvador de Bahía, hace una buena descripción del templo de Nosso Senhor do Bomfim, en esa ciudad: «Cientos de pinturas, piernas, manos, brazos, y cabezas de cera, representaciones de accidentes terribles, llenan este salón demente que es el museo más raro que uno se pueda imaginar. Ofrendas ricas y ofrendas pobres, *milagros* grandes y *milagros* chicos. El Senhor do Bomfim es un registrador de milagros» (Amado, 1966, citado en Egan, 1991).

En Estados Unidos las prácticas votivas se dan principalmente en áreas de asentamientos latinos cerca de la frontera México-Estados Unidos. Gamio (1930:122) describe una pequeña ermita privada en San Antonio, Texas, administrada por una señora de edad, a la que durante la década de los veinte acudía multitud de peregrinos creyentes. La catedral de San Fernando, que también se encuentra en San Antonio y que es la más antigua de los Estados Unidos, tiene una imagen del Señor de Esquipulas (de Guatemala) que continúa atrayendo suplicantes de todo Texas a expresar su agradecimiento a la imagen mediante milagros, fotografías y otras ofrendas. El santuario de la Virgen de San Juan del Valle, al norte de la frontera México-Texas, en el valle del Río Bravo, también atrae devotos que dejan objetos como recuerdos románticos, trenzas de pelo, muletas, figuras de cera, tallas en madera y miles de cartas y fotografías. Una tradición característica de la región fronteriza es la devoción a santones o santos populares, figuras históricas que no son ni divinas ni santas, pero que se cree tienen poder de intercesión; aunque se comportan como santos en la mente de los devotos, la iglesia católica no los reconoce como tales.

Probablemente la figura más conocida sea Juan Soldado, cuyo nombre verdadero era Juan Castillo Morales; de acuerdo con la leyenda, era un soldado raso del ejército mexicano adscrito a Tijuana. El oficial en jefe (el rango varía de capitán a general dependiendo del narrador) cometió un crimen terrible (en algunas versiones violó y asesinó a una niña que fue al campamento con comida o a lavar ropa), y después acusó a Juan de tan vil acción. El oficial mandó que arrestaran a Juan y, para evitar que declarara en defensa propia, le disparó «cuando trataba de escapar» (una lamentable práctica común a lo largo del siglo XX conocida como «la ley fuga»). Sin embargo, poco después de su muerte, Juan Soldado comenzó a aparecerse, primero a su madre, después a otras mujeres que vigilaban su tumba, y finalmente al oficial mismo, que confesó su crimen y murió. A través de los años, Juan Soldado llegó a ser conocido como una fuente de auxilio para la gente pobre que necesitaba ayuda en un mundo hostil, y se le han atribuido numerosos milagros. Sus devotos han erigido una capilla rudimentaria en el lugar de su tumba, en Tijuana. A lo largo de las carreteras y en las fachadas de las tiendas de la región fronteriza, que va desde el océano Pacífico hasta el Río Bravo, pueden verse otras capillas privadas en honor a Juan Soldado (Griffith, 1992:112-115), que se ha convertido en el patrono de migrantes que atraviesan ilegalmente la frontera hacia Estados Unidos.

Otro santo popular de la región es Jesús Malverde, un bandido que vivía en Sinaloa y que fue colgado en Culiacán el 5 de mayo de 1909. Se continúa reverenciando a Malverde como el «santo patrón de los ladrones y contrabandistas contemporáneos» (Escobedo, 1989:147), y su popularidad ha aumentado recientemente, al surgir Culiacán como una de las áreas principales de embarco de drogas hacia Estados Unidos. Las dos figuras generaron tradiciones de súplica votiva, y siguen teniendo muchos adeptos.

Como puede verse, las prácticas votivas son una constante en toda Latinoamérica; pero la ausencia, en la mayoría de las regiones, de exvotos pintados, acentúa la originalidad y el logro artístico de México. Aunque España transmitió prácticas culturales similares así como rituales religiosos a todas sus colonias, la pintura votiva alcanzó la cima de su popularidad, la práctica continua más larga, y el nivel de desarrollo artístico más alto en México, y solamente ahí constituye una tradición artística floreciente.



En el Mes de octubre de 1977. Se fue para el Norte
su hijo de la Señora Meryilda Barreto. Quien lo
acompañó al Señor de los Milagros. para que por
su intercesión no le suceda nada ya que padesce
una enfermedad desconocida. Por lo tanto de
una familia que se dedica a Dios y al Sr. de los
Milagros

Los retablos en la teoría y en la práctica



Las pinturas votivas mexicanas se componen de tres elementos básicos: una imagen sagrada, la representación gráfica de un suceso o hecho milagroso, y un texto que explica lo sucedido (Durand y Massey, 1991). Generalmente, la imagen sagrada se halla suspendida entre nubes y a un lado en la parte superior de la composición; aunque la representación de ésta debe tener relación con la iconografía oficial, las reglas son más bien laxas, sin embargo, la gente aprecia a los pintores cuando pueden hacer una buena representación. Pero para funcionar efectivamente dentro del contexto de un exvoto, una imagen sagrada solamente necesita transmitir la identidad en términos generales. Se puede utilizar diversidad de colores, estilos, formas, decorados y niveles de detalle para pintar una imagen, siempre y cuando se logre una forma reconocible. En ocasiones se usa el *collage*, pegando una fotografía de la imagen o algún tipo de impreso (ver página 193).

La estricta reproducción de una imagen es menos importante en los exvotos que en los santos, porque la acción, la vida misma, es el punto central de la obra y su razón de ser. Es más, debido a que las pinturas votivas se dejan en templos específicos, generalmente la identidad de la imagen es obvia por el contexto en que se coloca (las ofrendas votivas de la Virgen de Talpa no se depositan ante la Virgen de San Juan de los Lagos, por ejemplo, aunque hay excepciones). Por último, cualquier duda sobre la identidad de una imagen queda aclarada en el texto, que se refiere a la misma por su nombre.

En los retablos mexicanos, es típico que los textos se encuentren en la parte inferior. Además de dar gracias, normalmente el texto contiene el lugar de origen del donante, la fecha, lugar y circunstancias del suceso, y una narración escueta sobre la forma en que se

dio la intercesión milagrosa. Las expresiones de gratitud están tomadas de un vocabulario estándar de fe y devoción desarrollado durante cientos de años. La mayoría de los textos comienzan con las palabras «doy gracias» y expresan el sentimiento profundo de «hacer patente» el milagro; el devoto suele precisar los momentos de crisis vividos y cómo fueron resueltos; con frecuencia se termina diciendo que por «eso dedica el presente retablo».

La extensión y el detalle de los textos votivos distancian claramente a los retablos mexicanos de sus contrapartes europeas. En Europa, la narrativa votiva es sencilla y sin adornos; en muchos casos, el texto se reduce a la mínima expresión, conteniendo solamente la palabra «exvoto», la fecha (generalmente sólo el año) y el nombre o las iniciales del donante (Jakovsky, 1949; Cousin, 1982; Palais Lascaris, 1987). En ocasiones se elimina totalmente el texto, y en estos casos la composición de los exvotos europeos consta únicamente de dos partes. En los retablos mexicanos, la porción central, la más grande e importante del espacio pictórico, es la representación del hecho milagroso. La manera de expresar y dar a conocer las circunstancias vividas y la intercesión divina no tiene reglas fijas y hay muy pocas normas estrictas. Según un historiador del arte: «La imaginación del artista tiene un espacio muy amplio para expresar la intercesión sobrenatural y divina que se sobrepone a la realidad lógica y solamente es aceptable bajo los términos de una fe ciega e irracional» (Moyssén, 1965:26). El *desideratum* principal es que los elementos artísticos que se usan en la ejecución del exvoto aumentan la intensidad emocional y enfatizan la situación dramática que se está llevando a cabo. Aunque la selección de materiales, estilos y métodos es abierta y flexible, con los años, algunas técnicas se han vuelto convencionales. Al clasificar estas técnicas, no se pretende que los artistas retableros puedan ser identificados por escuelas. De hecho, muchos de los elementos que se aplican son soluciones comunes a problemas artísticos básicos empleadas por artistas *amateurs* en todo el mundo. Pero entre los pintores de retablo en México, las sensibilidades y los métodos artísticos han evolucionado, y el resultado ha sido un juego de peculiaridades ahora características del género.

Primero, los artistas de exvotos mexicanos dependen mucho de los colores brillantes y definidos para aumentar el efecto emocional de la escena. Contrariamente a lo que sucede con los santos, que frecuentemente son oscuros y sombríos, los exvotos son luminosos y

vibrantes. Para transmitir el drama en circunstancias extremas, los retableros utilizan todo el espectro de colores que tengan a mano. Rojos intensos, azules profundos, dorados luminosos, pasteles claros, verdes translúcidos, blancos puros y amarillos brillantes abundan en las pinturas votivas. Aunque hay escenas pintadas con tonos tenues en las que los miembros de una familia están reunidos alrededor de una cama en la que yace un enfermo, los colores raramente son oscuros. Frecuentemente, los detalles del fondo se pintan utilizando matices divergentes para aumentar la fuerza de la composición, y a menudo las figuras se pintan en tonos contrastantes.

Segundo, los pintores de retablos manipulan consciente y deliberadamente el espacio para acentuar el drama de los hechos. La escala y la proporción se sacrifican para intensificar la emoción; los ángulos se vuelven más agudos. La impotencia de los mortales cuando enfrentan una situación abrumadora se capta yuxtaponiendo pequeñas figuras humanas con imágenes sagradas más grandes que la escala normal (de hecho muchas de las imágenes son más bien pequeñas).

Tercero, algunos pintores de retablos suelen segmentar y reordenar las secuencias. Los hechos que ocurrieron consecutivamente son separados en instantes representativos que se muestran simultáneamente. Las diferentes etapas del avance de un suceso milagroso están ordenadas en un marco pictórico común. Los suplicantes que aparecen en una situación de congoja en una parte del retablo aparecen en la otra dando gracias. Las acciones que ocurrieron antes, durante y después del milagro se barajan y se vuelven a combinar para lograr el máximo efecto psicológico.

Cuarto, en algunos casos el retablo semeja una composición teatral. La acción sucede en escenarios rudimentarios con cortinajes que enmarcan a los personajes, y en ocasiones se manejan las luces y sombras como si se estuviera en una escena real (ver página 155). Otras veces el retablo retoma la composición de los *comics* y utiliza las «nubes» para incluir los textos o expresiones de los devotos.

Por último, durante el siglo XX, los exvotos mexicanos han incorporado en su construcción gran variedad de materiales y técnicas para crear *collages* que funden la pintura tradicional con los medios modernos. De hecho, cada innovación tecnológica en el mundo

gráfico es asumida casi inmediatamente. Primero se incorporó a los retablos la fotografía; en San Juan de los Lagos, a principios de siglo ya incluían la fotografía del donante (ver página 175). Luego se introdujeron los textos escritos a máquina y pegados a la lámina, después llegaron las fotocopias y, finalmente, los elaborados retablos hechos en computadora. Por tanto, contrariamente a lo que sucede con los santos, los exvotos no están en peligro de desaparecer gracias a la aparición constante de productos baratos, producidos industrialmente. Por el contrario, la gama de técnicas al alcance de los artistas del retablo se ha multiplicado y el género continúa desarrollándose.

Estas cinco convenciones se combinan de múltiples maneras para crear la forma y substancia de los retablos modernos. Desde el punto de vista artístico, la fuerza estética del retablo mexicano proviene de la economía de recursos con que se ejecuta y la ingenuidad que transmite. Según Herrera, «El dibujo es dolorosamente ingenuo, la selección de color es rara, la perspectiva está desproporcionada, el espacio se reduce al de un escenario rudimentario, y la acción está condensada en puntos climáticos. Adherirse a las apariencias no es tan importante como la dramatización del hecho fantasmal o el encuentro milagroso entre la víctima y la resplandeciente imagen sagrada» (Herrera 1983:151).

En el retablo que aborda la enfermedad, «abundan el color y el drama. Las mujeres, los hombres y los niños están vestidos con sus mejores galas y la cama donde yace el enfermo está cubierta con flecos y pliegues. Con frecuencia el horizonte está inclinado surrealísticamente para que puedan verse mejor los objetos que están en la parte trasera, y muchas veces los personajes están amontonados uno detrás del otro» (Giffords, 1991:49). Cuando el sujeto se libera milagrosamente de una situación traumática, «aparece la víctima en las diferentes etapas —involucrado activamente en el incidente, y pasivamente como suplicante» (ver páginas 175 y 205).

En efecto, los retablos condensan las emociones humanas más extremas: miedo, dolor, aprensión, gratitud, relajamiento, horror. Las angustias parecen no tener remedio, la ciencia manifestó una y otra vez su fracaso, el enfermo estaba a las puertas de la muerte, pero finalmente se hizo la luz y se experimenta el abatimiento aunado a un profundo agradecimiento.

El contraste entre las emociones fuertes y el contexto artístico de extremada simplicidad hace que estas obras de arte sean tan convincentes. Así lo hizo notar Frances Toor en 1947: «Los retablos u ofrendas votivas son el aspecto más importante y popular de la pintura de arte popular de hoy en día [...] Muchos de estos retablos —pinturas realistas de hechos superrealistas— se pintan con una gran sensibilidad y un profundo reconocimiento de una verdad que convierte a un milagro en realidad y a una realidad en un milagro» (1947:67-68).



Doy gracias a la Sma. Virgen de san Juan,
de los los lagos por habernos prote-
-gido en un accidente automovilisti-
co a mi hijo, mi hermana y a mi.
Josefina Perez, V 8-VIII-79
Los Angeles Calif.

Artistas retableros



En términos generales, los retablos son obras realizadas por encargo a artistas populares o personas diestras con el pincel sin mayor preparación. En ocasiones los donantes elaboran sus propios retablos (ver página 147); pero también hay personas especializadas que a lo largo de su vida se han dedicado a realizar este tipo de labor como una actividad complementaria (ver páginas 197, 213 y 215). Sin embargo, y a pesar del número relativamente grande de retablos que hay actualmente en museos, galerías, colecciones privadas e iglesias, poco se sabe de los autores (Sánchez Lara, 1990). Aunque esta falta de información es comprensible en el caso de los santos, cuyos creadores murieron hace muchos años, no lo es tanto en el caso de los exvotos porque estas obras continúan haciéndose.

El poco conocimiento que existe sobre los retablistas viene a limitar la comprensión integral del género. Como dice Charlot (1949:139): «El anonimato recorre un velo sobre el origen de gran parte del arte popular y permite que lo sofisticado le dé mucha importancia al producto y poca al hacedor». Con la finalidad de que se comprendan mejor los retablos y la producción de los mismos, buscamos y entrevistamos a un retablista en activo.

Encontrar a uno de estos artistas requirió un trabajo detectivesco porque son pocos los que firman sus obras y menos los que incluyen su dirección. Después de examinar cientos de retablos en el Santuario de San Juan de los Lagos, nos encontramos con una pintura fechada en 1969 que incluía en la parte trasera una dirección en la ciudad de León, Guanajuato, la misma que aparecía en un exvoto de 1972 dedicado al Señor de la Villaseca, en Guanajuato, publicado por Romandía de Cantú (1978). Esa dirección nos condujo al puesto 370 del mercado de la Alameda, y de ahí a un «domicilio conocido» en el rancho

San José de la Calera, Guanajuato, ubicado en el municipio de San Francisco del Rincón, a unos treinta kilómetros de la ciudad de León. Fue ahí, el 4 de agosto de 1989, que conocimos y entrevistamos a don Vicente Barajas.

Don Vicente, de 73 años, dejó muy joven el rancho en que había nacido. Emigró al estado de Veracruz donde encontró trabajo en la fábrica de textiles Río Blanco, lugar famoso por sus disputas laborales antes de la revolución mexicana (ver Knight, 1986:135-51). En un principio trabajó en el departamento de estampados, y más tarde, en la planta eléctrica, conoció a don Joaquín Arreola, quien pintaba y decoraba telas en su tiempo libre.

Los dos hombres empezaron a trabajar juntos, y poco a poco don Vicente aprendió los trucos del oficio: cortaban trozos de tela, de un metro cuadrado, y los cosían para unirlos y hacer cojines y manteles; pintaban diseños florales sobre las telas, y todos los domingos iban a venderlos al mercado. Después de un tiempo, don Vicente trabajó como asistente de otro pintor, con quien decoraba iglesias pintando miniaturas y restaurando imágenes religiosas. Después trabajó pintando hojas, plantas y flores sobre cartulinas, para un «boticario» que las utilizaba para anunciar hierbas medicinales.

Aunque don Vicente estaba muy contento en Veracruz, malas noticias que llegaron de su casa lo forzaron a regresar. De vuelta en el rancho, su amor por el dibujo y su habilidad artística pronto se dieron a conocer y empezó a recibir encargos de obras votivas. El primero en solicitar un retablo —un exvoto en agradecimiento a la Virgen de San Juan de los Lagos— fue don Guadalupe Rangel, de un rancho cercano llamado Mezquitillo.

A don Lupe lo habían asaltado unos bandidos e hirieron a su caballo. El animal cayó varias veces y, en su desesperación, don Lupe invocó a la Virgen de San Juan. En el último momento, el caballo logró levantarse y salir a galope alejándose de los ladrones que iban a pie, lo cual le salvó la vida. Don Vicente escuchó la historia y pintó la versión del hecho milagroso, acompañada por un texto a manera de explicación. En 1942, el día en que don Vicente entregó su primera pintura, ganó tres pesos y empezó su carrera como retablista.

En 1942, Estados Unidos organizó el Programa del Bracero para reclutar a trabajadores mexicanos que trabajaran por temporadas en el campo (Galarza, 1964; Samora, 1971). Como miles del estado de Guanajuato, don Vicente se unió a la ola de hombres que iban

hacia el norte, el 22 de marzo de 1945, cuando obtuvo el Contrato de Bracero número 129275; fue y vino de Estados Unidos muchas veces, y trabajó en los campos de Arizona, Michigan, Texas, Nuevo México, California, y Nevada.

Sus viajes duraban entre unos cuantos meses y varios años, dependiendo del trabajo; pero siempre volvía a su casa, a su rancho. Como bracero, combinaba su talento artístico con su nueva vocación de trabajador emigrante. El arte le proporcionaba una buena forma de ganar dinero adicional durante sus largos viajes en tren de ida y vuelta de Estados Unidos, porque pintaba a sus compañeros y vendía las pinturas por cantidades modestas. También siguió pintando retablos para los emigrantes que querían cumplir alguna promesa. Generalmente, el tema de las ofrendas votivas tenía que ver con accidentes de trabajo o con las inquietudes sobre miembros de sus familias que estaban tan lejos. En esta etapa de su carrera, don Vicente cobraba diez dólares por retablo. En Estados Unidos siempre compraba más hojalata, pinturas y pinceles, porque prefería los artículos norteamericanos.

Don Vicente calcula que a lo largo de su vida ha pintado unos 5 000 retablos. Todavía tiene un letrero en el mercado de la Alameda y va a León casi todos los días a recibir pedidos y a entregar los retablos terminados. Sus clientes son hombres y mujeres humildes que solicitan retablos para imágenes como el Señor de Villaseca, en Guanajuato; la Virgen de Zapopan, cerca de Guadalajara; la Virgen de Talpa, en Jalisco; el Santo Niño de Atocha, en Zacatecas; y el Señor del Saucito, en San Luis Potosí. Sin embargo, la inmensa mayoría está dedicada a la Virgen de San Juan de los Lagos.

Durante cincuenta años, don Vicente ha realizado también exvotos para imágenes ubicadas en lugares más distantes, incluyendo a Juan Soldado, en Tijuana; San Lorenzo, en Ciudad Juárez; el Santo Niño de Tepeaca, en Puebla; y la Virgen de Guadalupe, en la ciudad de México. Hasta ha recibido pedidos por carta, como el de una mujer que llegó de Guatemala y fue asaltada en una carretera. El autobús en que viajaba recibió nueve balazos, y salió ilesa después de encomendarse al Señor del Saucito. En su carta narraba lo sucedido e indicaba la edad y el género de las personas implicadas. Con estos datos, don Vicente hizo un retablo, lo envió y recibió a vuelta de correo un cheque. Antes de hacer un retablo, este pintor le pide al cliente que narre en detalle los hechos. Después decide el tipo de retablo

que necesita pintar y cobra diferente precio de acuerdo a la cantidad de trabajo que implica y al tamaño de la pintura. Las escenas de los retablos que incluyen accidentes de automóvil, caballos o familias, son las más difíciles y, por tanto, las más caras. Los retablos más baratos son los de escenas clásicas de agradecimiento en los que se ve a una persona arrodillada rezándole a una imagen. En 1989, sus precios oscilaban entre 25 000 y 50 000 pesos (entre diez y veinte dólares).

Cuando hay un pedido especial, don Vicente interroga al cliente sobre los datos del suceso: la edad y el sexo de las personas implicadas, el color de su piel, el tipo y color de la ropa, las características del paisaje, y otras particularidades. Con frecuencia solicita una versión escrita para interpretarla con exactitud. Cuando el cliente no puede proporcionar el texto, él lo escribe, pero le advierte al cliente que su ortografía no es buena. Don Vicente no fue a la escuela y aprendió a leer y a escribir por su cuenta. Solamente en cuatro ocasiones ha recibido quejas sobre su habilidad artística, porque el cliente pensó que el dibujo no representaba con precisión lo que realmente sucedió. Don Vicente consigue su hojalata en la ferretería La Palma, en León, y las pinturas al óleo en tiendas de arte. Compra pinceles importados porque prefiere los alemanes. Para pintar sobre hojas de metal, don Vicente pone tres o cuatro capas de color gris, después distribuye los espacios: un área para la imagen de la Virgen, otra para la versión del hecho, y otra para el texto. Entonces delinea las áreas y dibuja con lápiz el suceso milagroso y el tema. Por último, pinta las figuras y el escenario con colores brillantes. Generalmente hace un retablo por día; algunas veces, dos. Cuando se le pregunta a don Vicente de dónde proviene el deseo de las personas por los retablos, responde: «De la Fe». Sin embargo, no le piensa transmitir esta vocación a sus hijos, ya que se han convertido en testigos de Jehová y no están de acuerdo con que pinte retablos, a pesar de lo cual continúa trabajando en su vocación y sigue siendo católico. Aunque es claro que don Vicente podría ubicarse dentro de la categoría de artista popular, la línea entre la mano inexperta del aficionado y la mano diestra del maestro no siempre es muy clara, y más de un pintor reconocido por los críticos comenzó su carrera como retablista. Es el caso del pintor Hermenegildo Bustos, de finales del siglo XIX, que ha llegado a ser considerado como uno de los mejores retratistas (ver Fernández, 1952; Aceves Barajas,

1956; Tíbol, 1983; Paz, 1988); cuatro de sus obras fueron incluidas en la exposición retrospectiva *México: esplendores de treinta siglos*, en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York, en 1990.

Muchas de las pinturas de Bustos que perduran son obras votivas hechas para amigos y vecinos, a imágenes como el Señor de la Columna, en su ciudad natal de Purísima del Rincón, Guanajuato (Aceves Barajas, 1956). Dado el reconocimiento póstumo al talento de Bustos y el aprecio que posteriormente ganaron sus pinturas, un número importante de sus retablos, originalmente sin firma, han sido identificados, conservados, y fechados. La obra votiva atribuida a Hermenegildo Bustos que sobrevive data de 1852, cuando el pintor tenía 20 años (Aceves Barajas, 1956:58), y la última fue acabada en 1906, en el año anterior a su muerte (Westheim, 1951:11).

Durante los cincuenta años en que se dedicó a pintar, Bustos desempeñó un papel muy importante en la conservación y transmisión de la cultura popular de su región natal del Rincón de Guanajuato. Además de pintar representaciones teatrales y litúrgicas creó un registro permanente de la vida y del tiempo de esa región, una especie de diario donde apuntaba anécdotas, costumbres, sucesos. Se han identificado 67 de sus retablos, la mayoría de los cuales se encuentran en colecciones privadas (como las de Aceves Barajas, Orozco Muñoz, del Valle Prieto, Piña, Durand-Arias, y Rionda Arreguín) y se han expuesto en varias muestras: en 1951 se montaron en el Palacio de Bellas Artes, en la ciudad de México; en 1992, en el Museo de la Alhóndiga de Granaditas, en Guanajuato; en 1992, en la exposición de la Fundación Cultural Cremita, en Guadalajara; y en 1993, en el Museo Nacional de Arte, en la ciudad de México. Y también se expusieron una docena de retablos suyos en el Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad de México.

Un retablo de Bustos, de la exposición Cultural Cremita, narra la historia de don Ruperto Herrera, que emigró a los Estados Unidos y, cuando viajaba hacia el norte, en 1906, un tren eléctrico cargado de tierra y piedra se descarriló y dio vuelta, atrapando a muchos bajo su peso. Aunque murieron 14 personas, el suplicante sobrevivió y solamente se rompió una pierna porque «no dejó de invocar al Santísimo Señor de la Columna, y se curó muy bien en muy poco tiempo» (Ruy Sánchez, 1992).

Otro artista que admiraba los retablos y se inspiró en la tradición votiva fue José Guadalupe Posada, conocido por sus grabados de «calacas» (Fernández, 1952; Rivera, 1958) y por sus caricaturas políticas de personajes ilustres de la época porfiriana. A menudo, sus grabados siguen el patrón tradicional de los exvotos.

Desde sus años mozos en Aguascalientes, Posada trabajó como ilustrador de periódicos locales. Cuando llegó a la ciudad de México y comenzó su carrera artística en la imprenta de Vanegas Arroyo, siguió ganando dinero adicional con sus ilustraciones en periódicos, algunos de los cuales eran de naturaleza satírica y política, como *El Hijo de Abuzote*, editado por los hermanos Flores Magón (Díaz de León, 1985). Por medio de sus ilustraciones, Posada, como Bustos, representó a su época y a su gente; sin embargo, fue el primer artista que incorporó la estructura formal del retablo en su obra, que era un medio completamente distinto. Posada usó el formato del retablo para ilustrar hechos «milagrosos» y sucesos excepcionales, para que los leyera y entendiera la gente del pueblo. Una de sus ilustraciones acompaña un artículo sobre una casa que se estaba incendiando; se ve una llamarada que sale del fogón; el fuego amenaza a un niño y el padre trata de apagarlo, mientras su madre se pone de rodillas para rezarle a la Virgen de Guadalupe, que aparece suspendida entre nubes en la parte superior izquierda del marco (Berdecio y Appelbaum, 1972); en otro grabado, la Virgen aparece entre nubes sobre la cama de una mujer enferma, rodeada por miembros de su familia y espectadores (Posada, 1930), y en otro, Cristo aparece entre nubes mientras un hombre cae hacia la tierra durante un accidente acontecido en un globo aerostático (Berdecio y Appelbaum, 1972).

A pesar de la influencia de los retablos en la obra de artistas populares como Bustos y Posada, no fue sino en la época de la revolución mexicana que los exvotos llamaron la atención de los artistas mexicanos, y fueron retirados de los mercados de pulgas y de las tiendas de artesanías e introducidos en museos y colecciones privadas. Muchos de los grandes pintores mexicanos del siglo XX eran coleccionistas de retablos, se inspiraban en ellos y externaron su opinión sobre los méritos artísticos de los mismos.

Probablemente el primero en inspirarse en la tradición votiva fue Ángel Zárraga, uno de los primeros pintores modernistas (Fernández, 1983). En 1910 pintó una obra en tela

titulada *Exvoto San Sebastián y Adorante*, que rendía un homenaje muy especial al retablo mexicano. La pintura presenta a una mujer vestida de negro rezando ante la imagen de San Sebastián; a un lado, en un área especial, reza el texto: «Señor, no sé cómo adorarte como poeta, con versos complicados, pero acepta esta tosca y humilde obra que he hecho con mis manos mortales. Ángel Zárraga»; el artista juega con la identidad de la persona arrodillada y firma el texto.

Roberto Montenegro también estaba impresionado por las peculiaridades estéticas de los retablos, aunque no los utilizó directamente en su obra. Él escribió que los retablos «están saturados de las características de los milagros que representan, y que mediante su fino sentido plástico se convierten en verdaderas obras maestras» (Montenegro, 1950:12). En su tratado clásico sobre los retablos mexicanos, explica la atracción artística: «La falta de técnica, la discreción en el uso de tonos y un encanto inimitable del estilo de ese tiempo... nos hace ver, en esos retablos viejos y gastados por el tiempo, las cualidades que por su propio mérito nos obligan [*sic*] a darles un lugar de preferencia en nuestra admiración» (Montenegro, 1934:15-16). Fue Montenegro, en compañía de Jorge Enciso, quien montó la Exposición de Arte Popular en 1921, la primera exhibición a gran escala de arte popular en la historia de México. Apoyada y financiada por el gobierno revolucionario del presidente Álvaro Obregón, la exhibición tenía la intención explícita de introducir las tradiciones populares mexicanas a un público más amplio, más «culto», y de elevar estas expresiones auténticas del espíritu mexicano a la categoría de bellas artes (Martínez Peñaloza, 1988). Desde entonces, los retablos mexicanos han estado en numerosas exposiciones.

En el catálogo de la exposición de 1921 que Gerardo Murillo, más conocido como el Dr. Atl, publicó en el volumen número dos de *Las Artes Populares en México* (1922), se hallan diez retablos, la mayoría del estado de Tlaxcala, fechados entre 1890 y 1920. El Dr. Atl escribió que «los exvotos, conocidos generalmente como retablos, son [...] obras pictóricas de gran interés por su increíble inocencia y porque representan, más que ninguna otra manifestación, la fe popular» (Atl, 1922:91-92).

Los retablos también captaron el interés del muralista David Alfaro Siqueiros, quien dice haberlos visto desde niño cuando acompañaba a su padre a la iglesia. Años más tarde,

en 1917, ya como oficial del ejército revolucionario del general Venustiano Carranza, fue a la Villa de Guadalupe «a ver algunos retablos, objetos religiosos populares que aprendí a disfrutar en mi niñez [...] [Después de] ver estas pinturas durante un largo tiempo, y también de leer sus maravillosas historias, noté que a un lado había muchos retablos tirados en el piso sobre un trozo de tela haciendo una verdadera montaña, junto con candelabros rotos y otros adornos típicos de la iglesia.» Ahí encontró uno hecho de papel y «pintado con lápices de colores, pero de especial interés, tal vez más primitivo que los otros, casi como si lo hubiera hecho un niño. Y pensando que no hacía nada malo, lo levanté para llevármelo». En ese momento entró un sacerdote y le gritó: «¡Eres un ladrón!». Siqueiros trató de defenderse insistiendo en que los retablos estaban tirados en el suelo y abandonados, y que no le parecía mal rescatar uno, especialmente porque él mismo era pintor. Pero sus explicaciones fueron inútiles. El sacerdote continuaba gritando «¡Ladrón!», hasta que un par de sacristanes llegó. Al tratar de irse, Siqueiros hizo a un lado al sacerdote, pero éste sacó una «pistola de dama» de debajo de su sotana mientras los sacristanes sacaban las suyas. Siqueiros, que también estaba armado con una .45 reglamentaria, se atrincheró. Finalmente se presentaron tres policías, también armados, para evitar la posibilidad de un tiroteo, pero la disputa continuó hasta la delegación (Siqueiros, 1977:76).

Diego Rivera también admiraba los retablos, pero prefería comprarlos en vez de «tomarlos» de las iglesias. A lo largo de su vida, llegó a ser dueño de muchas de estas pinturas, que todavía están expuestas en la casa que compartió con Frida Kahlo en Coyoacán, ahora un museo abierto al público (Tibol, 1986). De acuerdo con Rivera, «la angustia de nuestra gente ocasionó que este extraño florecimiento de exvotos pintados treparan lentamente por las paredes de nuestras iglesias» (citado en Charlot, 1949:142). Rivera pensaba que de la cultura mestiza mexicana surgieron dos importantes expresiones artísticas: los retablos y los murales en pulquerías: «son los únicos lugares que la burguesía ha dejado para que la gente los posea a plenitud, porque las tabernas y las iglesias sirven para exactamente la misma función, cerciorarse de que las masas proletarias no sientan el hambre y el dolor de una manera tan intensa como para hacer demandas caprichosas o para formar organizaciones subversivas inesperadas» (Rivera, 1979:67).

Para Rivera, el genio nativo mexicano fluía del pulque y de la religión: «Todo lo demás se desmorona y se contamina; pero al final, la tremenda vitalidad de los mexicanos transformará las influencias viles en obras de arte [...]». Por eso, los retablos eran «un producto en donde la estética de Europa, impuesta a los pintores mexicanos por los españoles invasores, fue digerida para dar a luz un producto mestizo, pero que reflejaba una mezcla positiva, vital y, por lo tanto, feliz, capaz de persistir a través del tiempo y del espacio y de conservar intacta su identidad popular» (Rivera, 1979:57).

En por lo menos una ocasión, Rivera manifestó en la práctica su admiración por los retablos. Cuando, durante los años veinte, el líder laboral Vicente Lombardo Toledano quiso preparar un folleto para oponerse a la amonestación de los sacerdotes conservadores, en el sentido de que la distribución de la tierra iba contra las enseñanzas de Cristo, Diego Rivera ofreció sus servicios y creó una ilustración para la cubierta: un grabado al estilo de los retablos, en el que aparece un campesino labrando la tierra detrás de dos bueyes, mientras su esposa está sentada a un lado con tortillas en una canasta. En la esquina superior derecha del impreso, Cristo aparece suspendido entre nubes con su sagrado corazón expuesto, y el texto dice: «El reparto de tierras a los pobres no se opone a las enseñanzas de Nuestro Señor Jesucristo y de la Santa Madre Iglesia. El pueblo mexicano peleó y sufrió diez años queriendo hallar la palabra de nuestro Señor Jesucristo» (Charlot, 1963:25; Tibol, 1986).

El alumno y colaborador de Rivera en el movimiento muralista, Jean Charlot, vio que el poder de los retablos emanaba de la expresión de la dualidad entre lo humano y lo divino: «Como los escenarios de las obras de misterio medievales, los dramas plásticos de los retablos están colocados verticalmente por hileras. El hombre es un tipo de animal de altos vuelos que se arrastra en un fondo rocoso, su cara levantada hacia una estratosfera en donde habitan los seres sagrados. Estos a su vez se empinan sobre la orilla del denso estanque, en busca de los fieles» (Charlot, 1949:141).

A pesar de la evidencia concreta y extensa de la importancia que tuvieron los retablos para Posada, Zárraga, Montenegro, Atl, Siqueiros, Rivera y Charlot, la artista que se vio influida más profundamente por el género fue sin duda Frida Kahlo (Garduño Pulido, 1990; Lowe, 1991:48). Esta influencia es evidente en varios aspectos de su trabajo, siendo

el más obvio su preferencia por la hojalata como soporte. De las 76 obras presentadas en el catálogo realizado por Zamora (1990), 16 por ciento fueron pintadas en metal y 40 por ciento en masonite, otro medio común de los retablos; otro siete por ciento se hizo en madera y ocho por ciento en papel o cartulina. En total, solamente 30 por ciento de sus obras fueron hechas en tela, el soporte tradicional para pintores de la talla de Frida.

Un segundo indicio de la influencia del retablo en la obra de Kahlo fue el tamaño relativamente pequeño de sus pinturas. Por último, la estructura de la composición y el estilo de muchas de las pinturas de Kahlo explicitan esta influencia. De acuerdo con la biógrafa de Kahlo: «Los retablos son la fuente única y más importante del estilo primitivo, y aun cuando sus pinturas se vuelven menos primitivas y más realistas, los retablos continúan siendo uno de los modelos principales» (Herrera, 1983:151). Según la curadora Garduño Pulido (1990): «después de 1932, para Frida los retablos constituían la más importante fuente de su estilo».

Algunas de las obras más conocidas de Frida Kahlo son, de hecho, retablos en su forma más pura. *The Henry Ford Hospital* (1932), por ejemplo, fue el primer intento de Frida en este estilo (Garduño Pulido, 1990). Lo pintó en Detroit, donde Diego Rivera (su marido) estaba haciendo un mural que le encargó la familia Ford, en el Instituto Detroit de Bellas Artes (Herrera, 1983).

Durante su estancia en Michigan, Kahlo sufrió un aborto bastante traumático. En su representación del hecho, ella aparece acostada en una cama ensangrentada del hospital, sobre un plano color olivo sin ninguna característica especial, que se extiende hacia atrás hasta una línea de horizonte rígida de fábricas, chimeneas y torres de agua perfiladas contra un cielo azul lleno de pequeñas nubes. Alrededor de la cama flotan imágenes simbólicas conectadas al vientre de Frida con listones rojos, y en el extremo de la cama hay un texto corto con la fecha y el lugar.

Es evidente que esta pintura emplea varios elementos comunes con el estilo de los retablos: nubes, imágenes que flotan, un texto, una perspectiva surrealista, un suceso, un fondo minimalista. Al igual que en los retablos populares, estos elementos resultan muy efectivos para expresar el dolor. En esta representación de una cama de hospital solitaria

contra un fondo sombrío y sin vida, la composición es sorprendentemente parecida a la de retablos similares hechos por emigrantes en los Estados Unidos que se han enfermado mientras estaban en dicho país (ver página 177).

En otra de sus obras, *Unos cuantos piquetitos* (1935) Frida se inspiró en una historia que apareció en el periódico sobre el asesinato de una mujer que fue acuchillada veinte veces, y cuando el asesino fue presentado ante el juez, protestó diciendo que solamente le había dado «unos cuantos piquetitos». Aunque temáticamente la pintura está muy relacionada con los grabados de José Guadalupe Posada, sin duda sigue el estilo del retablo (Herrera, 1983:188). Pintada en metal, su tamaño —cuatro y medio metros cuadrados (29 x 39 cm)— está totalmente dentro del rango del género. Además la perspectiva está intencionalmente desproporcionada, y los personajes dibujados en un estilo primitivo muy semejante al de los retablos. En su representación del espantoso suceso, Kahlo ha reducido la escena a lo esencial: un cuarto vacío, paredes blancas, una línea que demarca el espacio en azul, el cuerpo mutilado y ensangrentado de una mujer desnuda, y una cama tosca fuera de perspectiva. Las sábanas y la almohada blancas donde se encuentra el cuerpo están manchadas de sangre, y de pie junto al catre hay un hombre con una mano en el bolsillo y con un cuchillo lleno de sangre en la otra; lleva puesto un sombrero de fieltro y una camisa blanca manchada de sangre. En la parte alta de la horrenda escena, dos palomas llevan un listón con las palabras: «Unos Cuantos Piquetitos».

Como si fuera una retablista a la que se le encargó registrar el triste asunto, Kahlo emplea fielmente la estructura y la composición del retablo: colores contrastantes, perspectiva desproporcionada, inclusión de un texto, imágenes que flotan, y la representación de un suceso trágico. El hombre, de pie junto a la cama en la que yace muerta su mujer, viene a ser una recreación irónica deliberada de las escenas de los retablos donde aparecen los miembros de las familias parados junto a la cama del enfermo (de hecho, un esbozo preliminar de la obra tenía también a un niño [ver Zamora, 1990:51]).

La apropiación que hace Frida Kahlo de la técnica y del papel de los pintores de retablos fue más allá de estos sugestivos ejemplos. Cuando fue de visita a Estados Unidos, en 1939, Clare Boothe Luce, una persona acaudalada, le encargó que pintara un retrato de

Dorothy Hale, una fracasada actriz amiga de ambas, que recientemente se había suicidado arrojándose del piso superior del hotel Hampshire House, en Nueva York.

Durante la ejecución del encargo, Frida adoptó abiertamente el papel de pintor de retablo. Abarca la mayor parte del espacio el hotel Hampshire, completamente rodeado de nubes. De un piso superior sale una figura pequeña que salta desde una ventana. A la mitad del edificio se ve una figura mucho más grande cayendo de cabeza; en primer plano el cuerpo yace inerte, con un vestido de noche de terciopelo negro y un ramillete de flores.

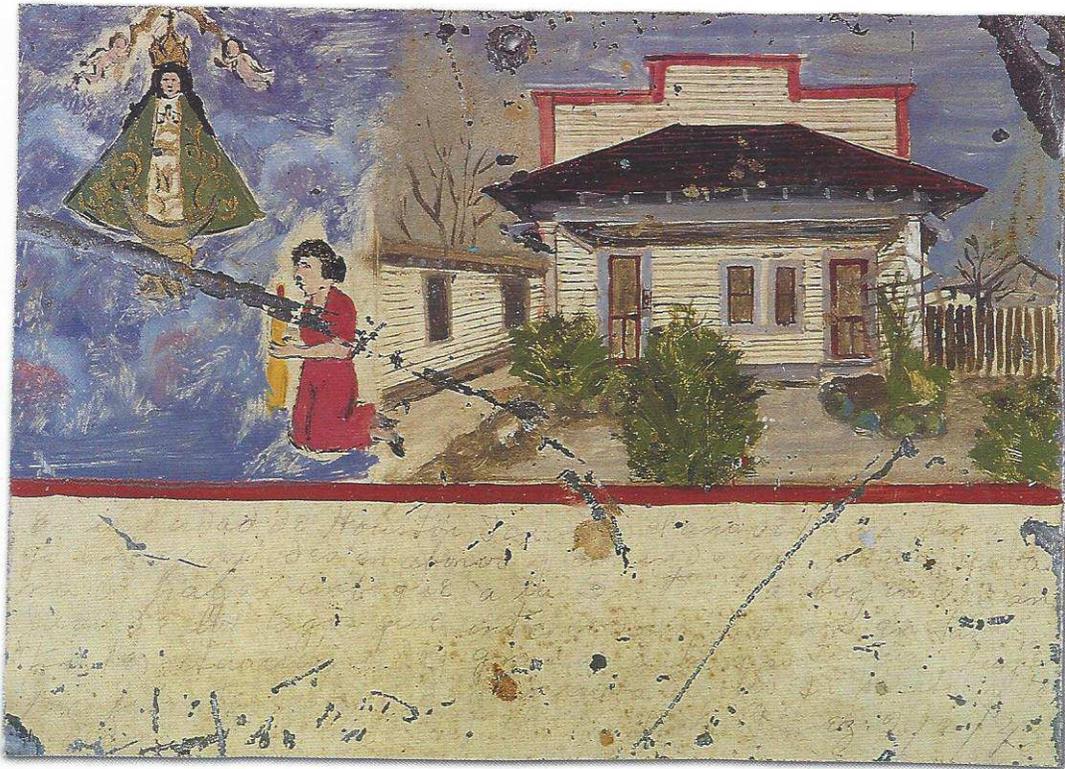
Las facciones de la artista muerta son hermosas, y aunque la sangre gotea de los oídos y la boca, su semblante es sereno y sus ojos miran directamente al espectador. En la parte inferior de la pintura se aprecia un texto corto, en rojo sangre, que dice: «En la ciudad de Nueva York el día 21 del mes (*sic*) de OCTUBRE de 1938, a las seis de la mañana, se suicidó la señora DOROTHY HALE tirándose desde una ventana muy alta (*sic*) del edificio Hampshire House. En su recuerdo, Clare Boothe Luce pidió para la madre de Dorothy este retablo, habiéndolo ejecutado, FRIDA KAHLO». Casi todos los elementos del retablo clásico están expresados en esta célebre obra de arte: el uso del espacio en forma surrealista, la composición secuencial en tres momentos (las tres fases de la caída); la representación de imágenes entre nubes; el uso de colores contrastantes; un texto explicativo con una redacción clásica; la escritura que mezcla mayúsculas con minúsculas y tiene faltas de ortografía. Sin embargo, como la señora Luce no estaba familiarizada con este género, la pintura la horrorizó y casi hace que la destruyan. Solamente acordó conservarla si se le quitaba la referencia a que ella había solicitado el cuadro para la madre de Dorothy, y aún permanece un espacio borrado muy notorio en el texto. Pero la mayor muestra de la influencia del retablo en Frida es el que hizo de su accidente en un tranvía, que firman sus padres pidiendo su pronta recuperación. Esta pintura está en poder de la familia de Frida y es muy poco conocida.

Existe la interrogante en la historia del arte mexicano de porqué los artistas más importantes del siglo XX se interesaron tanto en los exvotos y tan poco en los retablos de santos. Ambos géneros son pinturas populares hechas en hojalata, de naturaleza religiosa, y ambos llegaron a su cúspide y gozaron de gran popularidad al mismo tiempo (a finales del siglo XIX). Giffords se «sorprende por la ausencia de referencias a las pinturas de los retablos

de santos en hojalata en las fuentes citadas por los escritores que se jactaban de saber apreciar el arte popular. Aunque el Dr. Atl, Anita Brenner, Gabriel Fernández Ledesma, Roberto Montenegro, Frida Kahlo, y Diego Rivera han alabado o coleccionado el retablo exvoto y tal vez también se inspiraron en esta forma de arte, el retablo de santos está prácticamente ignorado» (Giffords, 1991:58).

Para entender esta paradoja es preciso partir de la revolución mexicana de 1910, que transformó el orden social del país y llevó al poder a un nuevo sector social que durante mucho tiempo estuvo sometido. En los años anteriores a 1910, la elite porfiriana menospreciaba las influencias indígenas, glorificando la cultura europea. En contraste, los vencedores de la revolución exaltaron la herencia indígena, elogiaron los logros de las civilizaciones precolombinas y no consideraron la mezcla de sangre europea con la indígena como algo vergonzoso sino como motivo de orgullo (ver Vasconcelos, 1926; Paz, 1961; Ramos, 1962). Generalmente, durante este proceso de transformación ideológica la iglesia católica jugó un papel conservador, oponiéndose al cambio. Con este trasfondo, los retablos de santos resultaron poco atractivos para los artistas jóvenes, radicales, jacobinos, y contrarios al estilo academicista. Por último, artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco intentaban crear un arte público que propagara las ideas de la revolución, y los retablos de santos eran un género privado cuyo propósito esencial era inspirar la devoción dentro de los límites del hogar.

Aunque ambos géneros provienen de pinturas religiosas, de hecho los exvotos tenían raíces más populares y más profundas en las culturas votivas de la antigua Mesoamérica y la Europa pagana. Por lo tanto, los exvotos comprendían el ideal del mestizaje, o mezcla, que la revolución promovía. Además, los retablos se movían en el ámbito de la religiosidad popular y respondían a la problemática cotidiana de los sectores populares. Así, no es sorprendente que los exvotos fueran admirados por los artistas postrevolucionarios y que éstos hayan influido profundamente en su trabajo, mientras que los retablos de santos se extinguieron en la década de los veinte y tuvieron un efecto muy limitado en el desarrollo estético mexicano.



Templos, imágenes y migrantes



En México, la veneración de imágenes es una tradición antigua y popular que data de antes de la conquista (Lafaye, 1976). Desde luego, la imagen más conocida en el país es la Virgen de Guadalupe, patrona de la nación y «Reina de México,» que en 1531 se le apareció a Juan Diego, un indio de origen humilde recién convertido, en el cerro del Tepeyac, a orillas de la ciudad de México, donde se alza ahora la Basílica de Guadalupe (Genaro Cuadriello, 1989). Sin embargo, cada región de México tiene sus propias tradiciones, y los estados de Jalisco, Guanajuato y San Luis Potosí, bien conocidos por la intensidad de su fe y devoción (ver Meyer, 1976), están repletos de sus propias imágenes de Cristo y de la Virgen.

En Europa, la práctica votiva se centró tradicionalmente en los santos y en sus reliquias. Al Nuevo Mundo, las imágenes llegaron poco a poco y las reliquias se quedaron en catedrales y monasterios, donde las conservaban para que españoles y criollos las contemplaran; no se colocaban en iglesias regionales ni en templos locales para el beneficio espiritual de las masas (Sánchez Lara, 1990). Sin embargo, durante el periodo colonial el fervor religioso generado por la evangelización masiva exigió espacios populares.

En México, la necesidad de objetos de devoción popular no fue satisfecha con reliquias de los santos sino con imágenes de Cristo, la Virgen y los santos, las cuales frecuentemente se fabricaban localmente y eran idiosincrásicas en su diseño y ejecución; a lo largo de los años se fueron haciendo populares, la tradición oral propagaba los milagros de cada una y se convirtieron en objetos de súplica votiva. De los cientos de imágenes diseminadas en grandes y pequeños santuarios en todo México, decidimos examinar las obras votivas asociadas con ocho en especial: cuatro de Cristo crucificado, una del niño Jesús y tres de la

Virgen María; fueron escogidas porque todos sus templos se encuentran a pocas horas de viaje de las comunidades que encabezan la salida de emigrantes mexicanos, que están distribuidas a lo largo de los estados de Guanajuato, Jalisco, Michoacán, San Luis Potosí y Zacatecas. Estos estados forman la región de México de donde procede el mayor número de emigrantes, y las ocho imágenes reunidas constituyen las iglesias o santuarios más importantes de la región. Cada lugar tiene una larga historia de práctica votiva por parte de los que emigran a Estados Unidos, por lo que al centrarnos en estas ocho imágenes podemos reunir suficiente material para llevar a cabo un análisis detallado de los retablos de



migrantes. Las pinturas votivas hechas por encargo o pintadas por emigrantes pueden ser vistas en los santuarios o se pueden obtener a través de galerías privadas y anticuarios que se especializan en el arte popular.

IMÁGENES DE CRISTO

El Señor de Villaseca

El santuario del Señor de Villaseca está ubicado cerca del mineral de Cata, una mina de plata en los alrededores de la ciudad de Guanajuato. Se comenzó a trabajar la minería en ese lugar poco después de que se fundó la ciudad, en 1557, y surgió un pequeño poblado alrededor de la entrada de la mina. De acuerdo con la leyenda local, el Señor de Villaseca fue traído de España en 1618 por un hombre acaudalado, dueño de una hacienda, llamado don Alonso de Villaseca. Se construyó un santuario para albergar a la imagen en 1725, y se reconstruyó con nuevas especificaciones en 1788. La iglesia está compuesta por un campanario que se yergue a partir de una fachada con columnas muy ornamentadas y frisos esculpidos de estilo churrigueresco mexicano (Sánchez Lara, 1990).

La imagen del Señor de Villaseca, también conocida como el Cristo Negro, debido a su color oscuro, está ubicada en el altar principal del santuario. El Cristo está herido y clavado en la cruz; una tela roja con un adorno dorado cubre su cintura, y una corona de espinas le hace sangrar la cabeza, la cual se recarga sin vida sobre el hombro derecho. Del centro de la cruz emanan rayos de luz, y la parte alta de la viga vertical esta rematada con un ornamento dorado con las siglas INRI (Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos).

A pesar de los orígenes legendarios de la imagen, es dudoso que realmente haya sido traída de España por don Alonso de Villaseca, pues los materiales y el estilo en que fue elaborada hacen pensar que es de origen mexicano, posiblemente del siglo XVI. La imagen se realizó con una pasta porosa conocida como *tiazinquis*, mezcla de caña de maíz y jugo de bulbos de orquídea, y el molde sobre un marco de tallos secos de maíz (Sánchez Lara, 1990:58). Una vez seca, la pasta se cubría con una capa de yeso y aceite, y luego con una

película que proporcionaba una superficie lisa, lista para ser pintada (Sánchez Lara, 1990:58). La capa final era la savia de un árbol, que se endurecía y conservaba la imagen (Carrillo y Gariel, 1949; Giffords, 1974:57).

Antes de la conquista, los indios de Michoacán —tarascos— usaban la técnica del *titzingueni* para crear imágenes de sus dioses. Sin embargo, a principios del siglo XVI, el obispo Vasco de Quiroga, adscrito a la capital tarasca de Tzintzuntzan en 1523, empleó este método para usos cristianos. Con la finalidad de conservar las habilidades de los artesanos locales y darles un oficio útil, el obispo Quiroga alentó el trabajo del *titzingueni*, pero puso a sus artesanos a hacer imágenes cristianas en vez de ídolos tarascos (Giffords, 1974:57). A lo largo del tiempo, las imágenes fabricadas por los tarascos se dieron a conocer por su alta calidad, y fueron distribuidas por todo el México colonial; algunas llegaron a santuarios de España (Sánchez Lara, 1990). Por tanto, es probable que el Señor de Villaseca haya sido realizado por indios tarascos a las órdenes de Vasco de Quiroga en la segunda mitad del siglo XVI. Aunque no se sabe a ciencia cierta cuándo comenzó la imagen a atraer devotos, el Museo de la Alhóndiga, en Guanajuato, tiene un retablo de 1822 en el que una mujer da gracias al Señor de Villaseca por salvar a su marido de ser ejecutado durante la guerra de independencia.

El exvoto más antiguo dedicado a esta imagen proviene de las memorias de un sacristán que trabajó en el santuario poco después de la guerra de independencia. Entre los muchos retablos que dice haber visto durante sus años de servicio, uno en especial le llamó la atención: la pintura de una mujer joven que cargaba una canasta cubierta con una tela, y a quien seguía un hombre envuelto en una capa oscura llevando un puñal. El hombre levantaba con el puñal la tela bajo la que se veía un ramillete de flores (Almanza Carranza, 1981). Aunque no se conserva el original, probablemente fue ofrendado a finales del siglo XVII o a principios del XVIII. La historia de este retablo es la siguiente: la mujer era amante de un minero mientras su marido estaba en la cárcel por delitos menores. Todas las mañanas ella llevaba a su amante una canasta con comida a la mina. Cuando el marido oyó rumores sobre la infidelidad de su mujer se enceló y decidió que la confrontaría en cuanto saliera de la cárcel. A la mañana siguiente de que fue liberado esperó con un puñal en el

camino que la mujer utilizaba para ir a la mina. Cuando la mujer se acercó, éste la sorprendió y le preguntó qué llevaba en la canasta. Con pánico le dijo: «Flores para el Señor de Villaseca». Como no le creyó, levantó la tela con su puñal y, para sorpresa de ambos vio que había un ramillete de flores. Al día siguiente, el amante de la mujer fue encontrado acuchillado en la mina, pero la mujer nunca fue herida. Días después apareció un retablo en el santuario con un texto en el que se daba gracias al Señor de Villaseca por un gran milagro concedido (Almanza Carranza, 1981; Sánchez Lara, 1990).

El Señor de la Conquista

Es menos lo que se sabe sobre los orígenes del Señor de la Conquista, ubicado en la ciudad de San Felipe Torres Mochas, en el norte de Guanajuato. La imagen conocida localmente como el Señor de los Milagros, fue así nombrada para conmemorar la «conquista espiritual» de los indios durante el siglo XVI. Aunque se desconoce la fecha exacta en que fue elaborada, las referencias indican que fue instalada en el santuario en 1585, y llevada a la ciudad desde San Miguel de Allende, donde se depositó otra copia de la misma imagen (que existe hoy en día). En el siglo XVIII, durante diez años la figura estuvo bajo el cuidado y supervisión de Miguel Hidalgo, el padre de la independencia de México, que por un tiempo fue el párroco de San Felipe.

Aunque la imagen haya sido llevada desde San Miguel de Allende, su estilo y el método de fabricación indican que es de origen tarasco y que data del siglo XVI. La imagen fue hecha con los mismos materiales y técnica que el Señor de la Villaseca, y la postura del Cristo es la misma. La figura está cubierta con una peluca de pelo humano y un paño blanco que le cubre la cintura, tiene la piel amarillo oscuro y brilla debido a una gruesa capa de barniz; aunque no tiene corona de espinas, el cuerpo está manchado de sangre.

No queda claro en los documentos cuándo se estableció la imagen como objeto de veneración. Los primeros retablos que encontramos datan de principios del siglo XX, pero es probable que la súplica votiva al Señor de la Conquista tenga una historia más antigua. Al igual que la imagen del Señor de Villaseca, seguramente data de al menos principios del siglo XIX, y es probable que sea anterior.

El Señor del Saucito

Los orígenes de la imagen del Señor del Saucito son más recientes que los de las dos imágenes anteriores, que comparten una relación con el pasado prehispánico debido a su fabricación tarasca. La historia del Señor del Saucito comienza en un poblado que se encuentra en el cruce de caminos llamado Las Encinillas, como a cuatro kilómetros del centro de San Luis Potosí, en 1820, cuando un carpintero de pocos recursos económicos, Cesáreo de la Cruz, encontró un tronco de sauce con dos ramas que lo hicieron pensar en un crucifijo. Le encargó a un artesano indígena, Juan Pablo, de un pueblo cercano, que con el tronco hiciera una imagen del Cristo crucificado, y cuando quedó terminado Cesáreo la colocó sobre un pedestal de adobe, la cubrió con ramas frescas y pidió al padre Clemente Luna que lo bendijera (Álvarez, 1987).

En pocos años, la imagen comenzó a atraer peregrinos y devotos de la ciudad y de poblados rurales circundantes. En 1826, un escultor profesional, José María Aguado, fue contratado para que volviera a trabajar la imagen y emparejara sus imperfecciones, dándole su forma actual. Ese año, el Señor del Saucito fue colocado dentro de una pequeña capilla, agrandada en 1864 y 1866 para dar cabida a la creciente muchedumbre (Álvarez, 1987).

A la larga, los arreglos a la capilla no fueron suficientes y el edificio no se daba abasto para acomodar a los peregrinos que iban a rezar a la imagen del Señor del Saucito, el primer viernes del mes de marzo, día de su fiesta anual. En 1880 se empezó a construir el santuario actual. La sacristía se terminó diez años después. El trabajo en el resto de la iglesia languideció y se suspendió varias veces por falta de fondos y disturbios políticos. La iglesia no se acabó de construir hasta 1954, cuando el arzobispo de San Luis Potosí contrató al arquitecto Federico Mariscal para supervisar las últimas fases de la obra (Álvarez, 1987).

El tamaño de la imagen es como de 1.65 metros de altura, y más o menos igual de ancho, de una mano a la otra. La altura de la cruz es de poco más de dos cuarenta, con clavos de plata y rematada con la leyenda INRI. En ambos lados de la imagen hay soles dorados, ángeles, y un adorno de ramas que simboliza al sauce con que fue hecha la imagen. La cabeza de Cristo sostiene una corona de oro de la que emanan rayos dorados. Está

ceñido por una tela de seda con un ribete blanco, y dos huevos de serpiente descansan a sus pies, regalo de un peregrino agradecido (Álvarez, 1987).

El Señor de la Misericordia

Al igual que el Señor del Saucito, el Señor de la Misericordia se fabricó con un tronco de árbol a principios del siglo XIX. La historia de esta imagen comienza el 6 de septiembre de 1839, en la ciudad de Tepatlán, Jalisco, cuando un campesino, don Pedro Medina, vio una luz extraña que emanaba de un barranco cerca de su casa (Casillas, 1989). Pensó que algún vecino estaba haciendo carbón de leña, se acercó, y vio un roble que se le ofrecía para que hiciera de él un crucifijo. Emocionado, regresó a su casa, pidió prestados unos bueyes y le solicitó a su vecino, Gerónimo Gómez, que fuera a ayudarlo a cortar el árbol para hacer una imagen de Cristo. Don Gerónimo estuvo de acuerdo, pero en el camino sufrió un punzante dolor en el estómago. Don Pedro se adelantó, cortó una astilla del roble misterioso, regresó y se la dio a comer a don Gerónimo, quien recobró su salud milagrosamente. Rehusando cualquier tipo de ayuda, don Gerónimo cortó solo el árbol, hecho que ambos hombres consideraron milagroso.

Juntos, don Pedro y don Gerónimo recortaron el árbol a un tamaño que pudiera usarse para moldear una cruz. Después de atarlo con una soga a un par de bueyes para arrastrarlo hasta la casa de don Pedro, se encontraron con que no lo podían mover. Entonces don Pedro notó que parte del tronco formaba una figura natural del Cristo crucificado y que esta superficie había estado en contacto con el suelo. Cuando giraron el tronco, los bueyes se movieron hacia adelante de inmediato y los hombres sintieron que habían sido testigos de un segundo milagro.

Cuando llegaron a la casa de don Pedro, los dos hombres dejaron el roble recargado contra una pared en la esquina del patio, pero después se desató una tormenta y don Pedro reunió a seis vecinos para meter el tronco en la casa. Una vez más no pudieron moverlo y permaneció afuera toda la noche expuesto al viento y a la lluvia. A la mañana siguiente don Pedro se arrodilló y le pidió a Dios que pudiera meter la misteriosa madera dentro de su casa para protegerla de los elementos. Después de rezar se levantó, salió al patio y de inme-

diato levantó el roble sobre sus hombros y lo metió a la casa él solo, lo que lo convenció de que había sido partícipe de otro milagro. Pocos días después apareció en el pueblo un ebanista ambulante, y don Pedro le encargó que hiciera un crucifijo. Se necesitó poco trabajo porque en la madera aparecía el contorno de la figura de Cristo; lo único que se tuvo que hacer fue agregar una viga transversal y un poco más de madera para los ojos. Al escultor se le pagaron 40 pesos por su trabajo más 20 pesos para gastos (Casillas, 1989).

La imagen del Señor de la Misericordia muestra a Cristo justo después de su muerte. Lleva puesta una corona de espinas, está clavado en la cruz y lo atraviesa una lanza en el costado. La sangre brota de su frente y salpica sus hombros y sale a borbotones de la herida abierta en el costado. La cabeza, inclinada hacia adelante sobre su hombro derecho, tiene los ojos cerrados. Está cubierto con un manto rojo con adornos dorados y ceñido con una faja ancha de los mismos colores amarrada al lado derecho.

Hay muy poca información adicional registrada sobre la imagen milagrosa anterior al 28 de abril de 1852, cuando durante la celebración de San Pedro Mártir la instalaron en un nuevo santuario expresamente construido. Al día siguiente se abrieron las puertas de la nueva iglesia al público local y a los peregrinos de las poblaciones de los alrededores. Por lo visto, ya entonces la imagen era conocida por sus poderes milagrosos y se habían empezado a acumular retablos (Casillas, 1989). En pocos años el santuario resultó pequeño para albergar a las multitudes de peregrinos que lo llenaban cada 28 de abril, por lo que sacaron la imagen y la pasearon por las calles. Generalmente, pasaba la noche del 28 en una pequeña iglesia parroquial antes de que la devolvieran al santuario principal el día 29. Después de que se desató la revolución en 1910, los disturbios civiles obligaron a las autoridades eclesiásticas a esconder la imagen por un tiempo, para su seguridad (Casillas, 1989).

Desde 1943, la procesión de la imagen se ha convertido en un acontecimiento anual en Tepatitlán; el domingo anterior al 28 de abril, a las 3:00 p.m., el tañer de campanas en todas las iglesias de la ciudad anuncia el acontecimiento. Ahora, la procesión del Señor de la Misericordia incluye carros alegóricos, decoraciones artísticas, bandas militares y una escolta de charros a caballo. Un río de peregrinos y fieles sigue a la imagen de parroquia en parroquia por las calles angostas de la ciudad que ahora habitan unas 100 000 personas.

Los retablos del Señor de la Misericordia se hallan en un museo en lo que vendría a ser la cripta del templo. Destacan los retablos de un pintor local de fines del siglo XIX que realizó numerosas obras de gran valor artístico y documental.

El Santo Niño de Atocha

El Santo Niño de Atocha proporciona la transición natural para la siguiente discusión sobre imágenes marianas, porque es la única figura de Jesús niño que estamos considerando, muy unida a una imagen bien conocida de la Virgen: Nuestra Señora de Atocha. De acuerdo con Giffords (1974:50), a Nuestra Señora de Atocha «siempre se la ve en las pinturas con el Niño en sus brazos, porque sin él no podría ser identificada». Pero en la actualidad, el niño ya destaca como imagen independiente y en México es más venerado que su madre.

La tradición sostiene que la imagen original del Niño fue realizada por San Lucas, y llevada a España por un patriarca de la comunidad cristiana de Antioquía durante el imperio romano, donde fue colocada en una modesta ermita en un campo de esparto, o «atochales», que le dan al pueblo de Atocha su nombre. La ermita fue destruida durante la invasión mora del siglo VIII, pero en 1162 la imagen volvió a aparecer en la iglesia de Santa Leocadia en Toledo (Giffords, 1974).

La Virgen y el Niño empezaron a adquirir identidades separadas durante la ocupación sarracena, cuando la conquista islámica de la península ibérica dio como resultado un sinnúmero de prisioneros cristianos que languidecían en las prisiones moras. De acuerdo con la leyenda, los moros prohibieron todas las visitas de misericordia con excepción de las de los niños, a quienes solamente se les permitía llevar comida y agua a sus parientes que morían de hambre. «Un día un niño vestido como peregrino llegó a la prisión cargando una canasta, un báculo y una calabaza en forma de vasija que contenía agua», y en una variante de la historia evangélica de los peces y las hogazas, «Aún después de que había servido a todos los prisioneros, la canasta y la calabaza seguían llenas» (Giffords, 1974:29). Al ver el milagro, los prisioneros reconocieron que el Niño era una aparición de Jesús mismo.

En México, la imagen del Niño ha llegado a ser «una imagen favorita entre las representaciones de Jesús en la tradición popular»; reproducciones de la misma se encuentran en

muchas iglesias y santuarios de todo el país, pero su principal lugar de adoración es el pequeño pueblo de Plateros, cerca de Fresnillo, Zacatecas. Aunque los orígenes del Santo Niño en esta localidad son más bien oscuros, sabemos que en 1566 se había levantado un pequeño poblado alrededor de las minas de San Demetrio, al que más tarde se nombró Real de Minas de los Plateros. En algún momento del siglo XVIII, el dueño de la mina, el español marqués de San Miguel de Aguayo, encargó una réplica de Nuestra Señora de Atocha (con el Niño en sus brazos), una imagen que había venerado en su tierra natal, para que se exhibiera en el santuario (Juárez Farías, 1991).

Durante la época colonial, parece que se le rindió más homenaje a la imagen de Nuestra Señora de Atocha que al Niño. Sin embargo, durante la década de los veinte del siglo XVIII, los patrones de la veneración popular cambiaron: se separó al Niño de la Virgen y se le dio un lugar especial en el santuario, en el altar mayor (López de Lara, 1992). Juárez Frías (1991) justifica esta transformación por un milagro prodigioso, no registrado, que se le atribuyó al Niño en 1829; y ve este cambio como un símbolo de la emancipación de los mexicanos de la madre patria, porque sucedió justo después de la guerra de independencia.

Las fechas grabadas en los marcos de las ventanas del santuario indican que se terminó de construir alrededor de 1790, y los frisos decorativos con escenas de la vida y la pasión de Cristo sugieren que se construyó para conmemorar a Cristo en vez de a la Virgen (López de Lara, 1992). Por lo tanto, la fecha precisa en que surge el Niño como objeto de veneración en México no está clara; podemos concluir que el cambio debe de haber ocurrido a finales del siglo XVIII o principios del XIX. La imagen que se usa actualmente data de 1886, pero según Giffords (1974:29), no difiere en forma drástica de las versiones anteriores. A juzgar por su apariencia actual, el niño se hizo con algún tipo de argamasa; tal vez una variante de la técnica tarasca del *titzingueni*. En el santuario la imagen está sentada en una silla dorada que descansa sobre un pedestal dorado. El Niño sostiene en su mano derecha un báculo de peregrino del que cuelga una calabaza (agua para los prisioneros cristianos), y en la izquierda una canasta dorada (comida para los mismos); viste una túnica blanca con rayas doradas y un cordón dorado en la cintura. Sobre su cabello rubio descansa un sombrero negro adornado con una pluma blanca, y calza sandalias (López de Lara, 1992).

Aunque con frecuencia la imagen anterior es la que se representa en el arte votivo, es igual de común otra imagen bien conocida del Santo Niño de Atocha, proveniente de la tradición católica, que se conoce como el Niño Azul, y lleva puestos una túnica azul, una capa marrón y un cuello de encaje blanco; está sentado en una silla forrada de rojo, y la ubicación de los elementos simbólicos está invertida: en este caso, en la mano derecha tiene una canasta y en la izquierda el báculo de peregrino, el cántaro de agua (la calabaza) y una rama de trigo, que simboliza el pan. Hay una concha unida a la capa (indicando que es un peregrino de Compostela, España), y a ambos lados de la imagen hay un florero (Juárez Frías, 1991; López de Lara, 1992).

En los documentos de los Archivos de la Arquidiócesis de Zacatecas está registrado que en 1882 el arzobispo José María del Refugio Guerra y Alva visitó el santuario, y al ver la gran cantidad de exvotos pegados en las paredes quedó tan impresionado por la devoción de la gente hacia el Niño que ordenó la construcción de un salón especial dedicado a la exhibición de retablos (López de Lara, 1991, 1992). El 24 de diciembre, día de la fiesta del Niño, este salón se atesta de peregrinos de todo México que vienen a rendir homenaje a la imagen venerada y a dejar sus ofrendas votivas.

IMÁGENES DE LA VIRGEN

La Virgen de Zapopan

Aunque las imágenes de Cristo tienen seguidores devotos en muchas comunidades, la Virgen María es aún más venerada en todo México, y en este estudio hemos incluido tres de las imágenes más importantes de la región occidental. La primera es la Virgen de Zapopan, cuya historia empieza en 1541, cuando fray Antonio de Segovia llegó a la aldea de Zapopan («lugar del árbol de zapote»), muy cercana a la ciudad de Guadalajara, portando un breviario, un crucifijo y una pequeña imagen de Nuestra Señora de la Concepción. Según la leyenda, la imagen estaba medio formada cuando llegó fray Antonio, pero debido a un milagro se completó poco después de su llegada (Álvarez, 1987). Sin embargo, el origen de

esta imagen es más mundano de lo que la leyenda nos quisiera hacer creer. Como la imagen de Cristo en el mineral de Cata, ésta se realizó con una mezcla de pasta de maíz y jugo de orquídeas usando la técnica de *titzingueni*, lo que indica que es de origen michoacano y de alrededor de 1531 (se dice que fray Antonio la cargó durante diez años antes de llegar a Zapopan). Juárez Frías (1991:81) la atribuye a uno de los talleres de Vasco de Quiroga.

Solamente las manos de la Virgen son talladas en madera y están unidas en actitud de orar, pegadas a su pecho (Álvarez, 1987), una pose congruente con la iconografía común de la Virgen de la Inmaculada Concepción del siglo XV (Giffords, 1974:48-49). En 1935 se encerró a la imagen en una vasija de plata sobre la que notoriamente se exhiben sus suntuosas prendas, dejando expuestas solamente la cabeza y las manos.

La Virgen de Zapopan suele vestir un traje azul cubierto por una capa del mismo color, pero algunas veces viste de blanco. Tanto la capa como el traje, ricamente decorados con brocado dorado, tienen un borde de orlas cubiertas de oro. La Virgen porta un cetro dorado con incrustaciones de perlas y rubíes, y sostiene un báculo dorado y las llaves simbólicas de la ciudad de Guadalajara. Descansa sobre su pelo suelto color castaño una corona incrustada con joyas de arcos dorados que se elevan a partir de la banda ancha que rodea su cabeza hasta alcanzar la base de una cruz dorada (Álvarez, 1987).

La iconografía mariana del siglo XV representa a la Virgen de la Inmaculada Concepción como la Virgen de San Juan en el Apocalipsis: «Bañada por el sol, y con la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona con doce estrellas» (Giffords 1974:48-49). El pedestal sobre el que está asentada la Virgen hace alusión a sus orígenes, puesto que contiene una luna en cuarto creciente cara hacia arriba, y una hilera de estrellas abajo. El primer milagro atribuido a la Virgen de Zapopan ocurrió cuando la llevaba en el pecho fray Antonio de Segovia; su presencia aplacó a los indios rebeldes en el cerro de Mixtón, hazaña por la que llegó a ser conocida como la Pacificadora (ver Juárez Frías, 1991). En 1606 se supo de otro milagro, cuando sobrevivió al derrumbe de la iglesia sin sufrir un solo rasguño. Más adelante se dijo que la Virgen había devuelto la vista a un ciego (Álvarez, 1987).

En 1641, el sacerdote Diego de Herrera, impresionado por los poderes de la Virgen, empezó a coleccionar y publicar los milagros que se le atribuían. En 1653, el obispo Juan

Ruiz Colmenero decretó que la imagen era milagrosa y estableció el 18 de diciembre como el día de fiesta de la Virgen de Zapopan. Una plaga azotó la ciudad de Guadalajara en 1693, que terminó cuando el obispo Juan Sánchez de León Garabito dio la orden de que se paseara a la imagen por las calles de la ciudad. En 1721 llevaron a la Virgen al lecho en que yacía el obispo Manuel de Mimbela, y ella le devolvió la salud durante cuatro días. El 15 de septiembre de 1821, se paseó nuevamente a la Virgen de Zapopan por las calles de Guadalajara para celebrar la independencia de México y rendirle honores como «Soberana de Jalisco», con el obispo Juan Cruz Ruiz de Cabañas.

La iglesia original de Zapopan se desplomó en 1606, y poco después se construyó una nueva. Sin embargo, en 1690, el obispo Santiago de León Garabito empezó a construir un santuario más grande e impresionante, y 40 años después, en 1730, se colocó la imagen en el altar en que se encuentra actualmente. Se hicieron arreglos a la estructura en 1819, 1837 y 1867, y en 1889 los campanarios originales fueron demolidos y reemplazados por unos nuevos que se terminaron de construir en 1892. En 1905 se reconstruyó el altar con mármol blanco, y en 1940 la iglesia fue designada basílica por el Papa Pío XII (Álvarez, 1987). El número anual de devotos es similar al del Santuario de San Juan de los Lagos; se podría decir que es la segunda imagen más venerada en el occidente de México.

En una habitación lateral al templo se conserva una pequeña exposición de retablos, en su mayoría del siglo XX. Todos los días la Virgen de Zapopan recibe ofrendas votivas, pero, lamentablemente, son retiradas del lugar y no se conoce su destino.

La Virgen de Talpa

Los orígenes de la Virgen de Talpa, aunque oscuros, datan de la primera parte de la época colonial. Al igual que la Virgen de Zapopan, esta imagen fue realizada a finales del siglo XVI por artesanos indios que trabajaban para el obispo Vasco de Quiroga en Michoacán. La estatua es pequeña, como de 15 pulgadas de alto, y está hecha de pasta de maíz con la técnica tarasca de *titzingueni* (Carrillo Dueñas, 1986).

La diferencia principal entre la Virgen de Talpa y la de Zapopan es la identificación equivocada de la primera con la Virgen del Rosario, en vez de con la Inmaculada Concep-

ción. La Virgen del Rosario es la patrona de la orden de los dominicos, y generalmente tiene al Niño Jesús en el brazo izquierdo y un rosario en su mano derecha. En la iconografía, tradicionalmente viste una capa azul sobre un traje rojo bordado con ribetes azules (Juárez Frías, 1991:84). En Talpa está asentada en un pedestal de plata con la luna grabada a sus pies y una corona dorada rodeada de piedras preciosas, y cubierta con un vestido decorado con estrellas y perlas en forma de triángulo (Carrillo Dueñas, 1986).

Talpa está en las montañas de la Sierra Madre Occidental, estado de Jalisco, cerca de las ciudades de Mascota y Ameca, que actualmente se comunican con dicha población por carretera. Talpa se fundó en 1599 cerca de la mina de Aranjuez, sobre una rica vena de plata que se agotó después. Al parecer la imagen fue llevada a la población por el padre Manuel de San Martín, el primer sacerdote que llegó a la región (Carrillo Dueñas, 1986). Más tarde la traspasaron a la mina de «Los Reyes», donde permaneció hasta que un indio de la localidad, Diego Felipe, la llevó de regreso a Talpa.

Hasta 1644, la imagen ocupó un lugar secundario en la iglesia; estaba medio apolillada y había perdido parte de su belleza y lustre originales. Ese año el párroco decidió quitar la imagen de su nicho y, dado su mal estado, le pidió a una india humilde, María Tenanchi, que la limpiara. Sin embargo, cuando ésta trató de cumplir con su encargo no pudo hacerlo, porque cuando tocaba la imagen la deslumbraba una luz intensa que emanaba del centro de la pequeña figura (Carrillo Dueñas, 1986).

Otras mujeres corrieron a investigar la fuente de tan extraña luz y les sucedió lo mismo; su asombro aumentó al descubrir que la imagen había recobrado su lustre original, y que toda señal de deterioro había desaparecido. Más adelante, la gente del pueblo y las autoridades civiles y eclesiásticas que llegaron de la ciudad vecina de Mascota para investigar, confirmaron el milagro. Este suceso transformó a la Virgen del Rosario en patrona del pueblo, desplazando al antiguo santo patrón, el apóstol Santiago. A través de los años, la fama de la pequeña Virgen creció, como el número de milagros que se le atribuyeron. En 1670, la iglesia católica decidió investigar oficialmente los orígenes milagrosos de la Virgen, y los confirmó en un documento titulado: «Auténtica relación del milagro de la renovación de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Talpa», una copia del cual, fechado en

1832, se ha conservado en los archivos de la parroquia. Además de narrar la historia de los orígenes de la imagen, el documento da testimonios de sus milagros.

La sección principal del santuario actual se construyó en la segunda mitad del siglo XVIII y la fachada y campanarios se terminaron a mediados del siglo XIX. Se le confirió una coronación pontificia a la Virgen el 19 de septiembre de 1915, en el aniversario 271 de su renovación milagrosa. A pesar de que con el paso de los años su fama ha trascendido Talpa, los devotos aún siguen concentrados en el occidente de Jalisco y Nayarit, principalmente en la Sierra Madre Occidental y a lo largo de la costa.

Dentro del área, la Virgen de Talpa sigue siendo la más importante, y año tras año miles de peregrinos llegan a pie hasta el santuario para cumplir sus promesas, asistir a misa, y depositar sus muestras de agradecimiento. Desde finales del siglo XVII, la fiesta de la Virgen de Talpa se ha celebrado el 2 de febrero, fecha que coincide con la temporada de sequía en México, lo que propicia que los peregrinos emprendan viajes arduos por caminos difíciles, que serpentean entre cerros y montañas circundantes.

El pueblo se ha adaptado a su condición de centro de peregrinaje y ha desarrollado una economía que ofrece alimentos, alojamiento, artículos religiosos y otros servicios a las masas de peregrinos que llegan anualmente. Algunos devotos viajan de lugares tan lejanos como Estados Unidos; porque como sucede en otras partes del occidente de México, Talpa tiene un sinnúmero de emigrantes internacionales. Como no todos pueden regresar a rendirle veneración, se ha instalado una réplica de la Virgen de Talpa en San Fernando, California, donde los emigrantes del valle central y aun de Los Ángeles van a visitarla.

En la actualidad, al costado de la iglesia hay un pequeño museo que explica el origen de la Virgen y el santuario, y exhibe objetos religiosos, pinturas y algunos retablos.

La Virgen de San Juan de los Lagos

Aunque cada una de las imágenes anteriores ha sido venerada por un grupo grande de devotos del occidente de México, la imagen más importante de la región es la Virgen de San Juan de los Lagos (Olveda, 1980; Álvarez, 1987). El pueblo de San Juan está ubicado en la región de Jalisco conocida como Los Altos. Desde principios de siglo esta zona ha sido

un centro del que salen emigrantes a los Estados Unidos (ver Taylor, 1933; Cornelius, 1976). El pueblo está situado en la hondonada de un valle y separado de las colinas circundantes por el río San Juan. Las ondulantes colinas y escarpadas lomas contienen lagunas y lagos pequeños que dan su nombre a la comunidad.

La leyenda de la Virgen de San Juan empezó en 1542, cuando el sacerdote español Miguel de Bologna trajo al pueblo una imagen pequeña de la Virgen de la Inmaculada Concepción (Álvarez, 1987). No se sabe mucho de la imagen antes del año 1623 cuando, según relata la leyenda, una joven cayó gravemente enferma y parecía destinada a una muerte temprana; pero en respuesta a las oraciones fervientes de los padres, la Virgen intercedió y la chica se curó (Álvarez, 1987). Después del milagro, la imagen adquirió su propia identidad mexicana, distinta a la de la Virgen de la Inmaculada Concepción, y desde entonces es conocida como la Virgen de San Juan (Álvarez, 1987; Oblate Fathers, 1991).

Al difundirse la noticia del milagro, un número cada vez mayor de colonos españoles fue atraído a la comunidad, y también comenzaron a llegar muchos indígenas y peregrinos mestizos. A principios del siglo XVI se empezó a organizar una feria alrededor del aniversario en que se instaló a la imagen, el 30 de noviembre. Se calcula que en 1630 unas 2 000 personas habían viajado a San Juan para las fiestas, y en 1792 el número de participantes era de 35 000.

Las autoridades locales pidieron al rey de España que se reconociera oficialmente como festivo el día en que se inauguraba la feria, y en 1797 aquél concedió lo que se solicitaba, cuando se decretó que la feria comenzara el 20 de noviembre y continuara durante 12 días. En 1840, la concurrencia llegó a aproximadamente 100 000 personas, pero debido al avance de la industrialización y el crecimiento económico del siglo XIX, decayó gradualmente y finalmente se abandonó la feria poco después del inicio del nuevo siglo (Olveda, 1980). Actualmente, el aniversario de la Virgen se celebra con una fiesta religiosa y la llegada de peregrinos a los que llaman «sanjuaneros».

Como la imagen de Zapopan, la Virgen de San Juan fue esculpida con una mezcla de médula de maíz y jugo de orquídeas siguiendo la técnica de *titzingueni*. De aproximadamente 50 cm de alto, es común que se vea completa con sus manos contra el pecho (Álva-

rez, 1987), lo que es congruente con la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción del siglo XV. Poco después de la conquista, en España se volvió popular representar de manera más realista a la Virgen, con cara y manos que parecieran naturales, pero montadas en un cuerpo tipo maniquí que pudiera ser cubierto con suntuosas vestimentas acordes a la moda de la época (Giffords, 1974:34). Las estatuas que existían no fueron desechadas; simplemente las «modernizaron» y encerraron en marcos de forma piramidal o triangular para que pudieran ser «vestidas» y decoradas.

Esta modernización se llevó a cabo con la Virgen de San Juan, probablemente a finales del siglo XVI o principios del XVII. Igual que la Virgen de Zapopan, está encerrada en un capelo y cubierta con vestimentas lujosas que sólo dejan expuestas su cabeza y las manos. La faz clara de la Virgen sobresale de un cuello blanco plegado que deja ver el largo pelo castaño claro con una tiara dorada, incrustada con joyas. El collar es el adorno de un traje blanco salpicado de rosas rojas y tallos verdes, cubierto con un manto azul bordado con oro, perlas y joyas preciosas (Álvarez, 1987; Giffords, 1991:46). El azul y el blanco son los colores característicos de la Virgen, pero en ocasiones está vestida de blanco puro.

En el santuario, la Virgen está sentada sobre un altar muy decorado construido en el ábside principal del santuario. El altar, de mármol blanco con ribete dorado, consiste en una plataforma larga de casi tres metros de ancho y cinco de alto; arriba descansa una cúpula de mármol con ángeles esculpidos a ambos lados, sostenida por ocho columnas jónicas de un metro ochenta de altura cuyas bases y capiteles son de plata con un bruñido dorado. A ambos lados de la cúpula de la Virgen hay gran cantidad de velas en candelabros dorados, y en el centro se aprecia un relicario en un nicho dorado. Todo este conjunto está rodeado de las imponentes columnas del santuario que también están decoradas profusamente.

Adentro de la cúpula descansa la Virgen sobre un pedestal dorado. Así como la Virgen de la Inmaculada Concepción, el pedestal de esta imagen tiene una luna en cuarto creciente con la cara hacia arriba, grabada en oro y decorada con rubíes y esmeraldas, abajo de la cual hay doce estrellas de piedras preciosas. En las pinturas de los santos es común que aparezca la Virgen de San Juan descansando sobre este pedestal con dos velas a los lados

(ver la cubierta de Giffords 1991). Sin embargo, éstos suelen reemplazarse por una guirnalda sencilla de nubes o un halo dorado. La primera piedra de la iglesia actual fue colocada el 30 de noviembre de 1732, y la construcción continuó a lo largo de 58 años. La Virgen se instaló en el altar principal el 30 de noviembre de 1769, pero los campanarios, que tienen una altura de 63 metros, no se terminaron hasta 1790.

No se les permite a los peregrinos dejar ofrendas votivas en el santuario principal de la basílica. Se agregó un salón especial para este fin, en 1836, que fue consagrado por el arzobispo de Guadalajara en noviembre de 1884 (Álvarez, 1987). Ubicado a la derecha del altar principal, el salón de la Virgen está lleno de ofrendas votivas, que todos los días llegan en grandes cantidades; todo el espacio disponible de las paredes está cubierto con retablos y objetos que dejan los suplicantes para dar gracias por milagros y favores recibidos. Los exvotos, en capas sobre las paredes, se derraman hacia el suelo y trepan hasta el techo.

Pero ni siquiera en este salón caben todos los retablos. A dos manzanas de distancia está representada la Virgen en otro lugar de peregrinaje conocido como el Pocito, en la desembocadura de un arroyo natural. El sitio consiste en una galería al aire libre a lo largo de una calle; consta de dos pisos, y se construyó para albergar los retablos de la Virgen. Sus paredes también están cubiertas con exvotos que datan de 100 años atrás o más. En un esfuerzo reciente por conservar y preservar las pinturas, los sacerdotes cerraron con candado y llave los retablos del Pocito, los ordenaron y los colgaron de manera que cubren todo el espacio de las paredes desde el piso hasta el techo.

La Virgen de San Juan: Madre de los Emigrantes

La llegada anual de miles de devotos a San Juan de los Lagos señala la importancia que continúan teniendo los retablos en la cultura popular del occidente de México; si en términos religiosos estas pinturas proporcionan una forma de expresar devoción, en términos culturales representan uno de los pocos medios que la población utiliza para expresar públicamente sus ansiedades, necesidades, miedos y sufrimientos. Al exteriorizar sus problemas en las pequeñas pinturas en hojalata, y exhibirlas, la gente común encuentra salida a las vicisitudes de su vida. Por lo tanto, los retablos son una catarsis, un testimonio personal,

una confesión, una expresión de agradecimiento o remordimiento que de otra manera sería difícil articular públicamente; dan voz a las alegrías, celebraciones, sufrimientos, enfermedades, desgracias, enemistades, pérdidas y tragedias humanas. Como lo dijo en forma sencilla Diego Rivera, los retablos son la «expresión pictórica verdadera y presente del pueblo mexicano» (Rivera, 1979:55).

Desde luego que los problemas no se quedan atrás cuando los mexicanos se van hacia el norte, de hecho, a veces se multiplican y surgen dificultades nuevas que, además, hay que soportar en un lugar distante de casa. No solamente continúan las personas enfermándose, teniendo encuentros con la ley, y luchando contra fuerzas fuera de su control; ahora deben manejar las mismas situaciones en una lengua extraña siguiendo un juego de reglas culturales que no comprenden totalmente.

Lo que es más, los migrantes experimentan problemas especiales propios de su situación como extranjeros, frecuentemente indocumentados. Como emigrantes furtivos, cruzan la frontera en forma riesgosa; regularmente se exponen a ser explotados en su trabajo y en su vida cotidiana; navegan en una economía extraña y en una sociedad ajena; tienen encuentros desagradables con burocracias poderosas y arbitrarias, y viven clandestinamente fuera de la protección de las autoridades; por lo tanto, no debe sorprender que las imágenes ocupen un lugar especial en sus corazones. Por medio de la fe y de la devoción hacia los iconos que les son familiares, las personas pueden ayudarse a soportar las experiencias enajenantes e inconexas de la vida en una sociedad extranjera. Las imágenes como la de la Virgen de San Juan son una fuente de consuelo que permite a los emigrantes construir un México interior dentro de la ajena cultura material de los Estados Unidos.

Cuando los emigrantes pasan por momentos de compulsión y ansiedad en el curso de su peregrinaje, lo típico es que busquen una imagen sagrada para mitigar sus aprensiones y calmar sus miedos. Como lo dijo en una carta a su casa una mujer que tuvo que vadear canales de drenaje y esconderse de la policía fronteriza mientras cruzaba la frontera: «Si estoy aquí es porque creo en Dios y en esos momentos le pedí a la Virgen de Guadalupe, y la Virgen de la Soledad [que me ayudaran]» (Siems, 1992:6-7). La devoción a una imagen venerada simboliza el apego de los expatriados al lenguaje, la cultura y la gente de

México, y dejar atrás estos símbolos conlleva traumas psicológicos y una sensación de pérdida tangible.

Una balada popular transcrita por Taylor (1935:222-24) musicalizó este sentimiento. La canción adopta el punto de vista de un emigrante que va a partir y se despide de los templos por los que va pasando en su camino hacia el norte. Al dejar su casa en Guanajuato, lo primero que hace es volverse hacia el sur para pedir a la Virgen de Guadalupe que regrese con bien. En su viaje va rindiendo homenaje a las imágenes principales de su estado natal: la Madre de la Luz, en Salvatierra; la Virgen de la Purísima Concepción, en Celaya; el Señor del Hospital, en Salamanca; la Madre de Loretito, en Irapuato; y la Virgen de la Soledad, en León; sale de Aguascalientes y entra a Zacatecas donde se detiene en Plateros para decirle adiós al Niño de Atocha; viaja por tren a través de Durango y Chihuahua, y finalmente llega a Ciudad Juárez, en la frontera de México con Estados Unidos, donde se vuelve para decirle adiós por última vez a la Virgen de Guadalupe (ver Fernández, 1983; Fernández y Officer, 1989; Herrera-Sobek, 1979; para otros análisis de corridos de emigrantes). Una forma de atenuar la sensación de pérdida cultural y alienación psicológica que experimentan los mexicanos que viven y trabajan en Estados Unidos, es llevar las imágenes veneradas al norte. Como nos dijo en una entrevista una mujer ya mayor en un pequeño pueblo de Texas: «Viendo que éste era un pueblo perdido y que mi marido quería trabajar aquí, pensé en traer a la Virgen [de San Juan] para acá para que mis hijos pudieran crecer bien» (B. Villezcas, 1991).

Dada la intensa devoción de los mexicanos hacia sus imágenes y el creciente número de emigrantes que viven al norte de la frontera, las comunidades mexicanas en Estados Unidos han organizado recorridos de varias de las imágenes principales. Por ejemplo, una réplica de la Virgen de San Juan de los Lagos sale de Jalisco cada año para visitar iglesias en San Antonio, Los Ángeles, Chicago y otras ciudades que cuentan con grandes comunidades de migrantes. En estos lugares, el párroco de un vecindario en el que predominan los mexicanos, inevitablemente tendrá un altar o una capilla dedicados a la Virgen (como en la iglesia de San Procopio, en el barrio mexicano de Pilsen, en Chicago). Se celebra la llegada de la Virgen con novenas especiales y misas, y los devotos abarrotan la iglesia, llenan el altar con velas y diversos objetos votivos, pero no retablos.

A finales de la década de los cuarenta, los emigrantes mexicanos que viven en la parte baja del valle del Río Bravo de Texas acrecentaron su devoción a la Virgen de San Juan; en lugar de esperar cada año la llegada de la imagen desde Jalisco, los miembros de la parroquia de la pequeña población de San Juan pidieron al sacerdote, un vasco de nombre José María Aspiázu, que instalara una réplica de esta Virgen en su propia parroquia. En 1949, el padre y dos miembros de la congregación viajaron a Guadalajara para encargarle a un importante escultor una copia exacta de la imagen. El trabajo estuvo listo tres meses después y regresaron a Guadalajara a recogerlo (Aspiázu, 1991; Oblate Fathers, 1991; Pérez, 1991; B. Villezcas, 1991).

El 5 de diciembre de 1949 se instaló la imagen en un rincón especial de la iglesia de la parroquia. Impresionado por la «explosión de fe» que se suscitó, el padre Aspiázu decidió construir una capilla exclusiva para la Virgen. Él y un joven de su parroquia, Benito Villezcas, grabaron un programa de radio en el que anunciaron su propósito y solicitaron donaciones de los mexicanos del área. Después de la primera transmisión desde una estación de lengua española en Edinburg, Texas, recibieron 18 cartas con donaciones en dinero (Aspiázu, 1991). Continuaron los programas de un cuarto de hora y el volumen del correo creció y se difundió la transmisión en otras estaciones en todo el estado de Texas, incluidas las de Corpus Christi, Lubbock, Houston, San Antonio y Laredo. Finalmente, nueve estaciones difundieron la transmisión a lugares tan distantes como California y Wisconsin (Aspiázu, 1991; J. Villezcas, 1991).

Al cabo de un año las aportaciones llegaban con tanta rapidez que 13 voluntarios trabajaban durante tres horas cada noche separando las cartas y contando las donaciones que llegaban de todas partes de Estados Unidos. El dinero provenía no solamente de ciudades cercanas como Dallas, El Paso, Houston y San Antonio, sino también de la costa oeste y de los estados centrales (J. Villezcas, 1991).

En 1952 se empezó a construir la nueva iglesia con estas donaciones y con materiales y mano de obra que habían donado los miembros de la parroquia. El santuario fue inaugurado por el obispo de Corpus Christi el domingo 25 de abril de 1954, en presencia de sesenta mil mexicanos emigrantes que habían llegado de muchos lugares de Estados Uni-

dos para ser testigos (Aspiázu, 1991; Oblate Fathers, 1991). El acontecimiento fue celebrado con misas especiales, novenas, desfiles y otras festividades.

Después de la inauguración, los programas de radio continuaron difundiendo las virtudes de la Virgen de San Juan del Valle, como llegó a conocerse a la imagen, y las donaciones y los peregrinos inundaron el santuario. Con las aportaciones adicionales, al complejo se le añadió una escuela, un hospicio y, a la larga, un hotel con 90 habitaciones (Aspiázu, 1991; Sánchez, 1991).

En 1970, el éxito asombroso de la capilla católica enfureció a un predicador fundamentalista de la localidad, que era piloto. En un loco intento por extirpar a la Virgen y detener su éxito, se abocó a una misión suicida y estrelló su avión contra el santuario. Aunque en ese momento 92 sacerdotes celebraban una misa especial, no hubo un sólo muerto y la Virgen sobrevivió al infierno sin un rasguño (Aspiázu, 1991; Reyna, 1991).

Irónicamente, al destruir la vieja iglesia, el predicador les hizo un favor a los miembros de la parroquia de San Juan, Texas, porque con el dinero que recibieron del seguro sustituyeron la capilla vieja con cupo para 800 personas por un santuario en el que caben cuatro mil, con espacio para otros 1 000 asientos provisionales (Aspiázu, 1991). Gracias a los extraviados esfuerzos del predicador, la fama de la Virgen se acrecentó.

La Virgen de San Juan del Valle proporciona ahora consuelo y solidaridad a una gran red de emigrantes en Estados Unidos. Durante los periodos pico, el templo recibe alrededor de 10 000 visitantes cada semana (estimados por Reyna, 1991, por el número de hostias consumidas), y actualmente tiene 90 empleados divididos entre el santuario, el hotel, la cafetería, un departamento de mantenimiento, un cuarto para el correo, una unidad de contabilidad y una tienda al menudeo.

El templo también mantiene su propia empresa editora, que maneja una lista de correos de aproximadamente 120 000 nombres. Cada mes la capilla envía 40 000 cartas a devotos fieles de la Virgen diseminados a lo largo de Estados Unidos, y recibe como cien mil cartas mensuales de emigrantes mexicanos. Entre 60 y 70 por ciento de éstos da gracias a la Virgen por una de tres cosas: cruzar a salvo el Río Bravo, obtener los documentos legales de residencia o conseguir un trabajo en Estados Unidos (Salazar, 1991). Casi todos

los peregrinos que visitan el templo son emigrantes mexicanos que viajan desde distintos puntos de Estados Unidos; muy pocos llegan de México.

Regularmente, cada 15 de agosto y 8 de diciembre se llevan a cabo procesiones con carros alegóricos y mariachis, y se programan periódicamente novenas; pero la Virgen de San Juan del Valle no tiene una tradición de pinturas votivas. El padre Aspiázu (1991) recuerda haber visto un poco de arte votivo en los primeros años del templo, y Gamio (1930:122) menciona retablos hechos por migrantes, en San Antonio, durante la década de los veinte.

Cuando los emigrantes hacen un retablo para agradecer algún milagro recibido, viajan de vuelta a su tierra natal, y de hecho es lo que cada año hacen miles: trasladarse a Fresnillo, San Felipe, Mineral de Cata, Tepatitlán, Plateros, Zapopan, Talpa, o San Juan de los Lagos. Y ahora veremos el resultado de estos peregrinajes, las hermosas e impresionantes «obras de arte en hojalata».



El 19 de Marzo de 1924, Alberto Aldana Cruz hizo una muerte en E. U. A. estando en compañía de Julían A. Rendón Alberto A. Rendón y Manuel Gomez, los cuales estuvieron presos y Maria Aldana se los encomendó a la Sma. V. de S. Juan de los Lagos y en acción de gracias dedica el presente.

Hda. de Carrion jal.

26-1926

El contenido de los retablos de los migrantes



Nuestro interés en los retablos de los mexicanos en Estados Unidos empezó en septiembre de 1988, cuando viajamos al Santuario de San Juan de los Lagos a visitar a la Virgen y a ver sus famosas pinturas votivas. Mientras admirábamos los retablos y leíamos los textos, notamos que varios hablaban de experiencias que tuvieron lugar en Estados Unidos. Como investigadores de la migración mexicana a Estados Unidos, el hecho despertó nuestro interés y comenzamos a buscar más retablos relacionados con el tema. Después de una hora, habíamos localizado una docena de retablos de tema migratorio. Mientras reflexionábamos sobre estos trabajos, se nos ocurrió que podrían ayudar a aclarar un viejo problema metodológico en el estudio del tema. Contrariamente a otras fuentes de información sobre la emigración transnacional, los retablos captan sucesos en la forma en que los vivieron los emigrantes. Las pinturas y los textos constituyen una fuente inigualable de datos históricos y sociológicos sobre un tema que se ha resistido al estudio en forma evidente. Debido a que muestran hechos sobresalientes en el momento mismo en que ocurren proporcionan un registro inmediato de las preocupaciones más relevantes para los migrantes.

Entre septiembre de 1988 y finales de diciembre de 1993 buscamos los templos y santuarios del occidente de México, donde se sabía que persistía la tradición votiva. Además, realizamos pesquisas en galerías y anticuarios en busca de retablos que trataran el tema en cuestión; tomábamos fotografías y transcribíamos los textos. A la vez, nos propusimos comprar todos aquellos retablos de tema migratorio que encontráramos en tiendas, galerías y anticuarios. Durante el curso de la investigación, localizamos alrededor de 124 retablos pintados o hechos por encargo de emigrantes o sus parientes. Las escenas y textos incluidos

Cuadro 1

Distribución de los retablos examinados en el estudio por imagen que recibió la manda

Imagen sagrada	Número	Porcentaje
Imágenes de la Virgen María		
Virgen de San Juan	64	49.6
Virgen de Talpa	5	3.9
Virgen de Zapopan	4	3.1
Virgen de Guadalupe	4	3.1
Virgen de los Remedios	1	0.8
Imágenes de Cristo		
El Niño de Atocha	10	7.7
Señor de la Conquista	9	7.0
Señor de la Villaseca	8	6.2
Señor de la Misericordia	5	3.9
Señor del Saucito	5	3.9
Imágenes de santos		
San Miguel	7	5.4
San Martín de Porres	4	3.1
San Martín de Terreros	1	0.8
San Francisco de Asís	1	0.8
San Judas Tadeo	1	0.8
Total de imágenes mencionadas	129	100.0

en estas obras votivas constituyen la información básica de nuestro estudio. En cada caso, tenemos una fotografía de la pintura y una transcripción del texto, y en 61 casos contamos con el retablo mismo. Incluimos en nuestro análisis cualquier pintura votiva que pensamos fue dejada por un emigrante o por un familiar del mismo. Las pistas que usamos para establecer la identidad de un donante incluyen el lugar en que el hecho ocurrió, el lugar de residencia del suplicante, el tema de la pintura, el lenguaje utilizado en el texto y, en algunos casos, los nombres de los actores implicados.

Todos estos retablos fueron realizados en un soporte duradero, la mayor parte en hojalata. De los 124 retablos que examinamos, 114 (92 por ciento) se pintaron en metal, cinco en masonite, y tres en madera. Solamente hay dos hechos en papel, enmarcados y protegidos con vidrio, consistentemente montados. Aunque podemos observar ofrendas votivas contemporáneas en todo tipo de medios perecederos, como papel, cartón, fotografía, fotocopia, etcétera, nuestra selección no los incluye. Cualquier investigación con base en retablos clásicos, con soporte de hojalata, es selectiva y deja de lado una serie de ofrendas votivas del presente.

Debido a que en ocasiones los exvotos van dirigidos a iconos múltiples, las 124 obras que examinamos contienen 129 imágenes, cuya distribución aparece en el cuadro 5.1. Por mucho, la imagen más popular es la de la Virgen de San Juan de los Lagos, que se encuentra en más o menos la mitad de las imágenes. La sigue en popularidad el Santo Niño de Atocha, en alrededor de ocho por ciento de las imágenes, seguido por el Señor de la Conquista (siete por ciento) y el Señor de Villaseca (seis por ciento).

El Señor de la Conquista ubicado en San Felipe Torres Mochas representa el cinco por ciento de la muestra. La imagen religiosa de menor importancia se halla en el mismo pueblo, en el santuario de San Miguelito. La Virgen de Talpa, en Jalisco; el Señor de la Misericordia, en Tepatitlán, y el Señor del Saucito en San Luis Potosí, constituyen cada uno otro cuatro por ciento de imágenes a la muestra, y la Virgen de Zapopan y de Guadalupe otro tres por ciento.

Aunque los que emigran a Estados Unidos comparten muchos problemas con los que llevan ofrendas votivas ante una imagen, la experiencia de la emigración transnacional

Cuadro 2

Distribución de retablos examinados en el estudio por tema

Tema	Número	Porcentaje
Hacer el viaje	18	14.5
Yendo hacia el norte	3	2.4
Cruzando la frontera	11	8.9
Asuntos de mujeres	4	3.2
Encontrar el camino	5	4.0
Conseguir un trabajo	2	1.6
Perdersé	3	2.4
Problemas legales	18	14.6
Arreglo de documentos	8	6.5
Encuentros con la ley	10	8.1
Problemas médicos	30	24.2
Enfermarse	22	17.7
Operaciones	8	6.5
Sobrevivir en Estados Unidos	27	21.8
Guerra	7	5.7
Accidentes de trabajo	5	4.0
Accidentes de tráfico	12	9.7
Crímenes	1	0.8
Salir adelante	2	1.6
Regreso al hogar	22	17.7
Emigrantes agradecidos	7	5.6
Parientes agradecidos	15	12.1
Milagros sin nombre	7	3.2
Total de retablos examinados	124	100.0

proporciona una serie de temas diferentes a los de otros suplicantes. Una tipología de los retablos que se desarrolló para uso general, como la de Creux (1979), es poco útil para comprender y clasificar la variedad de problemas que experimentan estos emigrantes.

Aunque, al igual que otros devotos, los emigrantes internacionales pueden enfrentarse a enfermedades, catástrofes, guerra, fuego, caídas, trabajo y problemas de animales (las categorías de Creux), el significado de estos problemas es muy distinto en un contexto ajeno; además ellos padecen el dolor de separarse de sus seres queridos, los peligros de ir al norte, el riesgo de cruzar la frontera, el miedo de caer enfermo en una tierra extraña, la amenaza de ser arrestado y deportado, y el espinoso tema de la documentación.

En vista de estas inquietudes tan características desarrollamos nuestra propia categorización de los retablos, basada en los esfuerzos anteriores de Creux y otros autores, pero tomando en cuenta la situación poco común de los emigrantes en Estados Unidos. La tipología contiene seis encabezados principales y 16 subcategorías detalladas. Los encabezados principales siguen el curso del viaje de un emigrante hacia y de Estados Unidos; incluyen «Hacer el viaje», «Encontrar el camino», «Problemas legales», «Problemas médicos», «Sobrevivir en Estados Unidos» y «Regreso al hogar». Bajo estos amplios rubros, definimos 16 subcategorías que tratan tópicos particulares.

Para realizar un análisis detallado del contenido de los retablos, clasificamos cada exvoto en una de las 16 subcategorías; en los casos en que hubiera podido aplicarse más de una, clasificamos el retablo de acuerdo con el tema a nuestro juicio dominante. Los resultados de esta operación aparecen en el cuadro 2.

El primer encabezado general es «Hacer el viaje», y considera tres temas sobresalientes que implica el traslado: las dificultades de viajar al norte entran en la primera subcategoría, y las del cruce de la frontera en la segunda. La tercera subcategoría se centra en los problemas de las mujeres en el norte. Como lo indica el cuadro 2, casi 15 por ciento de nuestros retablos aborda uno de estos temas.

Más o menos dos por ciento de las pinturas caen en la subcategoría «Yendo hacia el norte». Buen ejemplo de este rubro es el retablo de una mujer de León, Guanajuato, que viajaba hacia el norte, en octubre de 1946, cuando de pronto hubo un derrumbe en el

camino que arrastró a varios de sus compañeros. Temiendo lo peor, se dirigió a la Virgen de San Juan y los encomendó a su protección; más tarde aparecieron milagrosamente ilesos y ella atribuyó esta buena suerte a los poderes divinos de la Virgen.

Otro tres por ciento de los retablos recopilados entran bajo el encabezado de «Asuntos de mujeres». Una de estas pinturas, fechada el 19 de noviembre de 1989, fue depositada por María del Carmen Parra, que «da gracias a La Virgen Santísima de San Juan de los Lagos por haberme concedido que [mi] hija pudiera casarse en los Estados Unidos». Para muchas mujeres, casarse con un emigrante, un chicano o un angloamericano (en el retablo no está claro quién es el marido) proporciona el camino de una potencial movilidad hacia un nivel de vida mejor, libre de las estrecheces de la pobreza, y un estilo de vida matrimonial diferente al mexicano, al que con frecuencia aspiran las madres para sus hijas (ver Reichert, 1982; Goldring, 1992; Hondagneu-Sotelo, 1992). En este caso la madre estaba tan agradecida que celebró el matrimonio con un retablo.

Con mucho, el tema que más se menciona bajo el encabezado general de hacer el viaje es «Cruzando la frontera», con nueve por ciento de los retablos de la muestra. Como lo indica esta frecuencia relativamente alta, los riesgos de cruzar la frontera están muy presentes en la mente de quienes carecen de documentos legales y deben entrar a Estados Unidos clandestinamente. Además del riesgo de ser arrestados y deportados (de acuerdo con los últimos cálculos, las posibilidades de que los detengan son de 33 por ciento por intento [ver Espenshade, 1990; Kossoudji, 1992; y Donato *et al.*, 1992]) los emigrantes indocumentados se enfrentan a la posibilidad de fraude, lesiones, robo, sed, hambre y perecer ahogados. Quienes logran librarse de los peligros de atravesar la frontera se sienten, naturalmente, en deuda con una imagen milagrosa por haberlos cuidado y, con frecuencia, por librarlos de un grave peligro.

Por ejemplo, Angelina García Solís dejó una ofrenda votiva dirigida al Señor del Saucito «por el milagro que me concedió en el año de 1949. Cuando me encontraba ahogándome en las aguas del Río Bravo en el Norte en compañía de otros amigos, en el momento más desesperado invoqué su ayuda después de haber perdido toda esperanza. Le doy las gracias mil y un veces, así como a Dios, que a través de su intervención me hizo tan inmenso

favor.» Otro devoto anónimo le agradeció a la Virgen de Talpa «haberlo salvado de la muerte el 20 de septiembre de 1948. Al querer cruzar el Río Bravo, dos de mis amigos murieron pero yo pude salvarme».

Ya en Estados Unidos surgen nuevas dificultades sujetas al segundo criterio, «Encontrar el camino», que comprende cuatro por ciento de los retablos de nuestra muestra. Perderse en un entorno desconocido es un problema que se trata en aproximadamente dos por ciento de los retablos. Con frecuencia esta mala fortuna recae sobre emigrantes de pueblos pequeños que llegan a ciudades grandes de Estados Unidos (un buen ejemplo se presenta en el siguiente capítulo); pero también sucede en el campo, frecuentemente en partes áridas de California, Texas o Arizona, a donde los emigrantes van en busca de trabajo. Ponciano Guzmán no dio los detalles en su retablo del 4 de septiembre de 1951; solamente dijo: «doy las gracias a la Virgen de Zapopan por habernos sacado ilesos de este desierto».

Una parte importante de «Encontrar el camino» es conseguir trabajo, sin el cual los emigrantes no pueden pagar los gastos del viaje, mantenerse, o enviar dinero a sus familiares en México (Massey *et al.*, 1987). Aproximadamente dos por ciento de los retablos abordan este tema. Uno de ellos lo dejó J. Melquiades Murillo de Puerto de Loja, Guanajuato, quien en 1961 dio «gracias a la Virgen Santísima de San Juan de los Lagos, porque le recé para que pudiera ir y cruzar la frontera y que me contrataran».

El tercer criterio principal es «Problemas legales»; el tema abarca aproximadamente 15 por ciento de estos retablos. Lo más importante en esta categoría es el problema de la documentación, porque sin una cartilla de residente legal o algún otro tipo de documento legal, la estancia en Estados Unidos es insegura y puede terminarse de un momento a otro. Como resultado, los emigrantes indocumentados están expuestos a la explotación y confinados a una economía subterránea de trabajos mal pagados e inestables.

Casi siete por ciento de nuestros retablos tiene que ver con el tema de la documentación. Uno lo puso Luz Bravo Magaña, quien, el 8 de noviembre de 1945, simplemente dio «las gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos por el milagro de haber obtenido sin ninguna dificultad mi pasaporte en el consulado de los Estados Unidos». Cualquiera que haya esperado horas en una fila para conseguir una visa en una embajada de Estados Uni-

dos puede apreciar lo «milagroso» que pudo parecer este hecho. En 1989, otro hombre dejó un retablo en el que agradecía a la Virgen de San Juan «por haber cumplido la petición que te hice para que mi hermano consiguiera su visa».

Una segunda subcategoría, que comprende ocho por ciento de la muestra, se centra en encuentros con agentes policiacos, entre quienes los más temidos son los de migración. Sin embargo, en ocasiones los emigrantes se enredan con otras autoridades y a veces terminan en la cárcel. Para esta gente los problemas normales de soledad y miedo se magnifican porque la prisión los aísla dentro de una cultura extraña y evita que vean a sus seres queridos. Dentro de esta subcategoría está la ofrenda de Juan Jaime Delgado, que dirige su retablo al «Señor de Villaseca que se venera en el Santuario de Mineral de Cata. Doy gracias infinitas por haberme ayudado a salir de la cárcel en los Estados Unidos y por haber podido llegar con bien a la ciudad de Guanajuato en el año de 1986». Asimismo, en otro retablo, José Gutiérrez da «gracias al Señor San Miguel por haberme salvado de una sentencia de 20 años en una prisión de Chicago, E.U.A., de donde salí a los 8 meses».

Un cuarto criterio general es el de «Problemas médicos», la categoría con más representación en nuestra muestra. Enfermarse es terrible, especialmente cuando no se tienen amigos ni familiares cerca, no se habla el idioma y se carece de dinero o de seguro médico. Más o menos 18 por ciento de estos retablos mencionan enfermedades padecidas en Estados Unidos. El agradecimiento que sintió María de Jesús Torres cuando se alivió su hija fue tal que viajó hasta Jalisco desde su casa en National City, California, para «ofrecer gracias infinitas a Nuestra Señora de San Juan por haber devuelto la salud a mi hija, Teresa Torres, quien sufrió de asma y de ataques epilépticos durante varios años».

Cuando a uno lo tienen que operar también se siente amenazado si no se puede comunicar en forma efectiva con el cuerpo médico, o si no se entiende del todo el sistema médico o su tecnología. Alrededor de siete por ciento de retablos de nuestra colección dan gracias a una imagen por haber sobrevivido a una cirugía en Estados Unidos. El 3 de enero de 1962, en Santa Fe, Nuevo México, por ejemplo, Concepción González Anderson se sometió a una cirugía durante la que «me hicieron un examen para ver si tenía cáncer. Gracias a la Santísima Virgen de San Juan me libré de esta enfermedad por lo que doy

gracias infinitas por el milagro que me concedió». Mientras viven y trabajan en Estados Unidos, los mexicanos se enfrentan diversos asuntos relacionados con el bienestar, agrupados bajo el quinto criterio general: «Sobrevivir en Estados Unidos», que comprende 22 por ciento de los retablos que reunimos. Contrariamente a lo que sucede en México, Estados Unidos es una potencia mundial con muchos compromisos internacionales, y si una persona se enlista en las fuerzas armadas, existe el riesgo real de tener que ir a la guerra a un lugar muy lejano. Los inmigrantes legales, así como los hijos de los mexicanos que nacieron en Estados Unidos, están sujetos a que el ejército los reclute (incluidos los hijos de padres indocumentados), y los inmigrantes mexicanos han luchado en todas las guerras principales del siglo XX, entre las más recientes la del Golfo Pérsico y la de Yugoslavia.

Entre estos 124 retablos, seis por ciento agradece a una imagen haber vuelto con vida de la guerra. Uno de los retablos más antiguos de este tipo lo preparó el tío de Ángel Turburán y lo depositó en el Santuario del Señor de Villaseca el 19 de julio de 1917. Al hacer referencia al servicio que prestó su sobrino durante la primera guerra mundial, el texto dice: «Al haber caído herido de muerte en la guerra, su tío Roberto Rodríguez, de... Nuevo México, lo encomendó al Santísimo Señor de Villaseca para que no muriera... Al haberlo curado de su enfermedad hace público este milagro».

Aparte del caso extremo de una guerra, los emigrantes mexicanos enfrentan otros riesgos; uno es el de los accidentes de trabajo. En la agricultura, construcción, industria del vestido y fabricación a pequeña escala, los patrones están sujetos a mucha presión competitiva. Para mantener bajos los gastos, las compañías invierten muy poco en dispositivos de seguridad o equipo nuevo, con lo que aumenta el riesgo de los accidentes de trabajo. Cuatro por ciento de los retablos de nuestra muestra menciona un accidente de trabajo; uno de ellos lo dejó Manuel Reyes, quien estaba en la pizca de algodón, cerca de Brawley, California, durante el otoño de 1954, cuando se le atoró una mano en una máquina. En ese momento, invocó a la imagen de San Miguel, que intervino para liberarlo: «perdí un dedo pero salvé la mano, y en prueba de mi gratitud dedico el presente retablo». Otro diez por ciento de los retablos seleccionados giran alrededor de accidentes de tránsito, un peligro frecuente entre los emigrantes que viajan a las grandes áreas urbanas. En 1954, uno de ellos

dio «gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos por haberme salvado de un accidente de automóvil que ocurrió en San Francisco, California, en el que cuatro personas perecieron y cuatro quedaron heridas».

Para los emigrantes mexicanos que viven en grandes ciudades de Estados Unidos, como Los Ángeles, el crimen es otro riesgo, y uno de los retablos de nuestra colección (presentado en el siguiente capítulo) trata este tema. Sin embargo, entre los objetos votivos dejados en los santuarios mexicanos hay muestras de éxito en el extranjero: una licencia para conducir, una boleta de calificaciones, un diploma de bachillerato, un certificado académico.

Aunque no es tan común encontrar retablos conmemorando estos hechos, sí hallamos dos pinturas votivas alrededor de un logro personal en Estados Unidos; una daba gracias a la Virgen de Zapopan por «haber podido obtener un certificado de enfermera en los Estados Unidos»; otra, de un emigrante de Los Ángeles, agradecía a la misma Virgen por «un milagro obtenido en el mundo artístico hace algunos años». También hay muchas ofrendas votivas fotocopiadas que ponen estudiantes por haber obtenido algún título escolar.

La última fase del viaje del emigrante, «Regreso al hogar», es el retorno al calor de la familia y al terruño natal. Dados los múltiples peligros y dificultades de su viaje, los emigrantes y sus familias se alegran cuando llega a su fin una larga separación. La fuerza de esta emoción es tal que encargan un exvoto para dar las gracias y lo dejan en la capilla local. Alrededor de 18 por ciento de los retablos de nuestra muestra quedaron incluidos bajo este encabezado general, de los que 12 por ciento fueron ofrendados por familias, y seis por ciento por los emigrantes mismos.

Un caso típico del emigrante agradecido es el de Tereso López, del Rancho de la Palma, cerca de Silao, Guanajuato, quien contribuyó con un retablo al volver a México. En esta pintura votiva, «da las gracias a la Santísima Virgen de San Juan. Encontrándose en los Estados Unidos y encomendándose a la Virgen, dijo que al regresar a su tierra iría a visitarla».

Si hacemos una lista de las subcategorías con una frecuencia relativa de un cinco por ciento o más, podemos ver que cruzar la frontera, poner en orden los documentos y evitar encuentros con las autoridades son las principales preocupaciones de los emigrantes, y que enfermarse, ser operado, reclutado por el ejército y sufrir accidentes de tráfico son riesgos

mayores de la vida en ese país. Cuando logran sobreponerse a estos problemas y regresar a salvo a casa, los emigrantes y sus familias se sienten inmensamente agradecidos.

Podemos tener una visión más clara mediante la clasificación temática de los retablos de acuerdo con el periodo en que se realizaron los viajes (ver la parte superior del cuadro 3). En este análisis se emplean cinco categorías temporales: la primera va de 1900 a 1939, y representa los primeros años de la emigración México-Estados Unidos; la segunda va de 1940 a 1964, y corresponde a la era de los braceros, cuando el gobierno estadounidense patrocinó un programa de trabajo temporal que hizo que unos 4.5 millones de mexicanos fueran a trabajar (ver Craig, 1971; Samora, 1971); el tercer periodo se extiende de 1965 a 1979, una época en que la emigración creció rápidamente; y el periodo moderno va de 1980 a la fecha. Una quinta categoría contiene retablos de los que no se pudo establecer la fecha. El mayor número de retablos (27 por ciento) proviene de la era de los braceros (ver los totales al final del cuadro); siguen en frecuencia la era moderna y los años de crecimiento (alrededor de 19 por ciento cada uno); y el periodo con menor número de ejemplos son los primeros años (como nueve por ciento). Aproximadamente 26 por ciento de los retablos no pudieron ser fechados. Dado el número limitado de retablos de nuestra muestra, solamente examinamos los cambios temporales dentro de las categorías con contenidos principales.

Aparentemente, los asuntos sobre el regreso al hogar son significativos en todos los periodos, con excepción de la era de los braceros, donde claramente dominan los problemas médicos. Sobresale el problema de la sobrevivencia durante los primeros años y en los de crecimiento de la emigración. Aunque esta categoría también es frecuente, hasta cierto grado, durante la era de los braceros, está sobrerrepresentada durante el periodo moderno. A medida que el movimiento transnacional se vuelve rutinario, los asuntos relacionados con la sobrevivencia han tomado un segundo lugar porque, contrariamente a lo que sucede con sus predecesores, los emigrantes que han llegado después de 1980 pueden contar con gran cantidad de amigos, parientes y compatriotas, así como con una gran gama de contactos formales e informales para facilitar su ingreso y empleo en Estados Unidos (Massey *et al.*, 1994).

Tal vez el asunto más impresionante es la relevancia creciente de los problemas legales, especialmente los relacionados con la documentación. Desde la primera época hasta la era

Cuadro 3

Distribución de retablos examinados en el estudio por tema,
género del devoto y periodo de emigración a E.U.

Tema	Periodo de emigración				
	Primeros años	Braceros	El crecimiento	Era moderna	Sin fecha
	1900-39	1940-64	1965-79	1980-93	
Hacer el viaje	18.2	20.6	4.4	16.7	12.5
Encontrar el camino	9.1	8.8	4.4	0.0	0.0
Problemas legales	9.1	5.9	13.0	29.1	15.8
Problemas médicos	0.0	41.2	17.4	16.7	24.9
Sobrevivir en E.U.	36.3	17.6	39.1	8.3	18.8
Regreso al hogar	27.3	5.9	21.7	16.7	24.9
Sin nombre	0.0	0.0	0.0	12.5	3.0
Género del devoto					
Masculino	50.0	48.5	47.8	66.7	52.0
Femenino	50.0	51.5	52.2	33.3	48.0
Lugar de destino en E.U.					
Área fronteriza	9.1	20.6	4.4	12.5	6.3
California	0.0	26.5	26.1	16.7	15.6
Texas	18.2	14.7	21.7	12.5	9.4
Otro	45.4	17.6	4.4	16.7	15.6
Desconocido	27.3	20.6	43.4	41.6	53.1
Total de retablos	11	34	23	24	32
Porcentaje en el periodo	8.9	27.4	18.5	19.4	25.8

moderna, el porcentaje de retablos en torno a este tema aumenta de nueve a 29 por ciento; y después de 1980, supera a todos los demás. Este giro muestra que desde finales de la década de los setenta la ley estadounidense es cada vez más restrictiva con relación a la inmigración mexicana.

Por primera vez, en 1976 se le asignó a México una cuota anual de veinte mil inmigrantes, y en 1978 se estableció un tope mundial de 290 000, que en 1980 se redujo a 270 000 (ver Jasso y Rosenzweig, 1990:28-29). Estos cambios han provocado la disminución de visas disponibles, lo que ocasiona que los que obtienen sus papeles estén muy agradecidos.

Los retablos también proporcionan pistas importantes sobre el lugar de origen y destino de los emigrantes, así como del género de los mismos. Es común que los devotos terminen un texto votivo con su nombre, comunidad y lugar de origen; además, suelen indicar en dónde ocurrió un hecho milagroso, lo que permite determinar los lugares de destino en Estados Unidos.

Sin embargo, en ocasiones, la lectura y recuperación de información es difícil, cuando los retablos no están firmados, o el nombre es ambiguo, lo que imposibilita que se conozca el género. Además, es común que los nombres de los lugares en Estados Unidos se escriban en el equivalente fonético español, lo que conduce a faltas de ortografía muy curiosas y a una traducción confusa de las palabras en inglés. Por otra parte, después de permanecer semanas, meses, años y décadas en un santuario, los retablos adquieren una capa gruesa de polvo, hollín, cera y tizne que dificulta la lectura. Algunos retablos colocados a varios metros de altura, apilados en el suelo o amarrados con alambres, son inaccesibles. En San Juan de los Lagos fue imposible hacer un recuento sistemático de todos los retablos, ya que suman decenas de miles.

Bajo estas condiciones, cuando uno encuentra el retablo de un emigrante experimenta una emoción similar a la de un historiador que por fin tropieza con un incunable buscado durante mucho tiempo, o la de un arqueólogo que finalmente descubre un artefacto perdido en una tumba oscura y polvorienta. Una vez identificado el retablo como del tipo migratorio, inevitablemente se pasaba al lento proceso de lectura y análisis de la composición.

En el cuadro 4 aparece la distribución de retablos de nuestra muestra por géneros, lugar de origen en México y lugar de destino en Estados Unidos. En la mayoría de los casos se pudo establecer el género del suplicante. En general, el número de mujeres y hombres representados es similar: aproximadamente 46 por ciento de hombres, 42 por ciento de mujeres, y 12 por ciento de género desconocido. Entre los que se pudo establecer el género, 53 por ciento eran hombres y 47 por ciento mujeres. 58 por ciento de las obras no proporcionaba el nombre del estado o comunidad de origen en México, y 38 por ciento no daba ningún dato geográfico sobre el lugar de destino en Estados Unidos, el cual frecuentemente se indicaba solamente con las iniciales E.U. o U.S.A., o se refería vagamente al «norte».

Por la frecuencia con que no se da a conocer el lugar de origen en México, es posible que los devotos dieran por sentado que era aquél en donde la imagen se encontraba. Debido a que alrededor de 60 por ciento de estos retablos están dedicados a imágenes de Jalisco, es probable que una gran parte de los retablos «desconocidos» sean de ese estado, que evidentemente no está representado como debiera en la distribución de frecuencias (solamente dos por ciento de los retablos de la muestra se refieren explícitamente a Jalisco), especialmente dada la preminencia del estado como región generadora de emigrantes y el número de santuarios estudiados en esa entidad.

El número de pinturas votivas de Guanajuato es enorme, lo que atestigua su importancia como cuna de esta popular tradición artística. Casi 30 por ciento de los retablos de nuestra colección y casi 70 por ciento de aquéllos cuyos orígenes se desconocen los encargó alguien de Guanajuato, a pesar de que alrededor de 80 por ciento se hicieron para templos en Jalisco, San Luis Potosí o Zacatecas (ver cuadro 1). Gran número de suplicantes debe de haber salido de Guanajuato para rendir sus respetos a una imagen en otro estado, a pesar de que en ése hay varios templos de tradición votiva bien establecida; el ejemplo más pertinente es el del Santuario de San Juan de los Lagos, cuya área de influencia es muy amplia.

Michoacán destaca por la escasez de retablos en el cuadro 4. Aunque está situado en el corazón de la región occidental de la zona central y, por tradición, ha sido uno de los estados de los que han salido más emigrantes, solamente dos retablos de la muestra citan a Michoacán como lugar de origen. Esta ausencia relativa refleja probablemente, al menos

en parte, la herencia amerindia del estado, tierra natal de los tarascos. Como se vio en el capítulo uno, la pintura votiva se afianzó con más fuerza en las áreas mestizas que no fueron evangelizadas directamente por sacerdotes durante la colonia. Se sabe que hubo tradición votiva en Michoacán y que se ofrecían muchos retablos a Nuestra Señora de la Salud, en Pátzcuaro. Aunque antes de 1900 la pintura de retablos alrededor de esta imagen religiosa fue muy abundante (ver Montenegro, 1950), hoy en día la tradición ha desaparecido. La sala de retablos fue clausurada en los años setenta y los retablos que se salvaron aparecieron años después en anticuarios y galerías.

Además de Guanajuato, el otro estado mexicano que se menciona con cierta frecuencia es San Luis Potosí, el hogar del Señor del Saucito (como en cinco por ciento de los retablos de nuestra colección), donde son muy importantes el santuario del Señor de los Trabajos, en la capital, y la iglesia de San Francisco, en el antiguo asentamiento minero de Real de Catorce. Otros estados que se mencionan son Aguascalientes y Zacatecas, en la región occidental, y Baja California, Durango y Tamaulipas. Los nombres de las comunidades escritos en los retablos suelen referirse a pequeñas rancherías que con frecuencia tienen nombres como Coesillo, Rancho de la Palma o Rancho el Saucillo, lo que sugiere el origen rural y campesino de muchos emigrantes.

La distribución de los lugares de destino en Estados Unidos que se mencionan en los retablos aparece en la parte inferior del cuadro 4, e ilustra la desigual concentración regional de los emigrantes mexicanos en Estados Unidos (Bartel, 1989; Jasso y Rosenzweig, 1990). 35 por ciento de los retablos de la muestra, así como 57 por ciento de los que se conoce su lugar de destino, proceden de California y Texas. El destino más frecuente es Los Ángeles (ocho por ciento de los retablos de la muestra), seguido por Chicago (cinco por ciento) y Denver (dos por ciento). Doce por ciento de los textos se refieren vagamente a alguna localidad de la frontera, y los restantes a lugares de destino esparcidos en la región del medio oeste, en los estados de Illinois, Kansas, Nebraska, Ohio, Wisconsin, o del suroeste: Arizona, Colorado y Nuevo México. Una persona nombró un lugar en Florida.

Podemos saber más acerca de los lugares de destino en Estados Unidos si se examinan los datos de acuerdo con los periodos (ver la parte inferior del cuadro 3). Durante el perio-

Cuadro 4
Distribución geográfica de lugar de origen mexicano
y lugar de destino en E.U. mencionados en los retablos que se estudian

Género	Número	Porcentaje	Lugar	Número	Porcentaje
Género del devoto			Lugar de destino en E.U.		
Masculino	57	46.0	Región fronteriza	14	11.3
Femenino	52	41.9	California	24	19.4
Desconocido	15	12.1	Los Ángeles	10	8.1
			Otro	4	11.3
			Texas	18	14.5
			Otro	21	16.9
			Arizona	2	1.6
			Colorado (Denver)	3	2.4
			Florida	1	0.8
			Idaho	1	0.8
			Illinois (Chicago)	6	4.8
			Kansas	1	0.8
			Michigan	1	0.8
			Nebraska	1	0.8
			Nuevo México	3	2.4
			Ohio	1	0.8
			Wisconsin	1	0.8
			Desconocido	47	37.9
			Total 124	100.0	
Lugar	Número	Porcentaje			
Lugar de origen					
Guajuato	36	29.0			
San Luis Potosí	6	4.8			
Otro	10	8.1			
Aguascalientes	1	0.8			
Baja California	1	0.8			
Durango	1	0.8			
Jalisco	2	1.6			
Michoacán	2	1.6			
Tamaulipas	1	0.8			
Zacatecas	2	1.6			
Desconocido	72	58.1			

do inicial, los destinos fueron diversos y apartados entre sí, y California todavía no surgía como un área de atracción importante. Esta diversidad es común a los flujos de inmigración durante las primeras etapas de su evolución, antes de que surjan redes sociales y fuertes lazos con patrones que canalizan a las personas a lugares específicos (ver Jones, 1981; Massey *et al.*, 1994). El cambio de rumbo hacia California ocurrió durante la era de los braceros, cuando el Ministerio del Trabajo de Estados Unidos contrató gran número de mexicanos para trabajo especializado en torno a la creciente economía agrícola del estado. El dominio de California continuó a través de la era de crecimiento, mientras la importancia relativa de otros estados declinaba. Aunque en la era moderna los lugares de destino parecen ser otra vez muy diversos, el número, más bien elevado, de retablos en la categoría de «desconocidos» enturbia cualquier interpretación.

En la parte central del cuadro 3 pueden verse las tendencias en la composición de los géneros de los emigrantes a través de los periodos. Los porcentajes de los géneros están relativamente parejos al pasar de los primeros años a los de crecimiento de la emigración. Es en el periodo moderno, después de 1980, que se desequilibra la composición de los géneros, cuando hay un cambio pronunciado y predominan los hombres. El aumento paralelo en la frecuencia de los problemas legales indica que este cambio proviene de la Ley para la Reforma y Control de la Inmigración —Immigration Reform and Control Act (IRCA)—, que autorizó un programa de legalización para trabajadores agrícolas indocumentados, un grupo predominantemente masculino. Si los emigrantes podían demostrar que habían trabajado en la agricultura en Estados Unidos durante 1985 o 1986, el programa les permitía acceder a la documentación, lo que después se vio reflejado en gran cantidad de retablos.

Una última forma de conocer mejor la naturaleza de la emigración México-Estados Unidos, a través de los retablos, es tabular en forma cruzada el género y lugar de destino por categoría de contenido (ver cuadro 5). En general, parece que hombres y mujeres se preocupan por igual de los problemas que conlleva el viaje y la sobrevivencia en Estados Unidos. Dentro de estas categorías, la composición de género de los devotos es casi pareja. Sin embargo, entre los retablos que tratan los problemas legales y médicos, las devotas

Cuadro 5

Distribución de retablos examinados en el estudio por tema,
género del suplicante y lugar de destino en E.U.

	Hacer el viaje	Encontrar el camino	Problemas legales	Problemas médicos	Sobre- vivir	Regreso al hogar
Género del suplicante						
Masculino	50.0	100.0	40.0	42.3	45.8	57.9
Femenino	50.0	0.0	60.0	57.7	54.2	42.1
Lugar de Destino en E.U.						
Frontera	66.7	20.0	0.0	0.0	0.0	4.4
California	0.0	20.0	0.0	36.6	37.1	4.4
Texas	11.1	20.0	16.7	26.7	14.8	0.0
Otro	0.0	20.0	16.7	26.7	18.5	13.0
Desconocido	22.2	20.0	66.6	10.0	29.6	78.2
Número	18	5	18	30	27	22

parecen predominar y dan origen a alrededor de 60 por ciento de los retablos que mencionan estos temas. Excepto por el periodo más reciente, que incluyó la ley IRCA, pareciera que las mujeres, más que los hombres, son las que se enfrentan a asuntos legales durante la emigración.

Empero, los hombres dominaban dos categorías: la que tiene que ver con encontrar el camino dentro de Estados Unidos, y aquella en la que expresan agradecimiento por el regreso al hogar (58 por ciento). Sin embargo, cuando esta última categoría se divide entre los exvotos que dejaron los emigrantes y sus familiares, surge una pronunciada disparidad en el género. Todos los retablos con el tema del regreso al hogar se realizaron sobre encargo o los ejecutaron hombres, pero 62 por ciento de las pinturas que ofrecieron los miembros

de las familias las dejaron mujeres. Pareciera que en la gran mayoría de los casos los hombres emigran mientras las mujeres se quedan.

Cuando los lugares de destino se clasifican por categorías de contenido vemos, sin que nos sorprenda mucho, que los retablos relacionados con hacer el viaje están dominados por referencias a la región fronteriza (67 por ciento de los casos). En contraste, los que se centran en problemas legales se refieren a Texas o a otros estados; los retablos que narran la vida fuera del país suelen mencionar Texas o California. Por ejemplo, entre las obras votivas que se refieren a problemas médicos, 37 por ciento los dejaron emigrantes de California, y 27 por ciento emigrantes de Texas; y juntos comprenden aproximadamente dos terceras partes de la muestra. En la categoría «Sobrevivir en Estados Unidos», 37 por ciento eran de California y 15 por ciento de Texas (un total de 52 por ciento). Sin embargo, en la categoría de «Encontrar el camino», los lugares de destino estaban equitativamente distribuidos.

Sorprendentemente, los retablos que tratan el tema del regreso al hogar no suelen mencionar nombres de lugares específicos en Estados Unidos: 78 por ciento de estos retablos se clasificaron como «destino desconocido». Esta cifra tan alta refleja el aislamiento en que viven los emigrantes en relación con los miembros de su familia. La mayoría de los retablos de regreso al hogar fueron dejados por parientes, hermanas o hermanos, no por los emigrantes mismos, y con frecuencia esta gente no sabía con exactitud en dónde se encontraban sus seres queridos hasta que regresaban.



¡Doy GRACIAS A LA VIRGEN DE SAN JUAN DE
LOS LAGOS POR HABERME LIBRADO DE UN
ACCIDENTE AUTOMOBILISTICO DEL CUAL 4 PERSONAS
SALIERON MUERTAS Y HERIDAS Y QUE OCURIO EN
SAN FRANCISCO, CALIFORNIA Y QUE LA VIRGEN
ME LIBRO. 28-8-54.

Retablos de temas migratorios



No es posible ni deseable que presentemos las 124 obras votivas que durante cinco años reunimos en nuestra búsqueda de retablos de migrantes. No solamente porque sería prohibitivo el costo de reproducción, sino porque las pinturas varían mucho en calidad, y la repetición de los temas es considerable. Por lo tanto, seleccionamos las 40 obras de mayor mérito artístico, asegurándonos de que todos los periodos, temas e imágenes estuvieran representados en el catálogo; en este capítulo hacemos un análisis interpretativo detallado de las mismas.

En el cuadro 6.1 aparece la distribución de frecuencias de los 40 retablos, de acuerdo con varias características. Entre los exvotos que seleccionamos se mencionan cuarenta y cinco imágenes, de las cuales, al igual que en la muestra total, la imagen más socorrida es la de la Virgen de San Juan de los Lagos (60 por ciento de las referencias), seguida por el Señor de la Conquista (11 por ciento) y la Virgen de Guadalupe (siete por ciento). Las imágenes del Señor de la Misericordia, el Niño de Atocha y San Miguel se nombran dos veces cada una, lo que nos da una frecuencia relativa de 4.4 por ciento; y las del Señor del Saucito, el Señor de Villaseca y San Martín de Terreros, solamente una vez cada una (como dos por ciento).

La distribución de los 40 retablos entre las categorías con los contenidos más importantes es relativamente equitativa. La excepción es «Encontrar el camino», que comprende cinco por ciento de los retablos que se presentan, dada su baja frecuencia en la muestra total; el diez por ciento de los retablos cubre problemas legales; quince por ciento el «Regreso al hogar»; veinte por ciento, «Problemas médicos»; 23 por ciento, «Hacer el viaje», y en 28 por ciento se discute el hecho de ir a pasando en Estados Unidos. Al igual que en la

Cuadro 6

Distribución de retablos reproducidos en este volumen por imagen de súplica,
tema y periodo de emigración a Estados Unidos

	Número	Porcentaje		Número	Porcentaje
Imagen de súplica			Periodo de emigración a E.U.		
Virgen de San Juan	27	60.0	Los primeros años	5	12.5
Señor de la Conquista	5	11.1	La era del bracero	12	30.0
Virgen de Guadalupe	3	6.7	Los años de crecimiento	6	15.0
Señor de la Misericordia	2	4.4	La era moderna	6	15.0
El Niño de Atocha	2	4.4	Periodo no especificado	11	27.5
San Miguel	2	4.4	Origen Mexicano		
Virgen de Talpa	1	2.2	Guanajuato	14	35.0
Señor del Saucito	1	2.2	San Luis Potosí	3	7.5
Señor de Villaseca	1	2.2	Otro	3	7.5
San Martín de Terreros	1	2.2	Desconocido	20	50.0
Total de imágenes	45	100.0	Destino en E.U.		
Tema del retablo			California	8	20.0
Hacer el viaje	9	22.5	Texas	11	27.5
Encontrar el camino	2	5.0	Frontera	3	7.5
Problemas legales	4	10.0	Otro	4	10.0
Problemas médicos	8	20.0	Desconocido	14	35.0
Sobrevivir en E.U.	11	27.5	Total de retablos		
Regreso al hogar	6	15.0		40	100.0
Género del suplicante					
Masculino	21	52.5			
Femenino	16	40.0			
Desconocido/Ambos	3	7.5			

muestra completa, los hombres predominan ligeramente. Entre los retablos en que se pudo asignar el género, 55 por ciento eran hombres y 45 por ciento mujeres.

Todos los periodos están representados en la submuestra, y los porcentajes van de trece por ciento en el primer periodo y quince por ciento en las etapas de crecimiento y la moderna, hasta 30 por ciento en el periodo de los braceros. Aproximadamente 28 por ciento de los 40 retablos no están fechados. Estas frecuencias también son similares a las de la muestra total y, como en ésta, el lugar de origen de los mexicanos es predominantemente el estado de Guanajuato, que se mencionó en 35 por ciento de los textos, con un gran porcentaje (50 por ciento) de origen desconocido. Entre los lugares de destino en Estados Unidos, los lugares más mencionados se encontraban en los estados de Texas (28 por ciento) y California (20 por ciento), la gran mayoría (35 por ciento) pertenece a la categoría de los desconocidos.

El viaje

Emigrar a Estados Unidos es una vieja tradición perfectamente establecida en el occidente de México, que data de principios de siglo o tal vez de antes. Por ejemplo, un informe gubernamental de 1906 decía que en Teocaltiche, Jalisco, había muy pocos trabajadores que se pudieran emplear localmente, «porque muchos [...] han emigrado a Estados Unidos» (Archivo Histórico de Jalisco, 1906). Al siguiente año, un periódico del estado de Michoacán informó que «a pesar de las dificultades existentes en la frontera, no han dejado de emigrar de este estado [...] de manera que cada día grupos de tres y cuatro personas hacen sus reservaciones en las estaciones del ferrocarril central» (*El Heraldo de Zamora*, 1907).

En 1910, las autoridades del estado de Guanajuato fueron informadas por agentes del estado fronterizo de Chihuahua de que «habían registrado entre los emigrantes de Ciudad Juárez, a 1 606 ciudadanos mexicanos que iban a los Estados Unidos, habiéndose dado cuenta que de esta cifra 697 individuos pertenecían a su estado»; los agentes solicitaban que hicieran algo para impedir «la inmigración indicada y hacer del conocimiento público las dificultades que enfrentan los mexicanos en la república del norte» (Archivo Histórico de León, 1910).

Más que ninguna otra cosa, lo que cimentó el enlace entre la demanda y la oferta de mano de obra que desde entonces ha unido a los dos países (Cardoso, 1980) fue el empalme del ferrocarril entre México y Estados Unidos, que se terminó de construir en 1884. Con el crecimiento y la expansión de los ferrocarriles se inició la primera oleada de emigrantes, poco después de 1890, y el flujo hacia el norte aumentó considerablemente durante y después de la primera guerra mundial.

A través de los años, miles de mexicanos han trabajado colocando vías de ferrocarril y dándoles mantenimiento en todo Estados Unidos. Con su llegada, los patrones no tenían que depender de flujos laborales exiguos de países distantes como China o Japón. Debido a que eran vecinos se podía contratar a los mexicanos con rapidez cuando los necesitaban y dejarlos ir cuando no, con bajo costo para el patrón, o sin costo.

1 Probablemente Tivurcia Gallego estaba de visita con un trabajador del ferrocarril, su marido seguramente, cuando se vio en grave peligro y logró escapar de la muerte cerca de la pequeña población de Daingerfield, Texas, ubicada en la ruta del ferrocarril entre Dallas y Texarkana (ver retablo 1). El 24 de enero de 1917, ella y su pequeño hijo caminaban sobre las vías del tren cuando, al cruzar un puente angosto, fue alcanzada de pronto por una cuadrilla de trabajadores que iba en una vagoneta, a la que popularmente se le llama auto armón: «...no pudiendo acerse ni para un lado ni para otro invocó la Sma. virgen de San Juan habiendo sufrido nada más unos golpes ella y el chamaquito nada más sonzo del golpe habiéndose librado de un peligro mayor y en acción de gracias dedica este retablo».

Esta pintura es un magnífico ejemplo del retablo clásico de agradecimiento, la forma más sencilla y común de la pintura votiva. La señora Gallego y su hijo se arrodillan reverentemente ante la imagen de la Virgen de San Juan, quien aparece suspendida entre nubes en la esquina superior izquierda del cuadro. Las líneas del piso de color marrón, que parecieran ser de ladrillo o loseta, forman una perspectiva distorsionada que termina en una pared plana, color azul verdoso, dando la impresión de ser una escena interior.

En vez de tratar de pintar el accidente mismo, una labor artística compleja que podría duplicar o triplicar el precio de la pintura, doña Tivurcia prefirió que aparecieran solamente ella y su hijo dando gracias devotamente a la Virgen por salvarlos de un daño grave.

Como sucede con los retablos en general, el texto está lleno de faltas de ortografía y de puntuación, y el nombre del lugar en Estados Unidos está escrito en una aproximación fonética al español de la palabra en inglés. El anglicismo «puchicarro» (la transliteración de *pushcar*) confirma el origen de emigrante del donante, que obviamente estaba familiarizado con la terminología coloquial de los trabajadores del ferrocarril.

2 El siguiente retablo relata la historia de Juan Luna, que se dirigía al norte a través del estado fronterizo de Tamaulipas (seguramente en dirección al cruce de la frontera Matamoros-Brownsville) cuando se molestó con sus compañeros de viaje y se fue por su lado (ver retablo 2). Aparentemente se perdió y a las diez de la noche tocó a la puerta de una casa aislada para solicitar ayuda o alojamiento, pero el dueño, pensando que era un bandido, sacó un rifle y amenazó con matarlo. El peligro fue tan grande que el señor Luna no solamente invocó a la Virgen de San Juan sino, por añadidura, a San Martín de Terreros.

Aunque el retablo tiene fecha de 1942, la ropa que lleva puesta el protagonista es típica de los campesinos pobres de la década de los veinte y treinta: calzones blancos sueltos, camisa blanca y sombrero café; probablemente los pantalones y la camisa eran de algodón y el sombrero de paja (ver Redfield, 1930; Toor, 1947). Porta un morral al hombro que sin duda contiene víveres para el viaje.

La siguiente serie de retablos aborda el asunto del cruce de la frontera, que puede ser una empresa muy peligrosa (ver Samora, 1971; Conover, 1989; Siems, 1992), pues el cruce implica vadear el Río Bravo, que en tiempo de lluvias puede alcanzar profundidades considerables con corrientes traicioneras; o atravesar desiertos, sin alimentos ni agua; además de los numerosos obstáculos colocados por el hombre. Cada año, docenas de emigrantes son atropellados en las autopistas de Estados Unidos cercanas a la frontera. A lo largo de la carretera interestatal número cinco de California, por ejemplo, el problema llegó a ser tan grave que los agentes de esa autopista tuvieron que poner carteles de color amarillo para prevenir a los automovilistas. Los carteles tienen siluetas en negro de un padre, una madre y un niño tomados de las manos corriendo entre el tráfico, y significan «Cruce de extranjeros ilegales». Una fotografía votiva que vimos (no incluida en la muestra) daba gracias a la Virgen de Zapopan «por el milagro de no haber sido atropellado en la interestatal cinco».

3 En años recientes la zona fronteriza se ha convertido en tierra de nadie para ladrones y «vigilantes» (en Estados Unidos, personas que se autodesignan custodios o policías fronterizos), y en muchos sentidos los riesgos «normales» de arresto, detención y deportación son lo que preocupa menos a los emigrantes. Mucho más graves son el riesgo de robo, violaciones, o las palizas impartidas por «vigilantes» estadounidenses molestos porque entran en «su» territorio tantos «espaldas mojadas». Dados estos peligros, no es sorprendente que los emigrantes que logran cruzar la frontera sanos y salvos estén profundamente agradecidos, y así lo expresen con objetos votivos. El retablo 3 representa uno de dichos ejemplos; con fecha 2 de febrero de 1960 y realizado por José Cruz Soria de San Miguel de Allende, Guanajuato, dice: «Doy infinitas gracias a Nuestra Sra. de Sn. Juan de los Lagos por haber podido pasar la frontera y por regresar con salud».

En la pintura aparece el señor Cruz y una mujer, seguramente su esposa, de rodillas sobre la tierra color marrón frente a un fondo naranja; las figuras sostienen velas votivas y no dirigen la vista al espectador sino al cielo distante color azul de donde surge la Virgen de San Juan rodeada de nubes sobre una hilera de montañas oscuras. Una franja agitada color verde, que seguramente representa el Río Bravo, divide los segmentos superior e inferior de la pintura. Es probable que en el retablo aparezca, metafóricamente hablando, la Virgen de San Juan guiando a José Cruz Soria a través de un pasaje peligroso hacia la tierra de buenos trabajos y salarios altos.

4 A juzgar por la forma primitiva en la que fue realizado el retablo 4, lo más seguro es que lo haya elaborado el donante mismo y no un pintor profesional de retablos. Junto con cinco amigos, Amador de Lira superó el peligro, mientras cruzaba el Río Bravo hacia Estados Unidos. En agradecimiento dio «[...] las mas infinitas gracias Por el milagro de avelos livrado al pasar el peligroso rio en.Texas». Aunque no se identifica a la Virgen de San Juan por su nombre, su imagen aparece en la esquina superior derecha, con querubines a ambos lados que sostienen el estandarte tipo listón de la Virgen sobre su cabeza, una forma común de representarla.

Además, en la pintura se ven seis figuras vadeando el río en una sola hilera en la parte superior de una especie de caída de agua. Cada emigrante está claramente identificado con

sus iniciales, y el donante (ADL) es la tercera figura de izquierda a derecha. Cuatro de los hombres llevan sombrero, y otros dos cachuchas, lo que sugiere que esta pintura sin fecha es relativamente reciente. Cinco de los hombres cargan bolsas o fardos (que probablemente contienen zapatos, ropa seca y unos cuantos artículos personales), y otro lleva un paquete al hombro. Es como si se dirigieran a trabajar, lo que es verdad y su real sentido.

Es muy posible que Amador de Lira tuviera miedo de caer y ser arrastrado por la corriente y ahogarse en las oscuras y turbulentas aguas del Río Bravo. El tono oscuro de la pintura comunica un sentimiento de peligro, y en ella se ve a los hombres que cruzan dirigiéndose hacia un bosque lóbrego (de hecho, la mayor parte del Río Bravo atraviesa desiertos, campos o desfiladeros).

Es especialmente riesgoso para los campesinos el cruce de la frontera porque muchos no saben nadar. En un exvoto que nos describió una colega, Patricia Arias, fechado en 1988, Socorro Juárez daba las gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos «por haberme salvado cuando me caí tratando de cruzar el Río Bravo y porque salí con bien.» Otro retablo votivo que no se presenta aquí expresa el agradecimiento de Lino Salas y de trece amigos que «fueron al Río Bravo cerca de unos rápidos tratando de cruzar hacia el norte en busca de trabajo, y que cuando se encontraron en peligro clamaron al Santo Niño de Plateros y dan gracias infinitas por el milagro del 28 de julio de 1947».

Como lo indica esta última fecha, el cruce del Río Bravo es un tema muy antiguo de la pintura votiva mexicana. En un retablo que presenta Giffords (1991), cuatro emigrantes dan las gracias a la Virgen de Guadalupe «por haberlos salvado del episodio peligroso que ocurrió el 25 de agosto de 1920 cuando cruzaban de Laredo, México, a Laredo, Texas.» En la pintura se ven cuatro hombres en un bote de remos pequeño tratando de cruzar un furioso río crecido. Las aguas agitadas han arrastrado árboles de las orillas y otros han caído sobre otros botes; el hombre en la proa del bote alarga el brazo tratando de alcanzar un arbusto para jalar el bote hacia la orilla.

5 Tenemos un retablo similar del mismo periodo en nuestra muestra (ver retablo 5). Cuando intentaba vadear el Río Bravo cerca de El Paso, Texas, el 28 de mayo de 1929, Domingo Segura aparentemente resbaló, cayó al agua, y estuvo en peligro de ser conduci-

do por la corriente hacia una muerte segura. Aterrado, invocó a la Virgen de San Juan de los Lagos y, como lo cuenta el señor Segura, «[...] al momento acudió a mi salvación un compañero mío el cual luchando con denuedo las temerosas aguas logro sacarme salvo al margen del río y en acción de gracias por tan patente milagro hago público el presente retablo».

En este colorido retablo, a la izquierda se ven correr las aguas azules del río a través de los arcos de un puente de piedra. En el centro de la composición está el desafortunado señor Segura que forcejea entre los rápidos con los brazos en alto. Desde la parte derecha del marco, su amigo nada contra corriente para ayudarlo. La Virgen de San Juan aparece en la esquina superior derecha del cuadro.

Como es natural, la mayor parte de los retablos celebran los cruces de frontera que han tenido éxito; pero algunas veces reconocen los hechos en los que no hubo suerte. En uno de estos retablos, del que nos informó otro colega que lo vio en San Juan de los Lagos, en 1982, una madre daba las gracias a la Virgen por la recuperación de los cuerpos de sus dos hijos que se ahogaron intentando cruzar el Río Bravo.

- 6 Los emigrantes que intentan cruzar por Arizona, California o Nuevo México se enfrentan a otro peligro: morir de sed en el desierto. Braulio Barrientos, de rancho Palencia, Guanajuato, se enfrentó a esta posibilidad cuando él y tres compañeros trataron de «re-emigrar»: «[...] con el fuerte calor y la sed sin esperanzas de tomar un poco de agua invocamos a la Sma. Virgen de San Juan de los Lagos y logramos llegar a nuestro destino y regresar a nuestra patria con salud» (ver retablo 6).

La pintura que acompaña a este texto está extraordinariamente bien realizada; presta atención a los detalles, la luz y la perspectiva. La parte superior es dominada por un sol ardiente que se desploma implacable sobre cuatro hombres desde un cielo azul sin nubes. Están cruzando un desierto en una zona alta como lo indican los cactus, los matorrales y los picos de las montañas con nieve que están en el fondo. El sol extiende un resplandor amarillo sobre el desierto, y proyecta las sombras alargadas de los hombres que se marchitan bajo el sol.

A la derecha de la composición, un hombre exhausto, sentado en la arena con su botellón de agua, mira sin expresión al espectador. Junto a él, otro hombre sostiene

aflijidamente su contenedor vacío y fija su mirada en la arena. En la parte izquierda de la pintura, dos hombres están a la expectativa mirando en el cielo la aparición de la Virgen de San Juan, que flota sobre las nubes y los guiará a lugar seguro.

Además de los riesgos de la naturaleza, los emigrantes indocumentados enfrentan la amenaza de ser arrestados y deportados por agentes de la Patrulla Fronteriza. A través de los años, el arsenal tecnológico desplegado para frenar a los emigrantes indocumentados se ha vuelto cada vez más sofisticado, lo que incluye aparatos infrarrojos, sensores remotos, vehículos con emisión radiofónica y helicópteros. Uno sólo puede imaginarse el miedo y recelo de los campesinos mexicanos que tienen que evadir todo este impresionante equipo.

7 El retablo 7 transmite el sentido de alivio que sienten los que pasan con éxito por esta experiencia penosa. En este retablo, María Esther Tapia Picón da gracias a la Virgen de San Juan en su nombre y en nombre de otras dos personas «por librarnos de los de la migración al pasar a Los Anjeles». El paisaje y la referencia a Los Ángeles indican que probablemente cruzaron por el condado de San Diego, el distrito más activo en cuanto a migración mexicana a Estados Unidos. Aunque no se identifica a los acompañantes de la mujer, probablemente son parientes, seguramente el esposo y la hija, o el hermano y la hermana.

En el primer plano de la pintura aparecen tres personas agazapadas detrás de un arbusto pequeño, escondiéndose de dos agentes de inmigración que platican cerca de una camioneta a cierta distancia; un tercer agente está en el asiento del conductor. La camioneta tiene radio, y pareciera que los agentes llevaran porras. Arriba se ve un helicóptero con un reflector brillante, y suspendida entre las nubes justo arriba del horizonte se ve una ciudad (San Diego o, metafóricamente, Los Ángeles) como si fuera un espejismo. La Virgen de San Juan flota en una aureola en la esquina superior izquierda del retablo, y dos querubines sostienen en alto su estandarte dorado.

La interpretación a los diversos elementos de la escena es un poco ambigua, aunque el texto se refiere claramente a «los de la migración» que tratan de evitar que el suplicante se traslade a los Ángeles. Algunos elementos son confusos, en especial una especie de bandera mexicana pintada en la camioneta de la policía, lo que indicaría que se trata de policías mexicanos. Esta interpretación resulta inverosímil, ya que las autoridades mexicanas de

inmigración generalmente no tratan de arrestar a las personas cuando intentan pasar a Estados Unidos. Muy posiblemente entró en juego, en este caso, la imaginación del pintor que no tiene un conocimiento directo de la frontera y que sólo recibe instrucciones del oferente.

Aunque los emigrantes informan sobre encuentros desagradables con la policía fronteriza mexicana, éstos suceden cuando regresan de trabajar una temporada en Estados Unidos, cargados con regalos y dinero en efectivo para sus parientes. Hasta que el gobierno inició el Programa Paisano, en 1989, un gran esfuerzo para corregir este problema, los emigrantes que regresaban eran extorsionados con mucha frecuencia por agentes aduanales y policías fronterizos corruptos, y todavía ahora, a pesar de este esfuerzo de depuración, no se han eliminado dichos abusos.

Quienesquiera que hayan sido «las autoridades de migración», Esther Tapia se sintió lo suficientemente agradecida como para informar sobre el cruce de la frontera con un retablo dedicado a la Virgen de San Juan de los Lagos. Si el emigrante es una mujer existe el peligro adicional de que sea agredida sexualmente, por lo que los familiares son reacios a dejar que una pariente viaje al norte sola o cruce la frontera sin que alguien la acompañe (Reichert, 1979; Massey *et al.*, 1978). Sin embargo, en ocasiones, las circunstancias —viudez, abandono, o prolongada separación del esposo— obligan a una mujer a dirigirse al norte sola.

8 No está claro dónde se suscitó el hecho descrito en el retablo 8. Concepción Zapata, en su pintura da gracias a la Virgen de San Juan por haberla salvado de un «texano» que intentó llevársela en 1948, al parecer con malas intenciones. El hecho pudo haber ocurrido en Estados Unidos, donde el «texano» habría sido un estadounidense, o en México, donde habría sido un mexicano con experiencia de emigrante en Texas. En cualquier caso, la mujer logró escapar del que la perseguía escondiéndose con su hermanito detrás de un árbol a «orilla de la carretera», lo que puede indicar que iba rumbo al norte.

Aunque la pintura de la señorita Zapata está hecha como un simple retablo de agradecimiento en el que el donante aparece arrodillado ante la imagen, el uso de decorados propios del teatro enfatiza el drama dando a la pintura un considerable interés artístico. Concepción Zapata aparece sobre un escenario brillantemente iluminado sosteniendo una

vela votiva y de rodillas ante la Virgen de San Juan, que entra flotando por la izquierda del escenario, suspendida entre nubes. La cortina roja de terciopelo prendida a la derecha acaba de abrirse para mostrar el suceso. El efecto teatral se acrecienta por el manejo de la luz y la sombra que proyecta el cuerpo de la protagonista completamente arreglada, con el pelo rubio bien peinado, un suéter verde y una falda a cuadros que le hace juego. El efecto total hace que el espectador sienta que está sentado en la primera fila de un teatro, observando la acción que se desarrolla en el escenario.

- 9 En el retablo 9, las referencias sobre los problemas de Elifonsa Durán, al igual que a los de Concepción Zapata, son algo vagas. Después de haber partido a Estados Unidos, su mamá se enteró de que estaba «delicada» y le rezó a la Virgen de San Juan para que «ellos» la dejaran de molestar y para que regresara sana y salva. No está claro quiénes son «ellos» o en qué forma estaban «molestando» a la joven Elifonsa. Es posible que el término molestar esté relacionado con algún tipo de acoso sexual. Cualquiera que haya sido el problema fue lo suficientemente grave como para que la madre se sintiera obligada a reconocer la intercesión mediante un retablo. La pintura indica que finalmente Elifonsa regresó «con bien». En la composición aparecen madre e hija dando gracias de rodillas ante una imagen de la Virgen con velas votivas en sus manos. La imagen aparece en la esquina superior del lado derecho de la pintura y descansa sobre una nube pequeña. Se hallan en una planicie gris carente de cualquier rasgo característico y mezclada con una atmósfera color café rojizo que da paso a un cielo azul y pequeñas nubes blancas. Las figuras están hechas con cierto detalle, con los dedos de las manos delicadamente delineados.

Otro retablo que no se reproduce aquí, pero que tiene que ver directamente con asuntos de mujeres, se refiere a «algunas dificultades» que tuvo Serafina Magaña con su esposo, «Mr. Forayt». Después de encomendarse al Señor del Saucito, los problemas cesaron y encargó un retablo en agradecimiento. Es muy obvio que «Mr. Forayt» es un nombre en inglés mal escrito, tal vez Forsythe. El esposo de la señora Magaña pudo haber sido un estadounidense que vino a México buscando una mujer de origen humilde a quien pudiera explotar, lo que resulta un hecho bastante común.

Encontrar el camino

Una cosa es cruzar la frontera de Estados Unidos y otra llegar a salvo y encontrar un trabajo. Una dirección en un bolsillo o un número telefónico en un pedazo de papel muchas veces es todo lo que el emigrante tiene para encontrar su camino en tierra extraña, y algunas veces ni eso. A través de los años, un sinnúmero de emigrantes se han perdido buscando trabajo, un pariente, o un vago punto de encuentro, y algunos han desaparecido.

A principios del siglo, era muy común ver anuncios clasificados en los periódicos estadounidenses y mexicanos colocados por gente desesperada que buscaba a miembros de su familia desaparecidos en Estados Unidos o camino al norte, dejando a los parientes en un estado de gran ansiedad y duda. Por ejemplo, el 16 de julio de 1897 apareció el siguiente anuncio en *El Correo de Jalisco*: «La Sra. Antonia Ramírez solicita información sobre dónde poder encontrar a su hermano Jesús Ramírez, quien en el año 1888 viajó a los Estados Unidos en la frontera norte del país. Por este medio, la señora arriba mencionada solicita que se publique este aviso en periódicos de los estados fronterizos y en Texas» (ver Durand, 1991).

- 10 Perderse no siempre tiene un fin desagradable. El retablo 10 relata la historia del señor Isidro Rosas Rivera, un campesino de un rancho pequeño cercano a San Luis de la Paz, en el estado de Guanajuato. En 1976 salió hacia Texas en busca de trabajo sin saber a ciencia cierta a dónde iba, y después de cruzar la frontera, probablemente cerca de Piedras Negras, Coahuila, llegó al pequeño pueblo de Brackettville, en Texas, como a 24 kilómetros de la frontera, en donde gracias a su buena suerte encontró trabajo en un rancho. Este «milagro» superó sus expectativas, como lo indica el hecho de que se sintió obligado, a su regreso, a dar testimonio de ello mediante un retablo para la Virgen. En la pintura votiva aparece un barracón de madera con la puerta delantera abierta de par en par, y el interior está vacío. La estructura destaca contra un cielo azul con tenues nubes blancas. Una barda y una reja cercana sugieren que el espectador está de pie en medio de un corral viendo hacia el establo, sin duda el mismo lugar en que el señor Rosas trabajó. A la izquierda, el emigrante se arrodilla en el patio del rancho ante la imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos, sobre su pedestal, soportada por una guirnalda de nubes y con ángeles dorados a ambos lados.

11 El milagro que recibió Matías Lara, de San Luis Potosí, no tuvo que ver con encontrar un trabajo, pero no estaba menos agradecido a la Virgen de San Juan por ayudarlo a encontrar su camino (ver retablo 11): «18 de noviembre de 1949, encontrandome Yo perdido en Chicago Me encomende a la Virgen de San Juan de Los Lagos pidiendole que me iluminara el Camino que Yo buscaba y doy la gracias por Aberme consedido. lo que yo le pedi por Eso dedico el presente Retablo Como un Recuerdo».

Esta pintura emplea una técnica común de la pintura votiva mexicana —la segmentación y el reacomodo del tiempo—. A la izquierda de la composición, el señor Lara, vestido con ropa de trabajo y con el sombrero a un lado, aparece en el momento de dar las gracias, arrodillado sobre un piso de losetas ante una imagen de la Virgen de San Juan que, aunque solamente mide 50 centímetros de alto, en esta escena descuella sobre el señor Lara con un resplandor dorado.

A la derecha vemos la ciudad de Chicago en el momento en que se perdió don Matías. El espectador observa la ciudad desde algún punto del lago Michigan al tiempo que autobuses, o tal vez tranvías, pasan por la avenida Lake Shore. Atrás de la calzada se levanta un panorama oscuro de edificios altos; y aunque Chicago está ubicado en una pradera plana, en la imaginación del suplicante, en el fondo asoman montes.

La composición muestra el miedo que experimentó un campesino de un pueblo pequeño, perdido en una metrópoli industrial gigantesca. Taylor (1932:68) relata la historia de un emigrante de Arandas, Jalisco, que también se perdió en Chicago más o menos al mismo tiempo que Matías Lara, y describe muy bien la ansiedad que provoca dicha situación:

En 1923 fui a San Antonio en donde trabajé para Southern Pacific. Poco después un amigo que trabajaba en la Inland Steel Company, en Indiana Harbor, me envió \$100 y me dijo que fuera para allá. Llegué a Chicago pero nadie me podía decir en dónde estaba Indiana Harbor. No sabía hablar inglés y estuve en Chicago seis días tratando de encontrar Indiana Harbor. Me subí al transporte público y pregunté a los conductores, pero me dijeron, «Éste no va a Indiana Harbor». Me quedaba en el transporte mucho tiempo con la esperanza de ver Indiana Harbor y entonces me bajaba y tomaba otro transpor-

te. No podía pedir comida en los restaurantes por lo que no podía comer nada, excepto en tiendas alguna fruta que veía y la mostraba con el dedo. Por las noches dormía en furgones, o en cualquier lugar; no podía ir a un hotel porque no sabía cómo pedir un cuarto. Tenía miedo de la policía, y no quería quedarme tanto tiempo en Chicago por lo que no les preguntaba. Vi a gente de cara morena y les pregunté, pero no entendían el español. En todo ese tiempo no vi a un solo mexicano. Finalmente, encontré a un hombre que hablaba español en una estación de ferrocarril; era un cubano. Me llevó al lugar en donde debía tomar el tren que iba a Indiana Harbor.

Las ciudades no son los únicos lugares en donde se puede perder un emigrante, como lo atestigua Manuel Chávez. Mientras viajaba con dos compañeros se perdió en el campo, cerca de Needles, California, un pueblo agrícola de la frontera de Arizona (no se incluye el retablo). Después de vagar durante tres días, intervino la Virgen de San Juan de los Lagos para salvarlos «de la muerte, el hambre y la sed en el desierto».

Aunque el hecho ocurrió en 1947, el señor Chávez no pudo hacer patente su deuda con la Virgen sino en 1989. Cumplir con una manda después de tantos años indica la naturaleza profunda del trauma que debe de haber sufrido: aún después de 42 años la impresión se mantuvo como un recuerdo vívido y obviamente representaba una experiencia crítica en su vida.

Problemas legales

Para que un prospecto de emigrante pueda entrar legalmente a Estados Unidos debe obtener una visa en un consulado de Estados Unidos. Al incrementarse la demanda de visas y disminuir la oferta, este proceso se ha vuelto más difícil, y todos los días se forman, en las oficinas consulares de Estados Unidos en la ciudad de México y Guadalajara, largas filas de migrantes potenciales. Los requisitos del papeleo intimidan a los solicitantes y, con frecuencia, cuando reciben una visa tienen la impresión de que ha sucedido un verdadero «milagro» que requiere ser testificado ante una imagen sagrada.

¹² El retablo 12 presenta un caso poco común entre las pinturas votivas: la solicitud a una imagen sagrada para que intercediera antes del hecho en vez de una expresión de

agradecimiento posterior. En esta pintura votiva, Juan Sánchez le pide al Señor de la Conquista que intervenga para ayudarlo a «solucionar un problema para arreglar unos papeles de importancia de E.U.A.»

La desesperación de la solicitud puede verse en la escena de la súplica, que está pintada en grises. El señor Sánchez está hincado en un suelo de loseta gris cuyas líneas se extienden hacia atrás hasta una pared blanca. Lleva puestos pantalones vaqueros negros y una camisa gris, y tiene los brazos abiertos, como suplicando a la imagen sagrada que le ayude. El único color que hay en la pintura rodea a la imagen del Señor de la Conquista, que aparece entre una turbulenta masa de nubes azules. De las heridas en su piel color rosa fluye sangre. El contraste entre el color vívido de la imagen y la deprimente escena de súplica en blanco y negro manifiesta la gran esperanza que el señor Sánchez tiene depositada en los poderes de la imagen, conocida coloquialmente como «el Señor de los Milagros».

Dada la fecha del retablo, 20 de noviembre de 1990, es muy probable que los «papeles de importancia» sean parte de una solicitud de amnistía con base en la Ley de Inmigración de Reforma y Control (IRCA) de 1986. Durante 1987 y 1988, más de dos millones de mexicanos presentaron su solicitud de legalización acogiéndose a esta ley, y en 1990 el último de sus casos estaba en proceso de sentencia. Tal vez el señor Sánchez estaba preocupado porque no conocía el resultado de su caso, o posiblemente le había sido negada la legalización en una audiencia preliminar y estaba esperando el resultado de una apelación, o quizás le habían dicho que su expediente estaba incompleto y que necesitaba documentos adicionales antes de que se le pudiera otorgar la residencia legal.

A raíz del programa de amnistía, los templos de todo el occidente de México fueron inundados con materiales votivos que trataban los problemas de la documentación. Generalmente en estas pinturas votivas se agradecía a una imagen de Cristo o de la Virgen por el «milagro» de la legalización. Los emigrantes mexicanos percibieron el hecho de que el gobierno de Estados Unidos otorgara de pronto la residencia legal a tan gran escala como un regalo inesperado, que fue considerado milagroso, y como consecuencia se llenaron altares y templos con copias de permisos de legalización y visas de residencia.

En una pintura votiva a la que le tomamos una fotografía, un devoto pegó en un retablo una copia de la «tarjeta verde» de su hermano y le agradeció a la Virgen su intercesión. En otro (tampoco incluido), una familia completa pegó copias de sus tarjetas de legalización y escribió un texto en el que agradece a la Virgen de San Juan «por habernos concedido el milagro que solicitamos» y por «otorgarnos lo que nos hacía falta para completar nuestros papeles.»

Aunque en los últimos años los asuntos en torno a la documentación han ido en aumento, los emigrantes mexicanos tienen otros enfrentamientos con las autoridades de Estados Unidos que van más allá de lo meramente burocrático. La mayor preocupación que enfrentan los emigrantes mexicanos indocumentados en Estados Unidos es, desde luego, la posibilidad de ser aprehendidos por las autoridades de inmigración. El riesgo es mayor durante el cruce de la frontera y decae considerablemente una vez que se está en Estados Unidos; pero el miedo a «la migra», como llaman a los agentes de la Patrulla Fronteriza, nunca desaparece.

La deportación no es sólo un hecho desagradable y estigmatizante, es también altamente destructor. En ocasiones, los migrantes son arrestados en operativos sorpresa en centros laborales, cuando sus hijos están en la escuela, quedando los niños desamparados y los maestros y administradores de la escuela preguntándose qué es lo que sucedió. Lo que es más, después de una deportación, para volver a Estados Unidos se necesita hacer un gasto adicional de dinero y tiempo, y una ausencia repentina del trabajo puede hacer que el patrón contrate a otra persona. Por lo tanto, cuando a duras penas logran escapar de la «migra» sienten un verdadero alivio.

Un emigrante agradecido, que en 1973 tuvo un encuentro desagradable con «la migra», dio gracias al Señor de Villaseca «por haberme hecho el milagro de que no me agarrara la Inmigración del Estado de Texas, estando ellos casi enfrente de mí y yo no tenía los papeles en orden». En la colorida pintura, que no hemos reproducido aquí, se ve una escena bucólica de colinas y campos verdes atravesada por un camino cercado por ambos lados con una barda blanca. A lo lejos se ve al emigrante en un tractor rojo arando el campo. En la carretera, un carro de la patrulla fronteriza, claramente pintado de negro y blanco, está

parado escudriñando los campos en busca de «ilegales». Aparentemente, los agentes no consideraron sospechoso al operador del tractor, puesto que no se le interrogó, un descuido que agradeció mucho el emigrante.

13 No siempre los emigrantes tienen tanta suerte. En el retablo 13 Victoriano Grimaldo ofrendó una pintura votiva a la Virgen de San Juan para hacer patente el favor de «haber concedido el milagro, de salir de prisión en E.E.U.U.» A la izquierda vemos una figura solitaria que mira hacia afuera desde los barrotes de una cárcel, cuya puerta es de color negro, que puede simbolizar el abismo oscuro en el que está sumido; su única esperanza es la intercesión milagrosa de la Virgen de San Juan.

Sin embargo, en vez de que el señor Grimaldo esté mirando al patio de la prisión, lo que ve es una escena que recuerda el paisaje exuberante de los alrededores de su ciudad natal, San Felipe, durante la estación de lluvias. Los montes verdes se elevan hasta un cielo azul intenso adornado con nubes; los árboles verdes rodean un edificio, y la tierra está cubierta de plantas con toques amarillos. En medio de esta escena de tranquilidad pastoril, don Victoriano Grimaldo se arrodilla para ofrecerle una vela a la Virgen. En términos simbólicos, en el retablo se ve al suplicante mirando desde la ventana de la prisión hacia un futuro en el que estará en México dando gracias a la Virgen por su libertad.

14 El retablo 14 muestra otra variante del tema del encarcelamiento, en la que se solicita la libertad, no se agradece. Juan José Sánchez todavía languidecía en una prisión de Estados Unidos, en octubre de 1990, cuando hizo arreglos para que un amigo o pariente ofrendara su retablo al Señor de la Conquista, diciendo: «le pido [...] que permita que me den mi libertad en Estados Unidos». El espacio de la pintura está dividido en dos. A la derecha se ve al suplicante mirando desde una celda vacía con barrotes blancos e interior azul, en la que destaca un fondo negro que indica el vacío desesperado que en ese momento lo rodea. A la izquierda, la imagen de Cristo flota sobre una nube ondulante enmarcada de cielo azul profundo, que representa la única esperanza del pobre hombre.

15 El retablo 15 es la última pintura sobre asuntos legales. Aunque no puede determinarse su fecha, el estilo de la pintura y su deterioro indican que debe de ser muy antigua, a pesar de lo cual aún se adivinan colores vivos y una construcción compleja. El texto es

parcialmente ilegible, pero indica que el donante fue arrestado por las autoridades estadounidenses, encarcelado y, finalmente, se le dejó en libertad después de cierto tiempo.

El retablo presenta cuatro tiempos distintos. En la sección central superior vemos cuando arrestan al emigrante junto con sus compañeros «texasos»; en la esquina derecha superior, cuando es encarcelado en una prisión tipo castillo con una ondulante bandera de Estados Unidos; en la parte inferior se ve una mujer, probablemente la madre o la esposa del prisionero, de rodillas ofrendando una vela votiva a una imagen que está fuera de cuadro; detrás de ella está un hombre, sin duda el emigrante, arrodillado y sostiene una vela. Toda la parte izquierda de la pintura la ocupa la imagen de la Virgen de San Juan de los Lagos. En esta forma, el retablo segmenta y distribuye el tiempo, considerando el momento en que fue arrestado, encarcelado, la hora de súplica y el tiempo eterno de la imagen de la Virgen.

Problemas médicos

Los problemas médicos constituyen el tema más frecuentemente citado en los retablos que reunimos para este estudio. Según Giffords (1991:5), «El mensaje subyacente de los exvotos, aún los más recientes, sería la falta alarmante de atención médica adecuada.» Sin embargo, incluso con la atención médica pertinente, como un hospital, las urgencias médicas y las operaciones siempre generan angustia que se canaliza religiosamente.

- 16 Enfermarse lejos de la familia y amigos puede ser muy enervante, por lo que recobrar la salud es considerado un suceso «milagroso». El retablo 16 capta, en términos artísticos, la enajenación y desesperanza de los emigrantes cuando se enferman estando solos y trabajando en Estados Unidos. La mitad izquierda de la pintura muestra a un emigrante identificado como Bernabé H., postrado de dolor en la cama inferior de una litera, en algún solitario rincón de una barraca desolada. No hay techo ni paredes de enfrente para que pueda verse al pobre hombre. El texto dice: «Encontrándome muy malo de unos calambres estube por días en una sanatorio de Nauraska. E.U. Por lo que enco en tan triste situación inboqué al Sr. del Saucito, la Virgen de Guadalupe, y ala Virgen de S. Juan para que me dieran salud». El año, 1944, sugiere que el emigrante era uno de los millones de «braceros» contratados

por el Ministerio del Trabajo de Estados Unidos para trabajar en el campo durante la segunda guerra mundial (ver Galarza, 1964; Craig, 1971). La soledad y desesperación que experimentó el emigrante están representados por la aridez de la escena, la cama superior vacía de la litera y el hueco azul que lo rodea todo, y por la invocación de tres imágenes diferentes, como si toda la ayuda divina no fuera suficiente.

La mitad derecha de la pintura está vacía, excepto por la escena de agradecimiento en que don Bernabé está de rodillas acompañado de una mujer, Catarina V., probablemente su esposa. Los dos están vestidos con ropa formal y sostienen velas votivas para las imágenes milagrosas que están arriba colocadas en orden. Directamente encima de la pareja están las Vírgenes de Guadalupe y de San Juan de los Lagos, mientras el Señor del Saucito, colocado exactamente al centro de la composición, la divide en dos y segmenta la acción en dos tiempos: el momento de la enfermedad y el de agradecimiento. Las imágenes de Cristo y de la Virgen de San Juan flotan entre nubes, mientras que la Virgen de Guadalupe emerge de una aureola de luz dorada, una forma característica de representarla.

- 17 El retablo 17 es un exvoto especialmente bien construido ofrendado por Paula Martínez de Donna, Texas, «a La Sma. Virgen de San Juan de los Lagos. en acción de gracias por el milagro que me hizo consediendonos la salud a mi nieta María Silvia Arevalo y a mí, que nos encontrabamos gravemente enfermas». La mujer y la niña se ven como en un retrato, de los hombros para arriba, con las manos juntas, rezando y mirando reverentemente hacia la Virgen de San Juan, que aparece entre nubes en la parte superior izquierda de la pintura. La obra está hecha con mucho cuidado y detalle. El bordado del traje de la Virgen es laborioso, y su luna en cuarto creciente está pintada de blanco brillante y figura una cara. Los ángeles que sostienen el estandarte de la Virgen son de color rosa, sus alas grises, y el lema de la Virgen se lee muy claramente en el listón. A diferencia de la mayor parte de los retablos, las caras de las dos mujeres están muy logradas y transmiten cierta emoción, manifestando la personalidad de los donantes: son personas que miran reverentemente a la Virgen, que agradecen de corazón, y no son figuras estereotipadas en posturas rígidas. Especialmente la niña se ve más joven que su abuela, en contraste con la forma usual de transmitir la juventud, simplemente dibujando a los niños como versiones a pequeña escala de los adultos.

En los últimos años, los artistas de retablos tienen a su disposición nuevos métodos y materiales, y los han usado cada vez más para construir *collages* en lugar de pinturas. Cuando reunimos los retablos para este proyecto, descubrimos tres obras del pintor del retablo 18, un artista que trabajó en la región de los Altos de Jalisco durante las décadas de los sesenta y setenta. Los tres retablos, dedicados a la Virgen de San Juan, tienen pegada una fotografía sin la que serían pinturas votivas estándar en hojalata.

En cada caso, la fotografía está sujeta con grapas, la imagen de la Virgen flota entre nubes a la derecha, y la escena del acontecimiento milagroso se halla en la parte inferior izquierda. Como es típico en la obra de este artista, el retablo da gracias a la Virgen por curar la enfermedad de la persona cuya fotografía está adherida arriba. La obra, fechada el 27 de agosto de 1968, da «Gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos, por haberle vuelto su salud a mi nieto Phillip M. García en el año 1964 de parte de su abuelita Dolores R. García...»

Los dos nombres sugieren que el donante y su nieto nacieron al norte de la frontera; ambos siguen la costumbre estadounidense de incluir la inicial del segundo nombre seguida del apellido del padre. Además, el nombre del niño está escrito en inglés, es decir, Phillip, en vez de en español, Felipe. Es casi seguro que la señora García regresó a San Juan de los Lagos desde su casa en Estados Unidos con la única finalidad de encargarse y depositar el retablo, una hipótesis respaldada por el tiempo transcurrido entre el hecho milagroso y la presentación de la pintura votiva. El fondo de la pintura da la impresión de una habitación inmensa pero austera. Un piso corriente color café retrocede en el espacio hasta encontrar una pared opaca morada. El drama que aparece a la izquierda de la pintura muestra a un joven en pijama azul acostado y cubierto con sábanas blancas. La cama es un marco simple de metal muy parecida a las de los hospitales en las décadas de los treinta y cuarenta. Un hombre, probablemente el padre del niño, está de pie junto a la cama, cuidándolo, y a la derecha hay una mesa de noche con una jarra de agua, blanca.

A la derecha del retablo, la Virgen flota sobre el piso, empequeñeciendo las figuras humanas. Las nubes sobre las que descansa son azul fuerte, y su traje está ribeteado en amarillo, naranja y oro. El pelo ondulado color café de la Virgen se extiende hasta la mitad

de su espalda, y una tiara dorada descansa sobre su cabeza; dos querubines con alas blancas sostienen un lema escrito en un listón blanco.

19 La cama, del tipo de las que hay en las instituciones de salud, aparece varias veces en los retablos de los emigrantes, y parece haberse convertido en un símbolo del aislamiento en que vive la gente que se enferma en tierra extranjera; Frida Kahlo usó la imagen con mucho provecho en *El Hospital Henry Ford*. Otro ejemplo aparece en el retablo 19, donde se relata lo que le sucedió a Venancio Soriano cuando se enfermó durante su viaje a Estados Unidos: «Estando trabajando en Harlingen, Tex., contraí una grave enfermedad en el pulmón izquierdo, que se creía incurable, ofreciendo a la milagrosa Virgencita de San Juan de los Lagos, visitarla y Traerle el presente como una muestra de gratitud por su alivio».

La superficie del retablo es cubierta del color verde olivo sin lustre característico de este tipo de hospitales, y sobre ella el artista pintó dos líneas color café, para indicar la esquina de una habitación interior, dos cortinas blancas y una cama con sábanas blancas. El único elemento humano en esta escena más bien simple es una cara inexpresiva que emerge de debajo de las cobijas para mirar hacia arriba con la vista fija en el vacío. El tamaño de la cama acentúa la tristeza y el aislamiento del pobre emigrante.

En las escenas con personas enfermas en cama aparecen miembros de la familia atentos al enfermo que raramente se encuentra solo. Sin embargo, en este retablo no se ve a nadie más. La desolación de la víctima queda acentuada por la rigidez de la escena, por el hecho de que las cortinas están cerradas para no dejar entrar la luz, y por el pequeño tamaño de la Virgen, lo cual puede indicar la lejanía del santuario y la dura prueba de fe que tuvo que pasar el enfermo al ser hospitalizado en Harlingen para ser tratado de una enfermedad considerada incurable. Según estudiosos del exvoto europeo, la disminución del tamaño de la imagen suele indicar el inicio de un proceso de secularización.

20 El retablo 20 es otra pintura votiva sobre enfermedades: Eulalia Ortiz, de Modesto, California, «Da gracias al Señor de Villaseca por haberse recuperado de su enfermedad». Esta obra es bastante especial porque el texto aparece escrito en un rollo de pergamino que cubre el lado derecho de la composición. A la izquierda vemos a la suplicante de rodillas

ante la imagen del Señor de Villaseca, clavado en la cruz y cubierto con ceñidor rojo con ribete blanco. La gravedad de la mujer está representada por la forma en que la imagen emerge de un hueco oscuro, tal vez aludiendo simbólicamente a su regreso de la muerte.

Una amenaza muy grave y reciente a la salud de los emigrantes proviene de la epidemia del SIDA. Los hombres que se encuentran solos durante periodos largos en Estados Unidos con mucha frecuencia buscan prostitutas. Además, las drogas constituyen un peligro real para los hijos de emigrantes mexicanos establecidos en áreas urbanas. Así, empieza a aparecer el tema del SIDA en las pinturas votivas.

En uno de los retablos (no reproducido aquí), depositado el 4 de diciembre de 1993, una madre joven se dirige a las vírgenes de Talpa y Guadalupe en nombre de su esposo, Carlos, y de su joven hijo, Carlitos. En su texto dice: «Gracias de todo corazón por haber alejado al SIDA de mí.» No queda claro en la obra si está agradecida porque una prueba positiva de SIDA resultó ser una falsa alarma, o porque ella contrajo el SIDA y está agradecida de no haberle contagiado el virus a su esposo e hijo. Cualquiera que sea el caso, estamos seguros de que habrá más retablos con este tema en años venideros.

21 La cirugía es otro problema de salud que aparece con frecuencia en los retablos mexicanos. Una operación siempre es un trance difícil, y la sola posibilidad acarrea un miedo profundo entre las personas, pero para los emigrantes que no hablan bien inglés, tienen poco conocimiento de medicina y miedo a la tecnología moderna, ponerse bajo el escalpelo puede ser aterrador. Estos sentimientos de aprensión y vulnerabilidad son captados con gran dramatismo en el retablo 21, ofrendado por María de la Luz Casillas y sus hijos, de Los Ángeles, California, en agosto de 1961.

En la pintura aparece una mujer a punto de ser operada por dos cirujanos vestidos con batas blancas. Sus caras están cubiertas con mascarillas quirúrgicas, y los asiste una enfermera también vestida de blanco. La paciente está acostada sobre su espalda en la mesa de operaciones con los brazos inmóviles a los lados, y su cuerpo cubierto hasta los hombros con una sábana blanca. La enfermera está lista para sujetarle los pies mientras uno de los doctores le inmoviliza los hombros. El cirujano sostiene un par de tijeras sobre su pecho y está a punto de hundirlas y comenzar a cortar. Hay otros instrumentos sobre una mesa cercana.

Hemos visto otras pinturas del mismo artista en el Santuario del Santo Niño de Atocha, la más antigua de 1961 y la más reciente de 1988 (aunque ninguna de ellas fue hecha por encargo de emigrantes de Estados Unidos). El estilo y composición de este tipo de escenas son siempre los mismos, lo que indica que con la colocación y la actitud de las figuras y el manejo de las tijeras busca lograr el máximo efecto psicológico más que la verosimilitud. En este caso, la acción se desarrolla en una habitación grande gris, sin puertas, ni ventanas, ni ninguna otra persona. A la izquierda vemos cuatro figuras muy pequeñas —la mujer enferma y sus tres hijos— encomendándose a la protección de la Virgen, cuya imagen se eleva resplandeciente en una nube rodeada por una brillante aureola dorada.

El texto da gracias a la Virgen de San Juan «por aberme Echo el Milagro. tan Grande de Salvarme de Una Peligrosa Operacion que me fue Echa por Segunda Vez, El dia 9 de Octubre de 1960. en Los Angeles, California. La cual me puso a las Puertas de La Muerte y Encomendada a tan Milagrosa Virgen pude Recobrar mi Salud. por la cual Ago patente El presente Retablo: En señal de Agradecimiento Dando Gracias a la Sma. Virgen de Sn. Juan».

22 El tema de intervenciones quirúrgicas peligrosas continúa en el retablo 22, ofrendado en 1971 por Antonia Ramos de González, de Oxnard, California. En la esquina inferior izquierda vemos a la señora sobre una mesa de operaciones bajo una intensa luz que ilumina a dos cirujanos con mascarillas y batas blancas. Junto a la mesa hay un tanque de oxígeno. Una mancha roja sobre el cuerpo postrado indica la naturaleza sanguínea del procedimiento que se lleva a cabo. La escena está aislada en el espacio y en el tiempo, y apartada de otros puntos de referencia visuales en la composición. Es más, la imagen de la Virgen aparece en la esquina opuesta del retablo en un resplandor bronce oscuro, desconectada de la acción, y el texto dice: «Doy infinitas gracias a la Santisima Virgen de S. Juan pues me concedio mi salud en una operacion muy peligrosa».

Las enfermedades físicas son sólo uno de los riesgos que corren los emigrantes. Las duras condiciones de vida y de trabajo, el choque cultural, el alejamiento de amigos y familia, contribuyen al sufrimiento psicológico. En las historias de vida que se han recopilado, hablan constantemente sobre lo difícil que puede ser la experiencia de la emigración

(ver Gamio, 1931; Herrera-Sobek, 1979; Massey *et al.*, 1987; Siems 1992). En algunos casos, informan que la tensión es tan fuerte que sienten que se están «volviendo locos» (Gamio, 1931).

23 En el retablo 23 aparentemente un emigrante sí se «volvió loco,» se convirtió en un psicópata, por lo que tuvo que ser recluido. La preocupada madre de Ángel Ortiz dejó el retablo en su nombre. El texto dice que sabiendo que su hijo «se encontraba muy grave en los Estados Unidos en el hospital, ahí lo tenían con cadenas amarrado a una cama porque corría, lo amarraban de los pies y de los brazos, mirando eso aclamé a la Santísima Virgen de San Juan de los Lagos y la Virgen de Guadalupe de México, D.F. para que le dieran su alivio». Este retablo está claramente dividido por un margen rojo en las secciones izquierda y derecha. El lado izquierdo contiene el texto, y el derecho está dominado por una pintura de la Virgen de San Juan, que se eleva suspendida contra un fondo azul de nubes blancas con dos querubines que sostienen en alto un estandarte dorado. En el rincón derecho inferior del marco vemos al emigrante, Ángel, con las manos y los pies amarrados a las esquinas de su cama de hospital. La preocupación profunda de la madre se constata por el hecho de que invoca a dos imágenes de la Virgen, y porque la imagen de la Virgen de San Juan está dibujada en un tamaño más grande del real, lo que indica la gran esperanza que la madre tiene en sus poderes.

Ángel Ortiz no es el primer emigrante que experimenta problemas psicológicos. Otro emigrante con alteraciones psicológicas se volvió sensación en el mundo del arte durante las décadas de los setenta y ochenta. Martín Ramírez emigró a Estados Unidos desde su estado natal, Jalisco, poco después de haberse iniciado el siglo, probablemente durante la década de los veinte. De acuerdo con su psiquiatra en Estados Unidos, el Dr. Tarmo Pasto (citado en Longhauser, 1985):

Descubrió pronto que la vida en los Estados Unidos era muy diferente de su vida en México cosa que lo dejó muy confundido. El choque cultural fue demasiado para él. Se desorientó, deliraba, y tuvo alucinaciones, mostrando todas las características de un esquizofrénico. Trabajaba en el ferrocarril como empleado de sección, pero el trabajo fue demasiado pesado para su energía física.

Después de que las autoridades de Los Ángeles lo recogieron en un parque en donde deambulaba en estado de confusión, Ramírez fue confinado a un hospital para enfermos mentales en 1930, donde pasó los siguientes treinta años de su vida. Alrededor de 1945 comenzó espontáneamente a dibujar, pintar y crear *collages* utilizando materiales que encontró en el hospital. Mientras estuvo vivo, su único patrono fue su psiquiatra, pero en 1968, seis años después de su muerte, un artista de Chicago llamado Jim Nutt se tropezó con unos ejemplares de su obra mientras daba clases en Sacramento, y junto con el comerciante de arte de su galería, Phyllis Kind, le compró al psiquiatra la colección de arte que quedaba de Ramírez, que en aquel entonces constaba de alrededor de 300 obras.

Debido a sus esfuerzos promocionales, las pinturas de Martín Ramírez se hicieron populares entre los coleccionistas de arte de «outsiders», un género favorito de la vanguardia de Chicago, Nueva York y Los Ángeles, y a la larga sus obras se vendían en veinte mil dólares o más. Las pinturas combinan imágenes estilizadas de caballos, animales y gente de su región natal con imágenes fantásticas de trenes, túneles, y vías de ferrocarril, que dibujó gracias a su experiencia como trabajador emigrante (ver McGonigle, 1985; Longhauser, 1985; Smith, 1985; Bowman, 1985; Martin, 1985; Cardinal, 1986). Aunque no fue pintor de retablos, en muchas de sus pinturas emplea un estilo similar y se nutre de un conjunto común de técnicas primitivas: la simplificación de la acción mediante retoques luminosos, figuras humanas pintadas en forma ingenua y altamente estilizada, presencia de imágenes y apariciones, y fragmentación del tiempo (ver Durand, 1991).

Sobrevivir en Estados Unidos

Una vez que cruzan la frontera y logran afianzarse con relativa seguridad en Estados Unidos, los emigrantes empiezan a enfrentar otros asuntos que surgen cuando una visita corta se prolonga y se convierte en una estancia de meses o años. Si el emigrante obtiene documentos legales, él y sus hijos están sujetos a ser reclutados por el ejército. Todos los nacidos en Estados Unidos, hasta los hijos de padres indocumentados, están sujetos al enrolamiento y a lo largo de años miles de mexicanos se han encontrado en escenarios de guerra que difícilmente podrían haber imaginado cuando dejaron sus apacibles pueblos en busca de trabajo.

El retablo de guerra más antiguo que localizamos está colgado en el santuario de Mineral de Cata. Debido a las malas condiciones en que se encuentra no lo hemos reproducido aquí, pero puede verse un soldado en un campo de batalla durante la primera guerra mundial, con aviones que pasan velozmente por encima y bombas explotando por todas partes. El texto, escrito por el tío del soldado, fue presentado en el último capítulo.

Giffords (1974) reproduce un retablo de la segunda guerra mundial dejado por Everardo G. de Corral de Salinas, California, que da gracias al Niño de Plateros por salvar a su hijo durante la batalla de Okinawa. En la pintura se ven dos hombres agazapados detrás de una pared de piedra en un campo de batalla despojado de vegetación. Uno de los dos soldados dispara sobre la pared con su rifle mientras que el otro se dobla al ser alcanzado por las balas. En un «globo», como diálogo de una tira cómica, el hombre herido invoca a la imagen sagrada. Un cuerpo sin vida yace tendido a sus pies. El texto hace constar que el hijo del señor de Corral,

recibió tres heridas el mismo día. La primera fue en el costado derecho, la segunda debajo del corazón, y la tercera en el estómago; las dos primeras heridas fueron infringidas por rifle, y la tercera por ametralladora. Estas heridas lo mantuvieron entre la vida y la muerte, pero el niño Jesús escuchó mis oraciones que estaba yo haciendo en mi casa para él, y también escuchó a mi hijo que lo llamaba todo el tiempo. El Santo Niño de Plateros lo salvó. Por esta razón yo y mi hijo damos infinitas gracias y hacemos público su poder (Giffords, 1974:137).

24 El retablo 24 es una obra votiva de tiempos de guerra, de la muestra, en la que Juanita Limón, de Needles, California, da gracias al Señor de la Misericordia «por haber librado a mi esposo de ir a la guerra de corea». Aunque el texto parece indicar que el señor Limón nunca fue enviado al extranjero, la pintura sugiere lo contrario. En el cuadrante derecho superior vemos al señor Limón vestido con indumentaria de guerra, con casco, mochila, rifle y bayoneta, perfilado contra un cielo naranja oscuro con explosiones por todos lados y aviones en picada. Resaltados junto al protagonista se encuentran un tanque, un cañón y otra explosión de una bomba. A la izquierda de la pintura vemos a la señora Limón de

rodillas ante la imagen sagrada, con un rosario en la mano. Una luz naranja dorado emana del centro de la cruz y se mezcla con el cielo del campo de batalla.

A pesar de la representación gráfica de guerra, no está claro si el retablo divide el tiempo entre las acciones del esposo en el campo de batalla y el agradecimiento posterior de la esposa, en cuyo caso la intercesión de la imagen evitó «que regresara» a la guerra de Corea; o si divide el tiempo entre la súplica de la esposa y lo que hubiera sucedido en el campo de batalla, en cuyo caso la imagen salvó a su esposo de haber sido enviado ahí «en un principio». Cualquiera que haya sido el caso, el uso de biplanos en vez de aviones de caza de propulsión a chorro indica que la imagen mental de la señora Limón sobre la guerra no están tomadas de Corea sino de la primera guerra mundial, un dispositivo simbólico muy común en la pintura así como en la literatura (ver Fussell, 1975).

Tenemos dos ejemplos de ofrendas votivas de la época de la guerra de Vietnam. El primero, que no reproducimos aquí, es un retablo estilo *collage* que conmemora un milagro ocurrido en batalla el 19 de febrero de 1967. La fotografía del sujeto está pegada en la esquina superior izquierda de la pintura. Abajo, en el campo de batalla, está pintado en uniforme con casco, mochila y rifle, cayendo de espaldas en el momento en que lo hieren. A lo largo de un páramo sin vida, gris y café, resalta en la distancia una barda de alambre de púas (más imágenes representativas de la primera guerra mundial). El cielo, oscuro, como si fuera a caer una tormenta; y varios proyectiles estallan en el aire. En el estallido más grande aparece la imagen sagrada de la Virgen con rayos de luz blanca, como en una visión. En el texto, José Luis Palafox dice: «doy gracias a la Virgen Santísima de Zapopan por haberme protegido y salvado la vida cuando me hirieron en batalla.»

25 La segunda obra de la época de la guerra de Vietnam está dedicada al Niño de Atocha, y la dejó Paula Vázquez en nombre de un pariente de sexo masculino, probablemente su hijo, hermano o esposo (ver retablo 25). Se menciona el nombre del Niño de Atocha en el texto, pero la imagen no aparece, estando implícito el «milagro» (la preservación de la vida del soldado mientras cumplía con su deber en Vietnam).

Aunque el texto es breve y no tiene fecha, la pintura capta la naturaleza característica del combate en Vietnam (ver Herr, 1978; Baker, 1981; Santoli, 1981). Cuatro soldados

uniformados patrullan, tal vez en una misión de «búsqueda y destrucción», cruzando en fila un claro en el crepúsculo o el amanecer; sus caras están ennegrecidas con grasa de camuflaje, y todos llevan rifles M-1; el soldado que va a la cabeza, probablemente el sujeto principal del retablo, también lleva un radio y una canana en la espalda con municiones, va unos cuantos pasos delante de los demás y se mueve hacia el espectador alejándose de la selva que aparece en el fondo.

La composición indica que los cuatro soldados rasos se han retirado del lugar de un tiroteo después de pedir que se lleven a cabo bombardeos en la selva atrás de ellos. Dos aviones de propulsión a chorro pasan por arriba a la altura de la copa de los árboles, dejando caer bombas en la selva, una de las cuales explota sobre el horizonte a la izquierda de la pintura, y un proyectil antiaéreo estalla en la esquina superior derecha.

Durante el curso de nuestra investigación encontramos muchos *collages* con tema militar, pero ninguno tan conmovedor como esta pintura. Generalmente, los exvotos militares no son pinturas sino fotografías o escritos en papel. El templo de la Virgen de San Juan de los Lagos, en San Juan, Texas, por ejemplo, está cubierto con fotografías de hombres jóvenes en uniforme militar acompañados de una carta de agradecimiento por una promoción, una baja, el regreso a salvo después de haber cumplido con su deber o, más recientemente, por haber sobrevivido a la guerra del Golfo Pérsico.

Menos dramáticos que el riesgo de muerte en el campo de batalla pero mucho más frecuentes y muchas veces igual de mortales son los accidentes de trabajo. El primer retablo sobre la emigración a Estados Unidos que vimos, el que nos hizo finalmente emprender este libro, trataba este tema. Aunque no pudimos fotografiarlo, tomamos notas y copiamos cuidadosamente el texto. En el retablo se veía un avión 747 de United Airlines, en el aeropuerto O'Hare de Chicago. Se veía un vagón de equipaje chocando contra el costado de la aeronave, y el texto de Raúl Rodríguez, fechado el 28 de mayo de 1988, decía que «[cuando] estaba trabajando manejando vagones de equipaje tuve un accidente. Me estrellé contra el avión con un vagón de metal e hice un gran agujero. Me asusté. En el mismo momento, le pedí a la Virgen de San Juan de los Lagos que no fuera a perder mi trabajo. Oyó mis plegarias y nada me sucedió».

26 A principios de siglo, otro emigrante temió perder su empleo cuando padeció un accidente de trabajo (ver retablo 26): «El día 5 de abril de 1908. A Gumecindo Ramírez, en Florences-Kiansas E.U.A. se cayó de la carrucha pasando por encima de el quebran las costillas y dejandolo bien muerto. Pero antes de esto se encomendo a la M. S. de S. Juan quien lo libró y en prueba del maravilloso milagro dedicó el precente recuerdo».

La acción parece tener lugar cerca del amanecer, afuera de un campo de trabajo para empleados del ferrocarril (nótese la tienda de campaña a la izquierda de la pintura). El cielo está oscuro y hay una luz tenue detrás de los montes, y se ve la silueta de árboles en primer plano. Unas vías de ferrocarril cruzan horizontalmente la composición, después dan la vuelta y se dirigen hacia atrás, hacia el infinito. En el centro de la pintura vemos un armón que se acaba de detener tras atropellar al señor Ramírez, que yace mutilado sobre los durmientes entre las vías. Los hombres del armón saltan para atender al hombre. En la esquina superior derecha, la Virgen de San Juan se eleva en una nube ofreciendo su protección divina a la escena del espantoso accidente. Éste es el retablo más antiguo de la muestra (1908), que coincide con la primera época de la migración mexicana a Estados Unidos caracterizada por el trabajo en las vías del ferrocarril.

27 El *collage* del retablo 27 trata las consecuencias de un accidente de trabajo en el lugar del hecho. Generalmente, cuando los inmigrantes mexicanos trabajan en Estados Unidos se les descuentan impuestos federales y estatales, y también muchas veces las primas de seguros, pero no siempre reciben las prestaciones a las que tienen derecho. Para que una compañía de seguros pague lo que se le reclama, los trabajadores deben recurrir muchas veces a procedimientos legales que los ponen en desventaja porque carecen de documentos, y normalmente saben que no van a ganar.

Por eso a Marcelino Alcocer Castillo le pareció un verdadero «milagro» recibir un cheque de indemnización después de haber sido herido en el trabajo: «Me accidenté y quedé lastimado de la cintura y perdí de trabajar y la aseguranza nó me reconocía mi enfermedad para que me pagara lo me correspondía. Me encomendé a la Stma. Virgen de San Juan, y me hizo el milagro, me alivió y me llegó el cheque correspondiente de mi accidente».

En el retablo, el texto se halla en la parte de arriba en vez de en la ubicación de costumbre (la parte inferior). Don Marciano, que lleva pantalones negros, cinturón amarillo y camisa azul, se arrodilla sobre un piso gris que contrasta con una pared beige. Su figura está excepcionalmente bien dibujada, la camisa detallada con precisión y su cara color rosa está delineada con mucho cuidado y detalle. La obra se adueña del método del *collage* al pegar una fotografía de la Virgen de San Juan dentro de una nube azul pintada en la esquina superior izquierda del retablo para que le sirva de marco.

28 El retablo 28 ofrece la transición adecuada para nuestro siguiente tema, accidentes de tráfico, porque tiene que ver con un accidente de vehículo que ocurrió a Senovio Trejo cuando estaba trabajando en Estados Unidos, en una finca de algodón, y probablemente iba de un lugar a otro del rancho cuando «se nos desconpuso el carro chocando en un poste de la luz el cual me pego en el serebro viendome en tan grande peligro lejos de mi patria y de mi familia». Sin embargo, se encomendó a San Miguel, se recuperó, y aparentemente todo terminó bien.

Una carretera de dos carriles se extiende desde el frente hacia atrás y desaparece en el horizonte. En ambos lados de la carretera pueden verse plantas de algodón en filas simétricas hasta donde alcanza la vista. A lo lejos se elevan unas montañas desde el valle hacia el cielo azul lacerado con nubes blancas tenues. A una distancia como de tres cuartas partes de la carretera vemos un carro que se acaba de estrellar contra un poste de luz que se inclina inestablemente sobre el vehículo. En primer plano vemos que se acaba de detener un convertible rojo, y al pasajero saliendo del automóvil para ver qué ha pasado.

El retablo no tiene fecha, pero el estilo y el modelo del automóvil indican que se pintó en los cincuenta. Lo más probable es que en este caso el protagonista haya sido un trabajador del Programa Bracero, empleado en la cosecha de la estación en el valle central de California, que empezaba a despuntar como región algodонера importante en los cincuenta. Aparece también una cabaña cerca del horizonte, que representa una barraca que se usaba para albergar a trabajadores emigrantes de campo. A la izquierda aparece, en el cielo, en un estallido de luz, el arcángel Miguel con su capa, alas, espada levantada y estandarte, para salvar al pobre emigrante.

29 Otro accidente de automóvil no relacionado con el trabajo les sucedió a Manuel y a Elena Sánchez cuando tomaban una curva peligrosa cerca de El Paso, Texas (ver retablo 29). El automóvil se salió de la carretera y dio tres vueltas, y Manuel quedó en coma durante doce horas sin esperanza de vida. En su desesperación, su madre se dirigió a la Virgen de San Juan, y Manuel se despertó milagrosamente sin siquiera un dolor de cabeza.

Este retablo es poco común porque fue pintado en un pedazo de metal de los que se usan para hacer placas para automóviles. El tiempo de la acción está dividido: 1934, cuando ocurrió el accidente, y 1947, cuando se ofrendó el retablo. El fondo es amarillo tostado. Nubes azules se arremolinan sobre un paso de montaña y una carretera serpentea entre dos picos cubiertos por pinos. A un lado del camino está un automóvil volteado, y se lee una leyenda, con una flecha que apunta al lugar del accidente: «Acidentado en abril de 1934». En la esquina inferior izquierda vemos a Manuel Sánchez y a su esposa de rodillas, sosteniendo velas votivas para dar las gracias a la Virgen de San Juan trece años después; detrás de ellos la mamá de Manuel se encuentra de rodillas con su vela. La Virgen, que aparece en la parte alta entre las nubes en la esquina superior derecha de la pintura, está dibujada a escala relativamente pequeña comparada con la mayoría de las obras votivas.

30 La siguiente obra votiva (retablo 30) es interesante no sólo por los hechos dramáticos y llenos de matices que describe, sino por lo que da a conocer sobre el desarrollo urbano en Estados Unidos. Ángela Chávez agradece a la Virgen de San Juan por haberla salvado en 1940, cuando casi pereció en una choque frontal en Los Ángeles, California. El choque, entre una camioneta roja y un sedán azul, forma la acción central del retablo. En la esquina superior izquierda de la pintura, la Virgen emerge de un cielo azul claro entre un remolino de nubes para ofrecer su protección a la víctima del accidente. Los rascacielos del centro de Los Ángeles aparecen detrás de las montañas, a la derecha, y los suburbios se ven a la vuelta de un monte, a la izquierda. Es probable que este incidente haya tenido lugar en el Valle de San Fernando, que en 1940 todavía podía jactarse de sus campos verdes, huertas y hortalizas, pero que 50 años después se ha convertido en una parte muy contaminada de Los Ángeles.

31 En contraste, es probable que el paisaje rural que se ve en el retablo 31 no haya cambiado mucho desde que se pintó la obra en 1946. En ese año, Jesús Domínguez Herrera

fue atropellado por un automóvil mientras caminaba por la orilla de la carretera cerca del pueblo pequeño de Marsing, Idaho. El texto indica que el señor Domínguez llegó a ese lugar como trabajador contratado mediante el Programa del Bracero, y seguramente vivía en el campamento de tiendas de campaña que aparecen en la esquina inferior izquierda de la pintura. Campos verdes llenos de vitalidad con surcos a distancias regulares se extienden hacia atrás desde los lados de una carretera bordeada de árboles que va de la mitad de la composición hacia la parte delantera derecha.

En la parte más cercana de la carretera junto a un poste de teléfonos yace el cuerpo herido del señor Herrera. De acuerdo con el texto, «caminaba yo por la carretera cuando un automovil me atropelló arojandome a 20. mts. de distancia quedando sin sentido». Por lo visto, el automóvil que lo atropelló no se detuvo, pero el emigrante herido se enfrenta a otros peligros, porque otro automóvil y un camión se acercan por la curva sin aparentemente estar conscientes de que el señor Herrera yace en la carretera. Justo a tiempo aparece la Virgen de San Juan, entre nubes y rodeada de ángeles dorados para salvar al pobre hombre.

32 Otro retablo relacionado con accidentes es el de Josefina Rivera, quien en agosto de 1954 cayó bajo las llantas de un autobús en Brownsville, Texas (retablo 32). Este retablo es notable debido al uso diestro de la perspectiva, que resalta el dramatismo de los hechos. En el cruce de las calles, la señorita Rivera aparece en el suelo delante de un autobús en movimiento. Este punto focal atrae la mirada gracias a la calle perpendicular, que comienza siendo angosta en la distancia y después se ensancha para abrirse en la intersección fatídica. A la izquierda, la Virgen de San Juan, colocada en su pedestal dorado, ofrece su apacible protección al drama que se desarrolla a la derecha de la pintura.

33 Por último, en el retablo 33 tomamos en consideración una obra votiva dejada por J. Cruz Ontiveros, que da las gracias a San Miguel «porque me hizo el milagro de que saliera con bien de un accidente que tuve con una camioneta en una carretera en Wajahachie, Texas, U.S.A.» Fechado el 16 de septiembre de 1972, en la pintura se ve un camino rural apacible que serpentea a través de un paisaje de montes ondulantes y salpicados de árboles verdes y pastos frescos. A la distancia vemos la casa de un rancho y un molino de viento. La

pintura está dividida en dos segmentos temporales. En el centro, donde el camino cruza un puente de piedra angosto que pasa sobre un pequeño arroyo, vemos la escena milagrosa: Una camioneta blanca está con las ruedas para arriba en la orilla del camino; y el conductor tendido en el suelo junto a la camioneta, muerto o gravemente herido. Una camioneta roja ha frenado bruscamente en la carretera sin que aparentemente le haya sucedido nada, y el conductor, que lleva una camisa blanca, ha salido de la camioneta para examinar la escena del accidente.

En primer plano, la acción se traslada al tiempo del acto votivo, y vemos al suplicante que lleva puesta la misma camisa blanca y que se arrodilla frente a la imagen de San Miguel (de pie, triunfante, con su espada levantada sobre la cabeza de Satanás que está postrado a sus pies). El señor Cruz sostiene una vela en su mano derecha y su sombrero está colocado reverentemente contra su rodilla doblada. Su actitud y su posición son un indicio del agradecimiento profundo que siente por haberse librado.

34 Además de accidentes de tráfico, la emigración conlleva un último riesgo relacionado con las calles: el crimen. A través de los años, los emigrantes mexicanos se han establecido cada día más en áreas urbanas de Estados Unidos (ver Bean y Tienda, 1987; Bartel, 1989), y como son pobres, frecuentemente se encuentran viviendo en la sección central de barrios deteriorados y peligrosos cerca de los hogares de otros grupos minoritarios. Parece que Jesús Gómez fue uno de esos emigrantes urbanos, porque en su pintura (retablo 34) vemos un enfrentamiento armado en las calles de Compton, California, una comunidad predominantemente negra contigua a Los Ángeles.

En la pintura, el protagonista está pasando en su automóvil frente a un bar llamado La Frontera, o va rumbo al mismo. Las puertas del bar se abren y su coche es detenido por dos hombres, probablemente afroamericanos, con un rifle. El texto no especifica la naturaleza del ataque, solamente el señor Gómez dice: «Doy las gracias al Señor de la Micericordia por un favor resivido» en julio de 1981. El ataque pudo haber sido el robo a la persona o del auto, un ataque de una pandilla, o cualquier otro acto criminal, pero el señor Gómez sintió que fue un milagro haber sobrevivido para relatar la historia.

Regreso al hogar

La etapa final de cualquier viaje a Estados Unidos es el regreso al hogar, algo que seguramente agradecen de corazón tanto los emigrantes como sus familiares. Sin embargo, antes de llegar al lugar seguro que es su pueblo natal, existe el riesgo del viaje de regreso, que puede estar sembrado de peligros. Debido a que es típico que los emigrantes regresen con bienes y dinero en efectivo, son blanco de ladrones y agentes sin escrúpulos cuando cruzan la frontera de regreso a México.

35 Éste fue el destino de un emigrante poco afortunado que viajó para estar «cerca de su familia» en 1943 (ver retablo 35). Como lo explica el texto,

Venía yo de los estados Unidos Americanos, cuando después de haber cruzado la Frontera al encontrarme en el estado Chihuahua Fui asaltado en el tren que nos conducía a nuestros hogares. Por unos ladrones que querian privarme de la vida para robarme el dinero y cuanto yo traia. Pero no lograron su intento, gracias a la Sma Virgen. cuando un ladron me tira con el puñal me hize el impulso de defenderme tan fuerte que rompi con mi espalda el cristal de la ventanilla por donde Fui a da asia a Fuera cayendo al suelo tan fuerte que por nada pierdo la vida. Y como si esto no fuese suficien se volco la camioneta en que Fui recogido para conduirme al hospital.

En la pintura se ve un tren jalado por una locomotora de vapor echando humo y embistiendo el aire de la noche, alejándose del espectador hacia la esquina superior derecha del marco. Cables y postes de telégrafo corren paralelos a las vías en el lado interior; hay un maguey en la parte baja a la izquierda, cerca del texto, separado en una sección especial como si fuera una placa. Atrás del texto aparece un nopal que apenas se distingue.

La acción sucede en la parte izquierda de la pintura, donde vemos al emigrante atacado por un hombre con traje oscuro y sombrero, tratando de apuñalarlo. El protagonista acaba de romper el vidrio del tren de pasajeros y cae de espaldas; no está seguro de si morirá o se salvará pero invoca a la Virgen de San Juan de los Lagos, que aparece brillante en la esquina superior derecha. Aunque la Virgen milagrosa lo salvó de la muerte cuando cayó del tren, su protección no tuvo todo el efecto necesario, puesto que la ambulancia en que

viajaba rumbo al hospital aparentemente se estrelló y se volteó, agregando al insulto el agravio. De cualquier manera, el emigrante se sintió sumamente agradecido de estar con vida y de haber regresado al seno familiar, y para celebrarlo encargó el colorido retablo.

Los periodos del año en que los emigrantes regresan al hogar —especialmente la navidad— son de regocijo y festejo. Los emigrantes regresan con regalos para amigos y parientes y tienen mucho dinero para gastar. Pueblos que están medio vacíos durante la mayor parte del año, de pronto se llenan de bullicio y de jóvenes que tratan de llamar la atención de las muchachas que se reúnen por las noches en la plaza principal. Los emigrantes van de casa en casa bebiendo, comiendo y conversando para ponerse al día del chismorreo, y presumen su ropa nueva y sus posesiones. Se llevan a cabo desfiles y se celebran misas para dar la bienvenida a «los ausentes», y se organizan ferias, fiestas y jaripeos. La gente de las poblaciones espera con ansia los torneos de fútbol donde juegan los emigrantes. Los sacerdotes trabajan tiempo extra para cumplir con la demanda de bodas.

36 En el retablo 36 se ve la gran alegría de una madre, Candelaria Arreola, de El Grullo, Jalisco, cuando en 1955 regresó al hogar su hijo. Está de pie en la puerta de su hogar con los brazos abiertos para abrazarlo en el momento en que llega a casa saludando con una mano; lleva puesto un sombrero, pantalones azules y una camisa blanca, y carga una maleta. La puerta de su casa, de techo rojo, está delineada con ladrillos incrustados en el adobe blanco, lo que crea un contraste agradable. La Virgen de Talpa flota arriba en un cielo azul claro, rodeada de nubes blancas, y de un halo dorado en su cabeza. La soledad, preocupación y añoranza de la madre por su hijo están indicados por el hecho de que había empezado a decir una novena a la Virgen por su regreso, pero antes de que pudiera terminar la novena, el hijo llega milagrosamente. Ella dice: «Doy gracias ala Sma. virgen de Talpa por haberme traído a mi hijo de los Estados Unidos que duro mucho tiempo, empece a resar su noven y aun no la terminaba cuando regreso. ¡Gracias madre mial»

37 En el retablo 37 un padre y una madre agradecen el regreso de un hijo, de Estados Unidos, y por devolverle la salud a otro hijo. El padre permanece de pie, orando con la cabeza doblada reverentemente, los brazos cruzados, y sosteniendo su sombrero en la mano izquierda. La madre se hinca en el suelo y extiende los brazos con emoción hacia la imagen

del Señor de la Conquista, que se eleva sobre el suelo rodeado de rayos de luz dorada. Uno de los hijos está de pie en primer plano, mirando hacia la imagen con la espalda al espectador y sostiene su sombrero en las manos que mantiene detrás de él. Su juventud se nota por el pequeño tamaño que tiene comparado con el de sus padres.

El paisaje muestra una típica escena del México rural. La tierra color café está salpicada aquí y allá con montones de pasto verde; árboles altos y escasamente esparcidos resplandecen en el sol de la tarde, mientras en lo alto ondulan nubes en un cielo azul claro. Detrás de la casa de adobe se alzan montañas grises. El texto lo preparó el padre, Francisco Trujillo, para el Señor de la Conquista porque «encomendados a El, un hijo logró sanar de un fuerte dolor que padecía en el estómago y el otro hijo apareció, después de tener un tiempo perdido [...]»

38 El retablo 38 es poco común porque combina actos de agradecimiento y de súplica en una sola obra votiva. En el texto, una madre y un padre dan gracias al Señor de la Conquista por haber sanado a uno de sus hijos «de una enfermedad muy desconocida», pero al mismo tiempo piden que «regresen otros 3 hijos, que están en E.U. uno con su familia y los otros 2 solteros».

Dos características extraordinarias de esta sofisticada pintura votiva, del mismo artista que hizo el retablo 37, son el uso competente de la perspectiva y la forma en que se mezcla el tiempo. En la esquina inferior derecha, los padres se hincan sobre la tierra ante la imagen del Señor de la Conquista, que aquí también flota sobre el suelo en un resplandor dorado. Como en la pintura anterior, la mujer extiende sus manos suplicando a la imagen sagrada mientras que el padre junta las suyas y reza en silencio; sus manos casi se encuentran y pareciera que están sosteniendo la imagen de Cristo que flota en el aire. El padre se ha quitado el sombrero, que descansa sobre su rodilla, y la cabeza de la madre es cubierta con un rebozo color café.

Este acto de fe y veneración ocurre en medio de una calle ancha de pueblo, aparentemente a mediodía. El cielo azul profundo y las nubes blancas brillantes indican que es una tarde calurosa. A la izquierda de los padres vemos a los tres hijos de pie, mirando la imagen de Cristo a distancias diferentes del espectador. El más cercano está pintado casi en la

misma pose y con los mismos colores que el padre del retablo 37, con la cabeza agachada, los brazos cruzados y el sombrero en la mano. Otro de los hijos está en posición de firmes, lleva una camisa azul y pantalones color café, y mira de frente a la imagen sagrada, al igual que el tercer hijo que se encuentra a distancia. En el fondo vemos una hilera de casas de adobe colocadas para formar una perspectiva que se extiende hacia atrás hasta un punto en el horizonte que se encuentra exactamente abajo de la imagen suspendida de Cristo.

Aunque el acto de súplica de los padres ocurre en el presente, la atención absorta y respetuosa de los tres hijos que aparecen a la izquierda sucede en alguna fecha del futuro, cuando éstos han regresado como resultado del milagro que otorgara la imagen sagrada. La colocación de las figuras a distancias diferentes del espectador en un espacio que se caracteriza por una perspectiva que claramente se aleja, da a la pintura un aire de misterio, muy parecido al efecto logrado por los pintores surrealistas.

39 Comparado con esta obra extraordinaria del arte del retablo, el exvoto 39 pareciera un poco tosco, pero también contiene un elemento muy interesante: la madre de un emigrante, cuyas iniciales son F.P., da gracias al Señor de la Conquista «por Haberme Hecho El milagro Que mi Hijo Regresara Del Norte Haviendo Arreglado Sus papeles». En la pintura que acompaña al texto aparecen la madre y el hijo, de rodillas, en un paisaje desértico, ante una imagen de Cristo, que se eleva del suelo en una nube blanca, como en un espejismo. En el fondo, montañas oscuras resaltan contra un cielo azul con pequeñas nubes blancas.

Sin embargo, una característica sobresaliente de esta pintura, y el elemento que la identifica de inmediato como mexicana, es el hecho de que conscientemente se colocaron cuatro magueyes en el paisaje. Están ubicados de tal manera que cada una de las figuras —Cristo, el emigrante y su madre— quedan entre las púas de las hojas de esta planta característica de la región. Después del nopal, que aparece en el emblema nacional de México, el maguey es una de las plantas más cercanas al alma mexicana, una planta que salpica el paisaje de toda la región central.

40 El último retablo que presentamos (40) simboliza gráficamente aquello en lo que se ha convertido la emigración: un lazo tangible y permanente entre los habitantes y las culturas de México y Estados Unidos. En la esquina inferior izquierda, las estrellas y las barras de

la bandera estadounidense forman un triángulo decorativo, mientras que en la esquina inferior derecha, el águila azteca y las características franjas de la bandera mexicana hacen un contraste simétrico. Entre estos dos objetos ornamentales aparece un texto que dice: «La-Sra. «Carmen-Ortiz» en-comendo-a-la-Virgen-de-San. Juan-de-los-Lagos. -a-su-esposo. Sr. Mateo Hernandez. que-regresara-de los Estados-Unidos. -Y- se en-contrava-en-fermo-de-la-vista lo-cual-dan-gracias. por-su-favor».

La escena pintada que aparece arriba del texto tiene un encabezado que dice «retablo», a la usanza de los retablos europeos que decían «exvoto»; se ve a la señora Ortiz y a su esposo de rodillas sobre un piso de ladrillos rojos contra un fondo azul. La mujer lleva una blusa color rojo, falda blanca y rebozo oscuro, sostiene una vela prendida enfrente, y hace una reverencia con la cabeza. El esposo está de rodillas detrás de ella y viste una chaqueta oscura y pantalones grises; las manos dobladas a la altura de la cintura y el sombrero colocado cuidadosamente a su lado. Para evitar cualquier confusión, a un lado de cada figura están las letras «C.O.» y «M.H.». El artista, Núñez, firma el retablo.

La imagen de la Virgen de San Juan está vestida con un traje blanco bordado de flores rojas, está de pie con su corona sobre su pedestal, y a ambos lados aparecen querubines vestidos modestamente con pañales. La Virgen está rodeada no solamente de su aureola acostumbrada, sino también de una aureola amarilla y rayos dorados de luz. Pareciera que irrumpe de una atmósfera azul oscura para otorgar un milagro a la pareja que aparece de rodillas a la derecha, una interpretación que queda confirmada porque la palabra «milagro» se halla en el espacio entre la señora Ortiz y la imagen resplandeciente.

Perspectiva de los retablos de los emigrantes

La combinación artística de las dos banderas nacionales en el último exvoto pintado (40) engloba en forma sencilla y elegante la unión de habitantes y culturas que se da dentro del continente norteamericano, un matrimonio con implicaciones que van más allá del arte popular. El uso de los dos emblemas nacionales en una misma obra artística escenifica la simbiosis progresiva que durante los últimos sesenta años ha ido forjando una cultura trasnacional nacida del movimiento internacional.

Muchos estudios han documentado el alto grado en que se ha incorporado la emigración a Estados Unidos a la vida social del occidente de México. Este hallazgo difícilmente es novedoso. Sin embargo, la mayor parte de las obras anteriores han utilizado las herramientas normales de la ciencia social: trabajo de campo etnográfico, análisis estadístico, y estudios de caso, que llevan a un entendimiento abstracto, divorciado de la realidad emocional del comportamiento subyacente. Las pinturas votivas proporcionan un panorama más tangible y directo del fenómeno complejo de la emigración internacional, con mucha más fuerza que las simples estadísticas.

Los retablos muestran claramente y sin ambigüedad el grado en que la emigración a Estados Unidos se ha convertido en una parte central de la experiencia colectiva de los mexicanos. Trabajar en Estados Unidos es hoy en día una característica institucionalizada de la cultura y la sociedad de la nación. Este hecho está entremezclado con los rituales de la vida religiosa diaria, y al mismo tiempo ha transformado dichos rituales. En el occidente de México, ver un retablo firmado en Los Ángeles, Dallas o Chicago, es tan natural como ver uno proveniente de Guadalajara, Morelia o León.

Actualmente, cientos de miles de familias que viven en el occidente de México tienen un pariente «del otro lado» y conocen de primera mano sus alegrías, privaciones, pesares y los fervores de la vida del emigrante. Por costumbre, los emigrantes se mantienen estrechamente unidos a sus parientes que se quedan en el hogar, y mientras trabajan en el extranjero sueñan con regresar a construir una casa, abrir una tienda, comprar tierras, o retirarse a descansar; y si estos sueños son escurridizos, por lo menos pueden tener la esperanza de visitar el templo local para rendir homenaje a una imagen venerada. Cada año miles de personas hacen el peregrinaje para presentarse ante las imágenes de la Virgen que se encuentran en Zapopan, Talpa y San Juan, o para dar las gracias a las imágenes de Cristo en el Mineral de Cata, San Luis Potosí, San Felipe o Plateros.

Los retablos que hemos presentado son importantes porque muestran un lado de la emigración del que no se informa en los reportes estadísticos ni en entrevistas detalladas a emigrantes. Ir al norte se ha convertido en un ritual de transición para los hombres jóvenes, que es sinónimo de aventura, emoción, y autoestima. Representa una fuente de orgullo y

satisfacción para los que regresan con bien y con dinero; y el éxito logrado en Estados Unidos es tema frecuente de relatos donde destacan la vanagloria o la exageración. En esta atmósfera, lo más probable es que permanezcan callados aquéllos a los que no les ha ido bien; no quieren que la gente piense que fueron flojos o tuvieron miedo. Sólo le pueden decir la verdad a una imagen, y revelarles sus historias de tristeza, miedo y aprensión.

Este libro se basa en estas historias y en algo más. Los retablos son un testimonio de los sentimientos y experiencias de las personas que van y vienen para trabajar en tierra extraña. Como «la verdadera [...] expresión pictórica de los mexicanos» que son, llegan al corazón del tema de una forma que los reportes académicos nunca logran. Después de ver las pinturas presentadas aquí, y la forma profunda en que la emigración ha echado raíces en la cultura popular del occidente de México, uno comprende intuitivamente por qué el simple hecho de promulgar una nueva ley o el cambio burocrático de un reglamento no pueden detener el flujo constante de personas que cruzan la frontera.

Para bien o para mal, la emigración internacional está uniendo cada vez más a México y a Estados Unidos, y mezclando a su gente y su cultura en formas nuevas y emocionantes. El proceso de la unión binacional está ya muy adelantado para ser controlado por los líderes políticos y de la economía que lo echaron a andar. Cualesquiera que sean los sentimientos que se tengan al respecto, la síntesis cultural englobada en estos retablos es el camino del futuro.

R E T A B L O S

1

Retablo de Tivurcia Gallego, 1917

Óleo sobre tela

20.3 x 15.3 cm.

Colección Durand-Arias



EL DIA 24 DE ENERO DE 1917 ACONTENCIÓ LA DESGRACIA A LA SRA. TIVURCIA GALLEGO EN EL PUEBLO DE DARGINFILIO TEXAS QUE LLENDO POR LA VIA DEL TREN ELLA Y UN CHAMAQUITO QUE LLEBABA DE LA MANO Y AL IR SOBRE UN PUENTE LOS ALCANSARON UNOS TRABAJADORES EN UN PUCHICARRO CON MALETAS Y NO PUDIENDO ACERSE NI PARA UN LADO NI PARA OTRO INVOCÓ A LA SMA. VIRGEN DE SAN JUAN HABIENDO SUFRIDO NADA MAS UNOS GOLPES ELLA Y EL CHAMAQUITO NADA MAS SONZO DEL GOLPE HABIENDOSE LIBRADO DE UN PELIGRO MAYOR Y EN ACCION DE GRACIAS DEDICA ESTE RETABLO.



EL DIA 24 DE ENERO DE 1917 ACONTECIO LA DESGRACIA A LA
SRA. TIVURCIA GALLEGO EN EL PUEBLO DE DARGINFILIO TEXAS QUE
LLENDIENDO POR LA VIA DEL TREN ELLA Y UN CHAMAQUITO QUE LLEBABA DE LA
MANO Y AL IR SOBRE UN PUENTE LOS ALCANSARON UNOS TRABAJADORES
EN UN PUCHICARRO CON MALETAS Y NO PUDIENDO ACERSE NI PARA UN
LADO NI PARA OTRO INVOCO A LA SMA. VIRGEN DE SAN JUAN
HABIENDO SUFRIDO NADA MAS UNOS GOLPES ELLA Y EL CHAMAQUITO NADA
MAS SONZO DEL GOLPE HABIENDOSE LIBRADO DE UN PELIGRO MAYOR
Y EN ACCION DE GRACIAS DEDICA ESTE RETABLO.

2

Retablo de Juan Luna, 1947

Óleo sobre metal

18.2 x 25.6 cm.

Colección Durand-Arias



El día 15 de enero de 1947 habiéndome disgustado con mis compañeros con quienes fuí a trabajar al estado de Tamaulipas me separé de ellos internándome en un bosque fuí a dar a una casa donde pedi permiso y como a las diez de la noche el dueño de la casa me llamó fuera tratándome de bandido me dijo que me iba a matar por lo que viéndome en tan grave peligro me encomende a la Santísima Virgen de Sn. Juan de los Lagos y a Sn. Martín de Terremos. Juan Luna.

El día 15 de enero de
1947 habiéndome dis-
gustado con mis com-
pañeros con quienes
fui a trabajar al
estado de Tamaulipas



me separé de ellos internán-
dome en un bosque fui a
dar a una casa donde pe-
di permiso y como a las
diez de la noche el dueño de
la casa me llamó fuera tratándome de bandido
me dijo que me iba a matar por lo que viéndome en tan
grave peligro me encomendé a la Santísima Virgen de Sn. Juan de los Lagos
y a Sn. Martín de Terreros. Juan Luna

3

Retablo de José Cruz Soria, 1960

Óleo sobre metal

17.2 x 18 cm.

Colección Durand-Arias



Doy infinitas gracias a Nuestra Sra. de Sn. Juan de los Lagos por haber podido pasar la frontera y por regresar con salud. José Cruz Soria. San Miguel de Allende Gto. Febrer 2-1960.



4

Retablo de Amador de Lira, s.f.

Óleo sobre metal

14.7 x 24.4 cm.

Colección Durand-Arias



Amador de Lira le da las mas infinitas gracias
por el milagro de avelos livrado al pasar el peli-
groso rio en.Texas



JBL MEADL RM DR JR

AMADOR de LIRA
LEDA LAS MAS INFI
NITAS GRASIAS POR
EL MILAGRO DE
AVELOS LIVYADO AL
PASAREL PELIGROSO
RIO EN TEXAS

5

Retablo de Domingo Segura, 1932

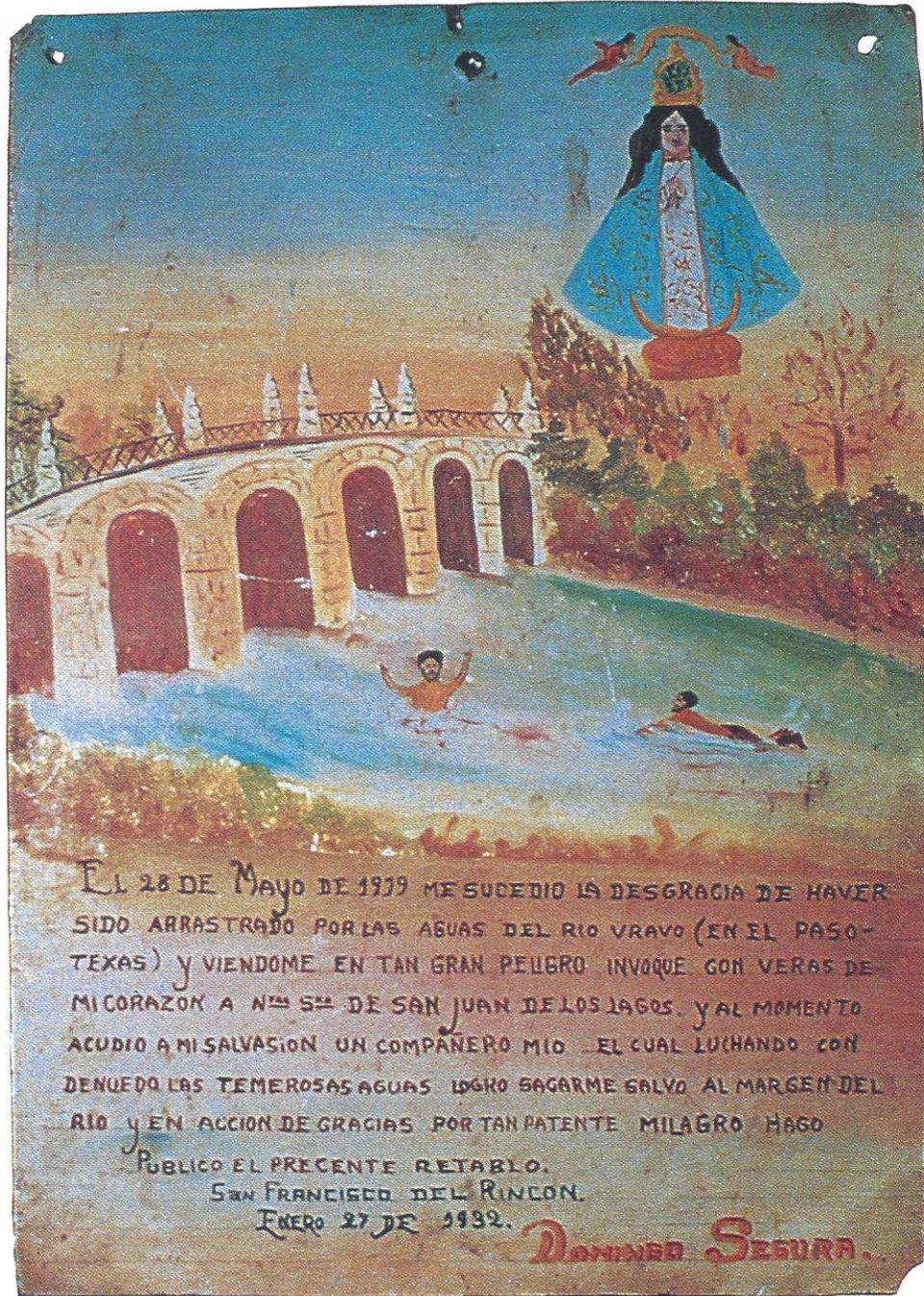
Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

(Santuario de San Juan de los Lagos)



EL 28 DE MAYO DE 1929 ME SUCEDIO LA DESGRACIA DE HAVER SIDO ARRASTRADO POR LAS AGUAS DEL RIO VRAVO (EN EL PASO-TEXAS) Y VIENDOME EN TAN GRAN PELIGRO INVOQUE CON VERAS DE MI CORAZON A NTRA. SRA. DE SAN JUAN DE LOS LAGOS. Y AL MOMENTO ACUDIO A MI SALVASION UN COMPAÑERO MIO EL CUAL LUCHANDO CON DENUEDO LAS TEMEROSAS AGUAS LOGRO SACARME SALVO AL MARGEN DEL RIO Y EN ACCION DE GRACIAS POR TAN PATENTE MILAGRO HAGO PUBLICO EL PRECENTE RETABLO. SAN FRANCISCO DEL RINCON. ENERO 27 DE 1932. DOMINGO SEGURA.



EL 28 DE Mayo DE 1939 ME SUCEDIO LA DESGRACIA DE HAVER
SIDO ARRASTRADO POR LAS AGUAS DEL RIO BRAVO (EN EL PASO-
TEXAS) Y VIENDOME EN TAN GRAN PELIGRO INVOQUE CON VERAS DE-
MICORAZON A N^{RA} S^{RA} DE SAN JUAN DE LOS LAGOS. Y AL MOMENTO
ACUDIO A MI SALVACION UN COMPANERO MIO EL CUAL LUCHANDO CON
DENUEDA LAS TEMEROSAS AGUAS LOGRO SACARME SALVO AL MARGEN DEL
RIO Y EN ACCION DE GRACIAS POR TAN PATENTE MILAGRO HAGO

PUBLICO EL PRESENTE RETABLO.
SAN FRANCISCO DEL RINCON.
ENERO 27 DE 1939.

DOMINGO SESURA.

6

Retablo de Braulio Barrientos, 1986

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

(Santuario de San Juan de los Lagos)



RCHO PALENCIA SN. DIEGO DE LA UNION.
GTO. 11 ENERO DE 1986 CON ESTA FECHA
DEDICO ESTE RETABLO A LA VIRGEN DE SN.
JUAN POR TAN PATENTE MILAGRO QUE NOS
CON-SEDIO YA QUE CON FECHA 5 DE JUNIO
DE 1985 AL REMIGRAR A E.U. CON 3 COMPA-
ÑEROS SE NOS TERMINO EL AGUA QUE [...]
POR EL CAMINO CON EL FUERTE CALOR Y LA
SED SIN ESPERANZAS DE TOMAR UN POCO DE
AGUA INVOCAMOS A LA SMA. VIRGEN DE SAN
JUAN DE LOS LAGOS Y LOGRAMOS LLEGAR A
NUESTRO DESTINO Y REGRESAR A NUESTRA
PATRIA CON CABAL SALUD.) EN ETERNO AGRA-
DECIMIENTO DESDE EL LUGAR DONDE SE EN-
CUENTRE BRAULIO BARRIENTOS A LA SMA.
VIRGEN DE SN. JUAN DE LOS LAGOS JAL.



En la PALMERA, SANTIAGO DE LOS CABALLEROS, DICIEMBRE DE 1951. CON ESTA VIRGEN
HEMOS ESTE NOVIEMBRE A LA VIRGEN DE SAN JUAN POR SAN PABLO. MUY BUENOS DIAS
COMENZARON YA QUE VEN (CASA Y EN JUNIO DE 1948) AL SEÑOR DE SAN JUAN Y COMENZARON
EL MES TERMINO EL MES A FOMOS DE... (SANTIAGO POR EL COMENDADOR DON EL FUENTE SAN Y LA SAN
EN REPUBLICA DE TAMA... (SAN JUAN DE LOS CABALLEROS A LA SAN. VIRGEN DE SAN JUAN DE
LOS CABALLEROS Y LOS CABALLEROS (CASA Y MUY BUENOS DIAS Y... (SANTIAGO POR EL COMENDADOR DON EL FUENTE SAN Y LA SAN.)
EN ESTE ABANDONADO... (SANTIAGO POR EL COMENDADOR DON EL FUENTE SAN Y LA SAN.)
A LA SAN. VIRGEN DE SAN JUAN DE LOS CABALLEROS JAL.

7

Retablo de M. Esther Tapia Picón, s.f.

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

(Santuario de San Juan de los Lagos)



DAMOS GRACIAS A LA VIRJEN DE SAN JUAN
POR LIBRARNOS DE LOS DE LA MIGRACIÓN AL
PASAR A LOS ANJELES. LEÓN GTO M. ESTHER
TAPIA PICON.



8

Retablo de Concepción Zapata, 1948

Óleo sobre metal

14 x 29.5 cm.

Colección Durand-Arias



DEDICO EL PRESENTE RETABLO A LA SMA. V.
DE SAN JUAN DE LOS LAGOS POR ABERME
SALBADO DE UN TEXANO ME LLEBARA, ME
ESCODI DEBAJO DE UN ARBOL CON MI HER-
MANITO ALA ORILLA DE LA CARRETERA «CON-
CEPCIÓN ZAPATA» S.L.P. MAYO 10 DE 1948.



9

Retablo de Elifonsa Durán, s.f.

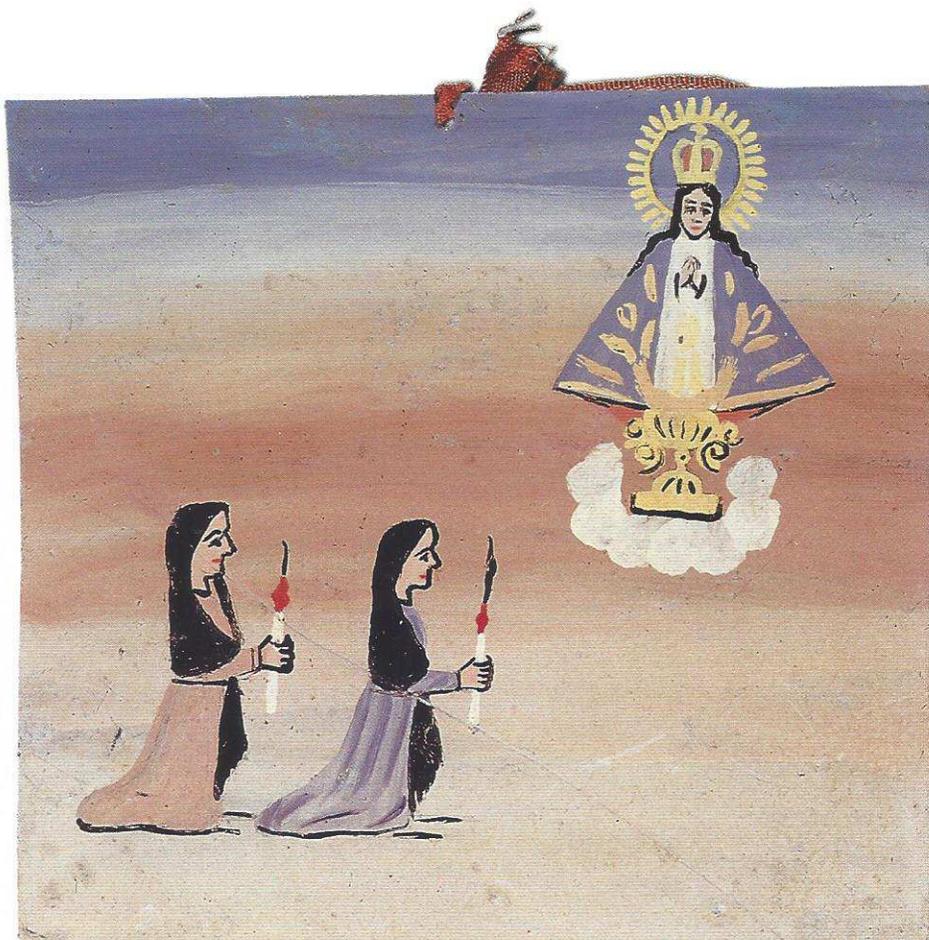
Óleo sobre metal

24.3 x 17.5 cm.

Colección Durand-Arias



LA SEÑORITA M. ELIFONSA DURÁN SE FUE A LOS ESTADOS UNIDOS DEL NORTE Y AL SAVER SU MAMÁ QUE ESTABA MUY DELICADO SE LA ENCOMENDO A LA VIRGEN DE SAN JUAN QUE SI NO LA MOLESTABAN Y QUE REGRESARA CON VIEN LE DEBA GRACIAS EN ESTE RETABLO.



LA SEÑORITA M. ELIFONSA DURÁN
SE FUE A LOS ESTADOS UNIDOS DEL NORTE Y
AL SAVER SU MAMÁ QUE ESTABA MUY
DELICADO SE LA ENCOMENDO A LA VIRGEN
DE SAN JUAN QUE SI NO LA MOLESTABAN
Y QUE REGRESARA CON BIEN LE DABA GRA -
CIAS EN ESTE RETABLO.

10

Retablo de Isidro Rosas Rivera, 1976

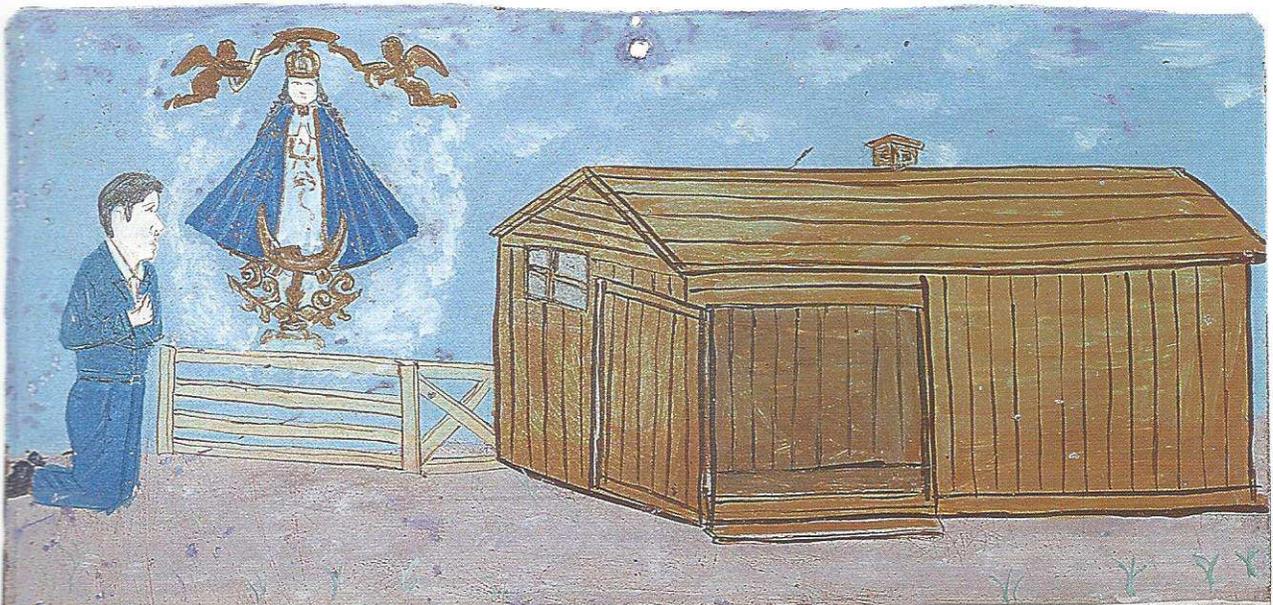
Óleo sobre metal

18 x 24.8 cm.

Colección Durand-Arias



Madre mia de San Juan de los Lagos te doy infinitas Gracias por el Milagro que me condeste por aberme Orientado y guiado acia el Rancho Brackiville. Tex. sin yo saber por tal motibo Virgencita Milagrosa ago Parente el Milagro y dedico este Retablo. Isidro Rosas Rivera Rancho Hda. de Jesus. Municipio. Sn. Luis de la Paz. Gto. Año.1976.



Madre mia de San Juan de los Lagos te doy infinitas
Gracias por el Milagro que me conseediste por aberre
Orientado y guiado a cia el Rancho. Brackiville Tex. sin
Yo saber Por tal motivo Virgencita Milagrosa ago
Parente el Milagro y dedico este Retablo.

Isidro Rosas Rivera Rancho Hda. de Jesus. Municipio,
S.M. Luis de la Paz Gto. Año. 1976.

11

Retablo de Matías Lara, 1918

Óleo sobre metal

30.5 x 20.3 cm.

Colección Massey-Ross



18 De Noviembre de 1918 encontrandome Yo perdido en chicago Me encomende a La Virgen de San Juan de Los Lagos pidiendole que me iluminara al camino que Yo buscaba y doy gracias por aberme consedido. lo que Yo le pedi por Eso le dedico el presente Retablo como Un Recuerdo. Matias Lara. San Luis Potosi.



18 De Noviembre de 1919 encontraron donde yo perdido en Chicago
Me encomende a la Virgen de San Juan de los Lagos pidiendole que
me iluminara al Caminar yo buscaba a dos gracias por Alvarado Conis
edido. lo que yo le pedi por San la Medico el presente Retablo Como
Un Recuerdo Marianas Lora. San Luis Potosi

9-11.

12

Retablo de Juan Sánchez R., 1990

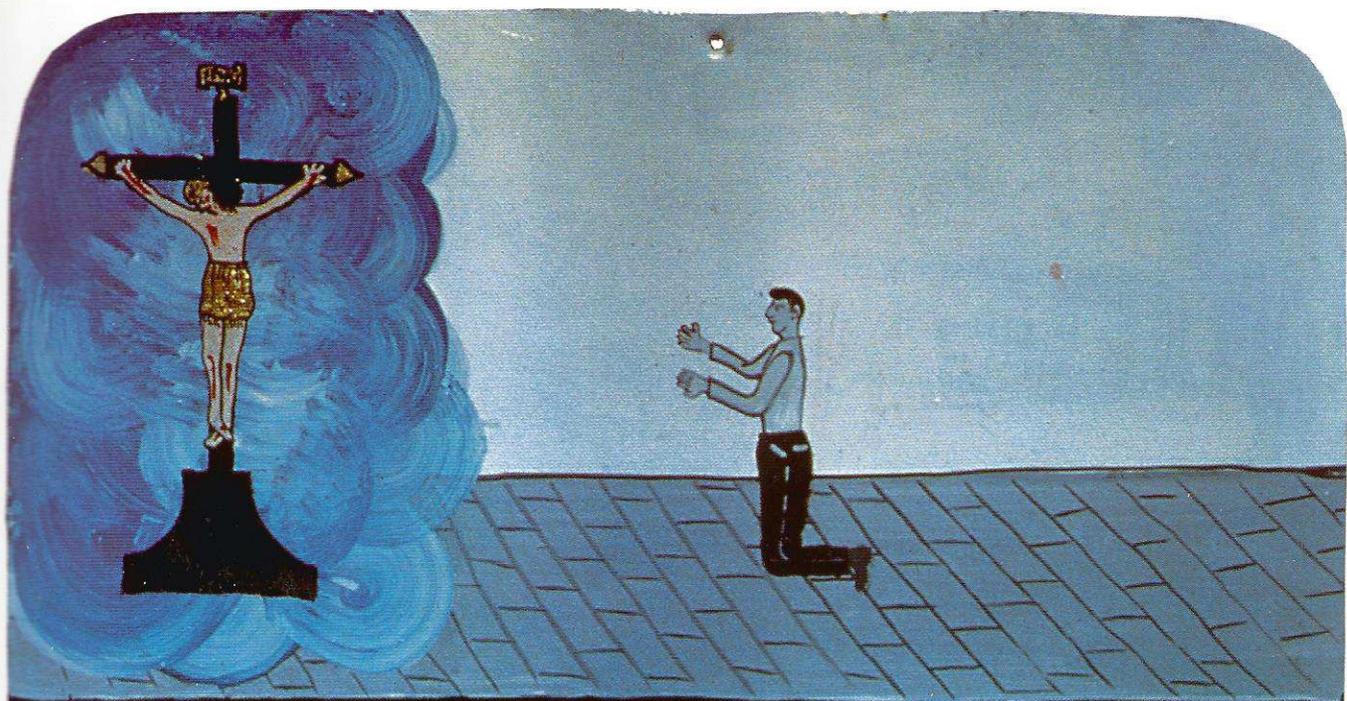
Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario del Señor de la Conquista



Con el presente retablo le pido al Sr de la Con-
quista, su interseccion para solucionar un pro-
blema para arreglar unos papeles de importan-
cia de E.U.A. San Felipe, Gto JUAN SANCHEZ
R. Nobre 20-1990.



*Con el presente retablo le pido al Sr de la Conquista, su intersección para --
solucionar un problema para arreglar unos papeles de importancia de E.U.A.*

San Felipe, Gto

JUAN SANCHEZ R.

Novbre 20-1990

13

Retablo de Victoriano Grimaldo, 1988

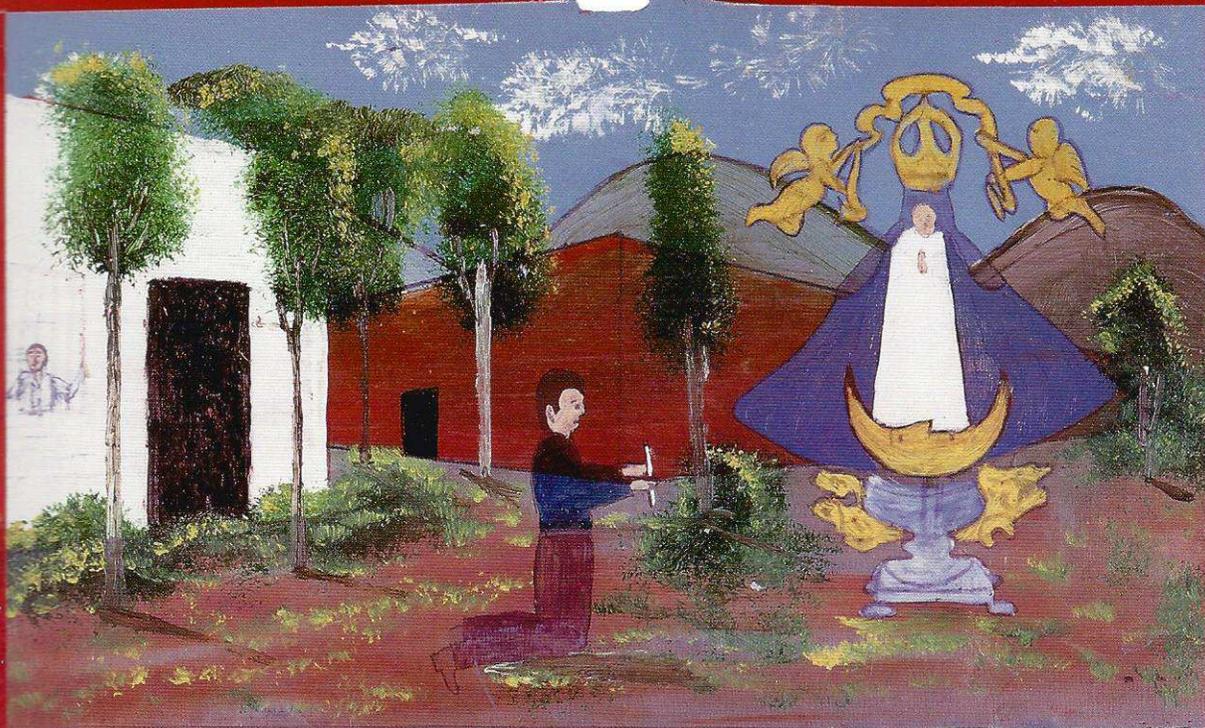
Óleo sobre metal

25 x 30 cm.

Colección Durand-Arias



Doy infinitas gracias a la Santísima virgen de «San Juan» por haber concedido el milagro, de salir de prisión en E.E.U.U., encontrándonos mi tío, mi primo, y Yo, en agradecimiento dedico el presente. Feb./88. San Felipe, Gto. Victoriano Grimaldo.



Doy infinitas gracias a la Santísima virgen de "San Juan" por haber concedido el milagro, de salir de prisión en E.E.U.U., encontrándonos mi tío, mi prima y Yo, en agradecimiento dedico el presente.
Feb/88. San Felipe, Eto. Victoria Grimalda.

14

Retablo de Juan Jose Sánchez O., 1990

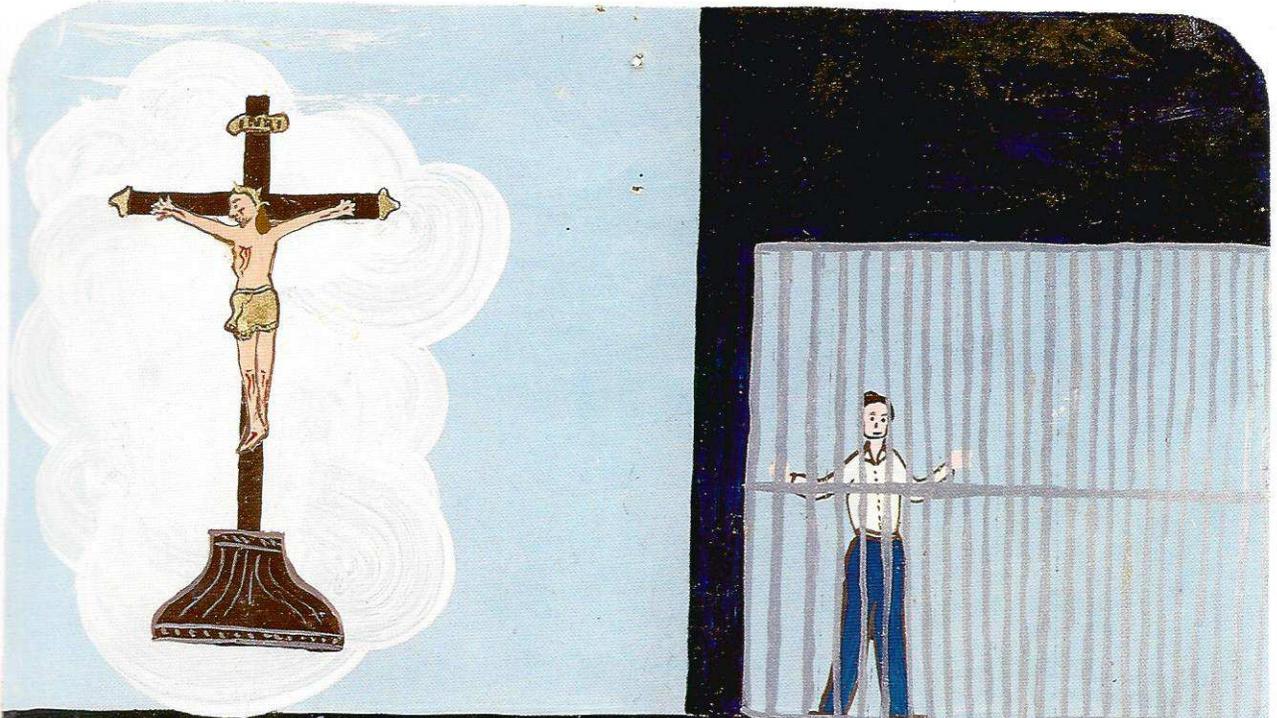
Óleo sobre metal

20 x 30 cm.

Colección Durand-Arias



Con el presente retablo le pido al Sr. de la Conquista.- Que permita que me den mi Libertad en Estados Unidos. San Felipe Gto. Juan Jose Sánchez O. Oct. 10 de 1990.



Con el presente retablo le pido al Sr. de la Conquista --
Que permita que me den mi Libertad en Estados Unidos.

SAN FELIPE GTO.

Juan José Sánchez C. Oct. 10 de 1990.

15

Retablo de..., s.f.

Óleo sobre metal

25.8 x 36 cm.

Colección Durand-Arias



[...]cierta riña con unos Texanos y logrando [...] autoridad Americana Mi Castigo Severa Mente y Yo [...] esperanzas de Salir. Inboqué a Ntra. Sra. San Juan de los Lagos [...].



16

Retablo de Bernavé H. y Catarina V., 1944

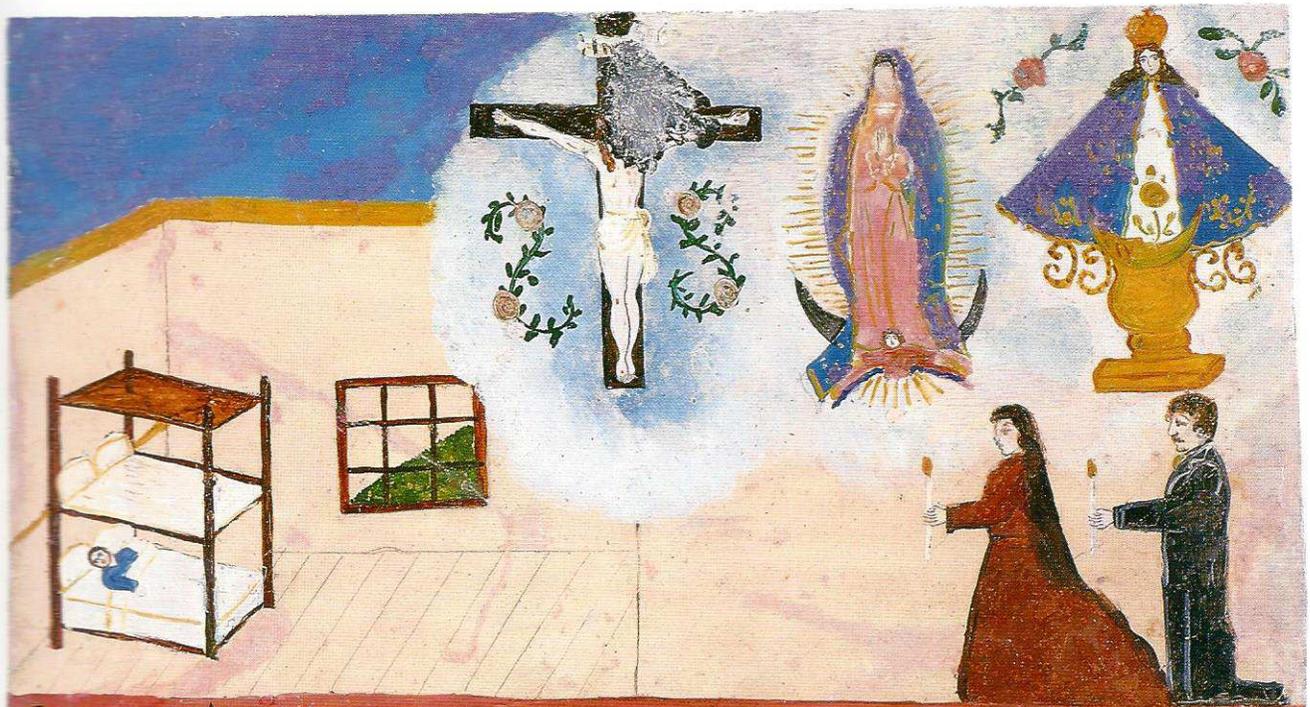
Óleo sobre metal

18 x 25.8 cm.

Colección Durand-Arias



ENCONTRÁNDOME MUY MALO DE UNOS CALAMBRES ESTUBE POR DÍAS EN UN SANATORIO DE NAURASKA. E.U. POR LO QUE ENCO EN TAN TRISTE SITUACIÓN INBOQUÉ AL SR. DEL SAUCITO, LA VIRGR GUADALUPE, Y ALA VIRGEN DE S. JUAN PARA QUE ME DIERA N AL. BERNAVÉ H CATARINA V 7-4-1944.



ENCONTRÁNDOME MUY MALO DE UNOS SALAMBRES ESTUBE POR
DÍAS EN UN SANATORIO DE NIURASKA, E. U. POR LO QUE ENCO
EN UNA TRISTE SITUACIÓN INBOQUÉ AL S^R DEL SAUCITO, LA VIRGEN
GUADALUPE Y A LA VIRGEN DE S. JUAN PARA QUE ME ORARAN AL
BERNABE H. CATRINA H. 7-4-1944.

17

Retablo de Paula Martínez, 1964

Óleo sobre metal

24 x 18.6 cm.

Colección Durand-Arias



DEDICO EL PRECENTE RETABLO A LA SMA.
VIRGEN DE SAN JUAN DE LOS LAGOS. EN AC-
CIÓN DE GRACIAS POR EL MILAGRO QUE ME
HIZO CONSEDIENDONOS LA SALUD A MI NIE-
TA MARÍA SILVIA AREVALO Y A MÍ, QUE NOS
ENCONTRABAMOS GRAVEMENTE ENFERMAS.
PAULA MARTÍNEZ. DONA TEXAS, E.U.A.
MARZO DE 1964.



Dedico EL PRESENTE RETABLO A LA SMA, VIRGEN DE SAN
JUAN DE LOS LAGOS. EN ACCIÓN DE GRACIAS POR EL
MILAGRO QUE ME HIZO CONSEDIENDONOS LA SALUD A MI
NIETA MARIA SILVIA AREVALO Y A MI, QUE NOS ENCO-
NTRABAMOS GRAVEMENTE ENFERMAS. PAULA MARTINEZ.
DONA TEXAS E.U.A. MARZO DE 1964.

18

Retablo de Dolores R. García, 1968

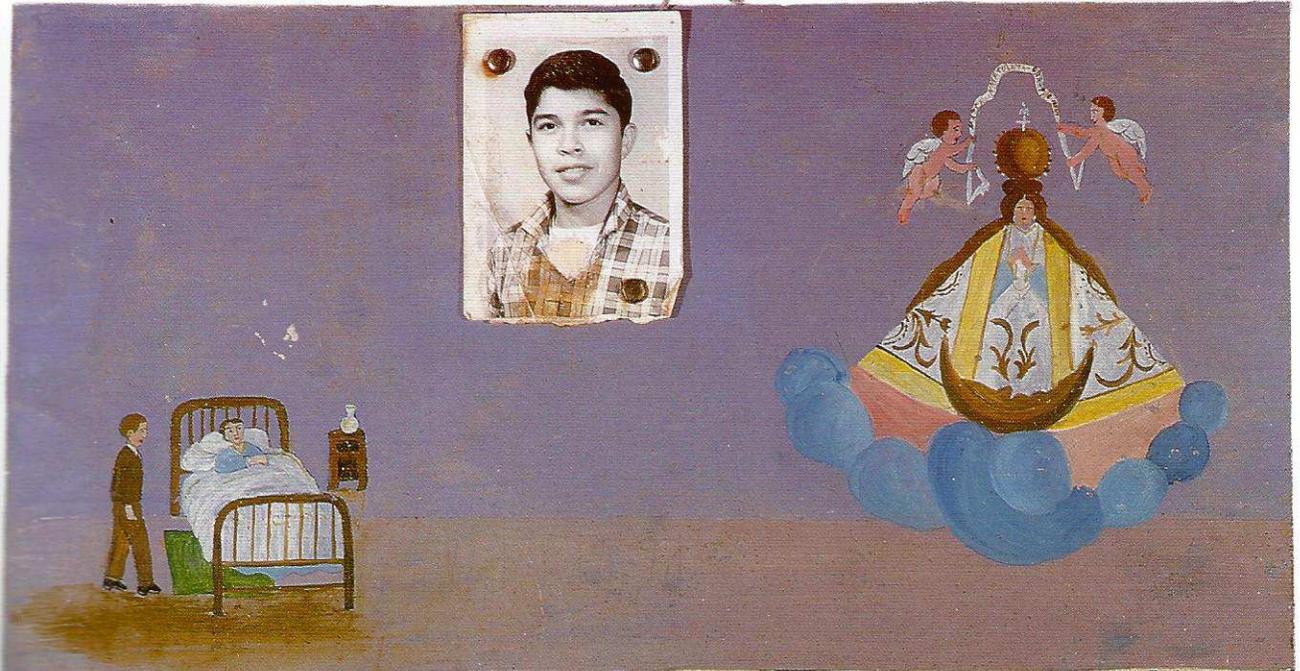
Óleo sobre metal

25.4 x 35.6 cm.

Colección Durand-Arias



Gracias a la Virgen de San Juan de los Lagos, por haberle vuelto su salud ha mi nieto Phillip M. Garcia en el año 1964 de parte de su abuelita Dolores R. García en este día 27 de Agosto de 1968. Kingburg, Calif. U.S.A.



Gracias a la Virgen de San Juan de los
Lagos, por haberle vuelto su salud a
mi nieto Phillip M. Garcia en el año 1964
de parte de su abuelita Dolores R. Garcia
en este día 27 agosto 1968
Kingburg Calif. U. S. A.

19

Retablo de Venancio Soriano, s.f.

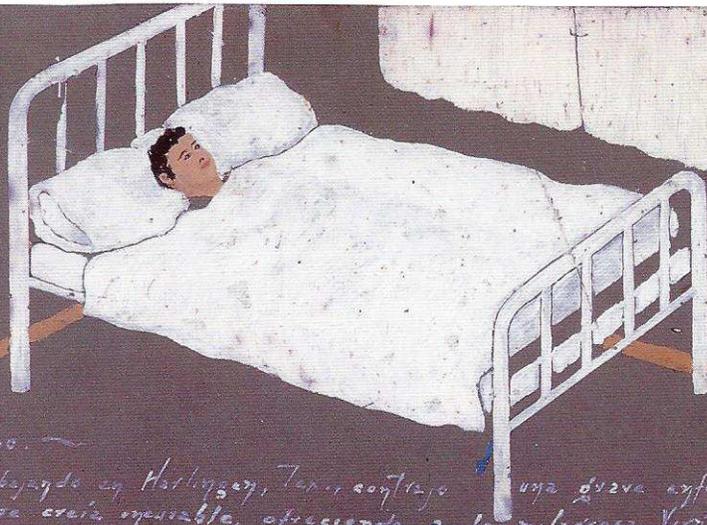
Óleo sobre metal

15 x 31 cm.

Colección Durand-Arias



Venancio Soriano. Estando trabajando en Harlingen, Tex., contrajo un grave enfermedad en el pulmón izquierdo, que se creía incurable, ofreciendo a la milagrosa Virgencita de San Juan de los Lagos, visitarla y traerle el presente como una Muestra de gratitud por su alivio.



Señorito Solano.

Estando trabajando en Harlingen, Texas, contraí una grave enfermedad en el pulmón izquierdo, que se creía incurable, ofreciendo a la milagrosa Virjaneita de San Juan de las Lajas, recitarla y traerle el presente como una muestra de gratitud por su alivio.

20

Retablo de Eulalia Ortiz, s.f.

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario de Villaseca



Eulalia Ortiz Da gracias al Señor de Villaseca
por haberse recuperado de su enfermedad Des-
de Modesto Calif.



21

*Retablo de María de la Luz Casillas
e hijos, 1961*

Óleo sobre metal

17.3 x 26 cm.

Colección Durand-Arias

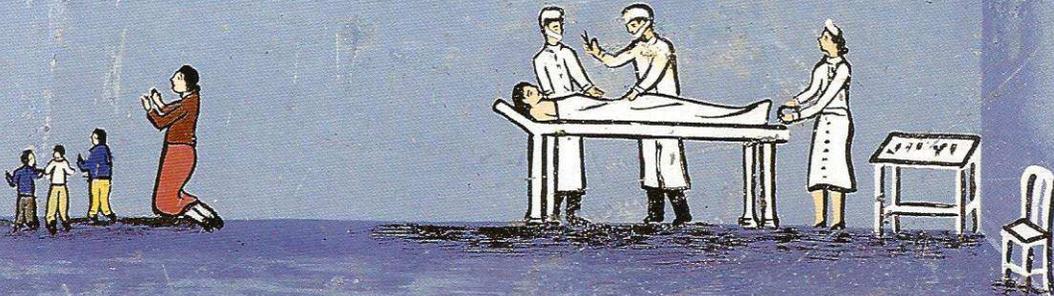


Doy Gracias a la Sma. Virgen de Sn. Juan de Los lagos por Aberme Echo el Milagro. tan Grande de Salvarme de Una Peligrosa Operacion que me fue Echa por Segunda Vez, El dia 9 de Octubre de 1960. en Los Angeles, California. la cual me puso alas Puertas de la Muerte y Encomendada a tan Milagrosa Virgen pude Recobrar mi Salud. por la cual, Ago patente El Presente Retablo: En señal de Agradecimiento Dando Gracias a la Sma. Virgen de Sn. Juan. «(Los Angeles Cal. Agosto de 1961)». Maria de la Luz Casilla e hijos.



Doy Gracias a La Sma. Virgen de Sn. Juan de Los Lagos por haberme Echo al Milagro, tan Grande de Salvarme de Una Peligrosa Operacion que me fue Echa por Segunda Vez, El dia 9 de Octubre de 1960 en Los Angeles California la cual me puso alas Puertas de La Muerte y Encomendada a tan Milagrosa Virgen pude Recobrar mi Salud. por la cual, Ago Patente El presente Retablo: En señal de Agra decimiento Dando gracias ala Sma. Virgen de Sn. Juan. ((Los Angeles Cal. Agosto de 1961.))

Maria de la Luz Casillas, ehijos.



22

Retablo de Antonia Ramos de González, 1971

Óleo sobre metal

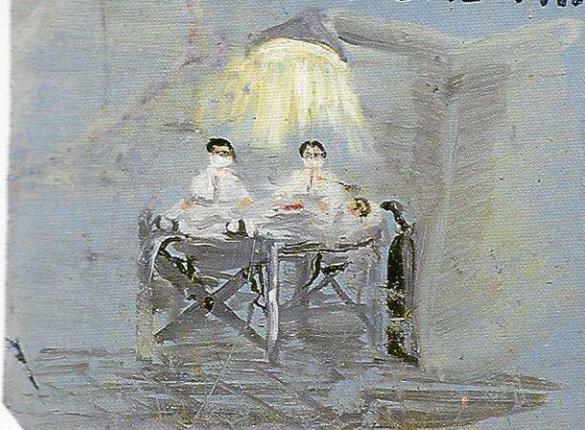
20 x 32.2 cm.

Colección Durand-Arias



DOY INFINITAS GRACIAS A LA SANTISIMA VIR-
GEN DE S. JUAN PUES ME CONCEDIO MI SA-
LUD EN UNA OPERACIÓN MUY PELIGROSA.
GRACIAS MADRE MIA. ANTONIA RAMOS DE
GLEZ. OXNAR CALIF.-MAYO-9-1971.

DOY INFINITAS GRACIAS A LA
SANTISIMA VIRGEN DE S. JUAN
PUES ME CONCEDIO MI SALUD EN
UNA OPERACION MUY PELIGROSA.
GRACIAS MADRE MIA.



ANTONIA RAMOS de Glez.
Oxnar Calif. - mayo 9 - 1971.

Retablo de Consuelo y Juanita de León, 1988

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario de San Juan de los Lagos



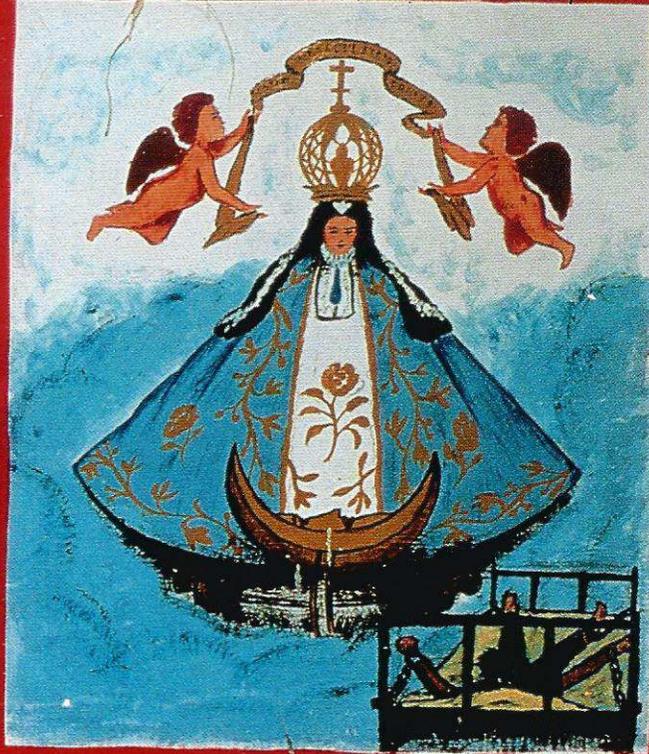
Angel Ortiz Estimado hijo: Sabiendo que mi hijo se encontraba muy grave en los Estados Unidos en el hospital, ahí lo tenían con cadenas amarrado a una cama por que corría, lo amarraban de los pies y de los brazos, mirando eso aclamé a la Santísima Virgen de San Juan de los Lagos y la Virgen de Guadalupe de México, D.F. para que le dieran su alivio. Le dedican este retablo su mamá la Sra. Consuelo de León y su hermana Juanita de León. a 13 de mayo de 1988.

Angel Ortiz

Estimado hijo:
Sabiendo que mi hijo se encontraba muy grave en los Estados Unidos en el hospital, ahí lo tenían con cadenas amarrado a una cama por que corría, lo amarraban de los pies y de los brazos, mirando eso aclamé a la Santísima Virgen de San Juan de los Lagos y la Virgen de Guadalupe de México, D.F. para que le dieran su alivio.

Le dedico este retablo su mamá la Sra. Consuelo de León y su hermana Juanita de León.

a 13 de mayo de 1988.



24

Retablo de Juanita Limón, 1956

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario del Señor de la Misericordia



DOY GRACIAS AL SEÑOR DE LA MISERICOR-
DIA POR HABER LIBRADO A MI ESPOSO DE IR A
LA GUERRA A COREA. JUANITA LÍMON.
NEEDLES, CALIF. ENERO 24, 1956. U-S.A



¡Dios GRACIAS AL SENOR
DE LA MISERICORDIA
POR HABER LIBRADO A
MI ESPOSO DE IR A
LA GUERRA A COREA
NEEDLES CALIF
U.S.A.

ENC 1954, 1955

25

Retablo de Paula Vázquez de F., s.f.

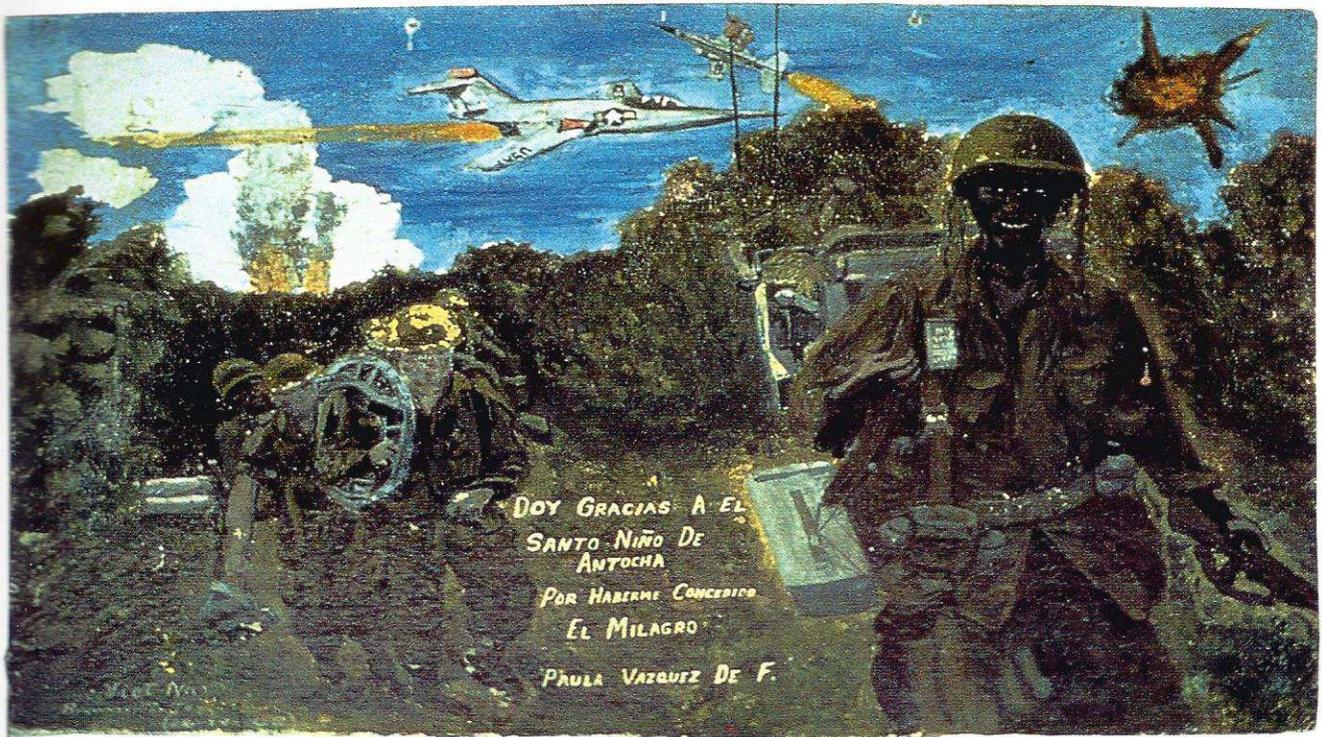
Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario del Niño de Atocha



DOY GRACIAS A EL SANTO NIÑO DE
ANTOCHA POR HABERME CONCEDIDO EL
MILAGRO. PAULA VÁZQUEZ DE F. VIET NA
[...]



26

Retablo de Victoriano Grimaldo, 1912

Óleo sobre metal

18 x 25.7 cm.

Colección Durand-Arias



EL DIA 5 DE ABRIL DE 1908. A GUMECINDO RAMIREZ, EN FLORENCES-KIANSAS E.U.A. SE CAYO DE LA CARRUCHA PASANDO POR ENCIMA DE EL QUEBRAN LAS COSTILLAS Y DEJANDOLO BIEN MUERTO. PERO ANTES DE ESTO SE ENCOMENDO A LA M. S. DE S. JUAN QUIEN LO LIBRÓ Y EN PRUEBA DEL MARAVILLOSO MILAGRO DEDICÓ EL PRECENTE RECUERDO. S. FRANCISCO DEL RINCON. FEBRE-RO 2. DE 1912.



27

Retablo de Marciano Alcocer Castillo, 1967

Óleo sobre metal

24,7 x 31.3 cm.

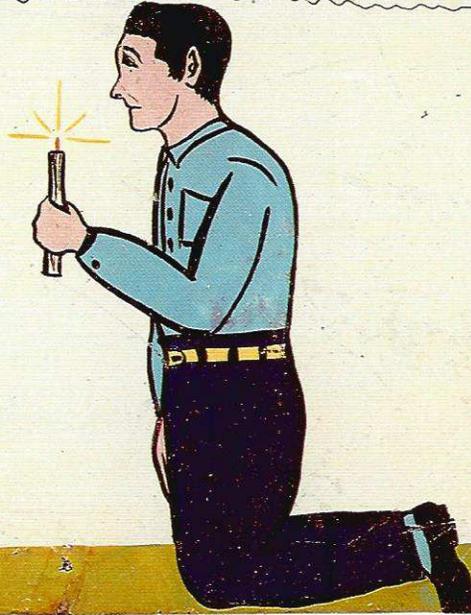
Colección Durand-Arias



Voto de Gratitud a la «Stma. Virgen de San Juan» Me accidenté y quedé lastimado de la cintura y perdí de trabajar y la aseguranza nó me reconocía mi enfermedad para que me pagara lo me correspondía. Me encomendé a la Stma. Virgen de San Juan, y me hizo el milagro, me alivió y me llegó el cheque correspondiente de mi accidente. Marciano Alcocer Castillo dedica éste Retablo a la Virgen de San Juan en agradecimiento. Matchuala S.L.P. Mayo 16 de 1967.



Voto de Gratitud a la "Stma. Virgen de San Juan"
Me accidente y quedé lastimado de la cintura
y perdí de trabajar y la aseguranza no me re-
conocía mi enfermedad para que me pagara
lo me correspondía. Me encomendé a la Stma.
Virgen de San Juan, y me hizo el milagro, me
alivió y me llegó el cheque correspondiente de mi
accidente. Mercurio Alcocer Castillo dedica
este Retablo a la Virgen de San Juan en agradecimiento.
Matehuala S.L.P. Mayo 16 de 1967.



Retablo de Senovio Trejo, s.f.

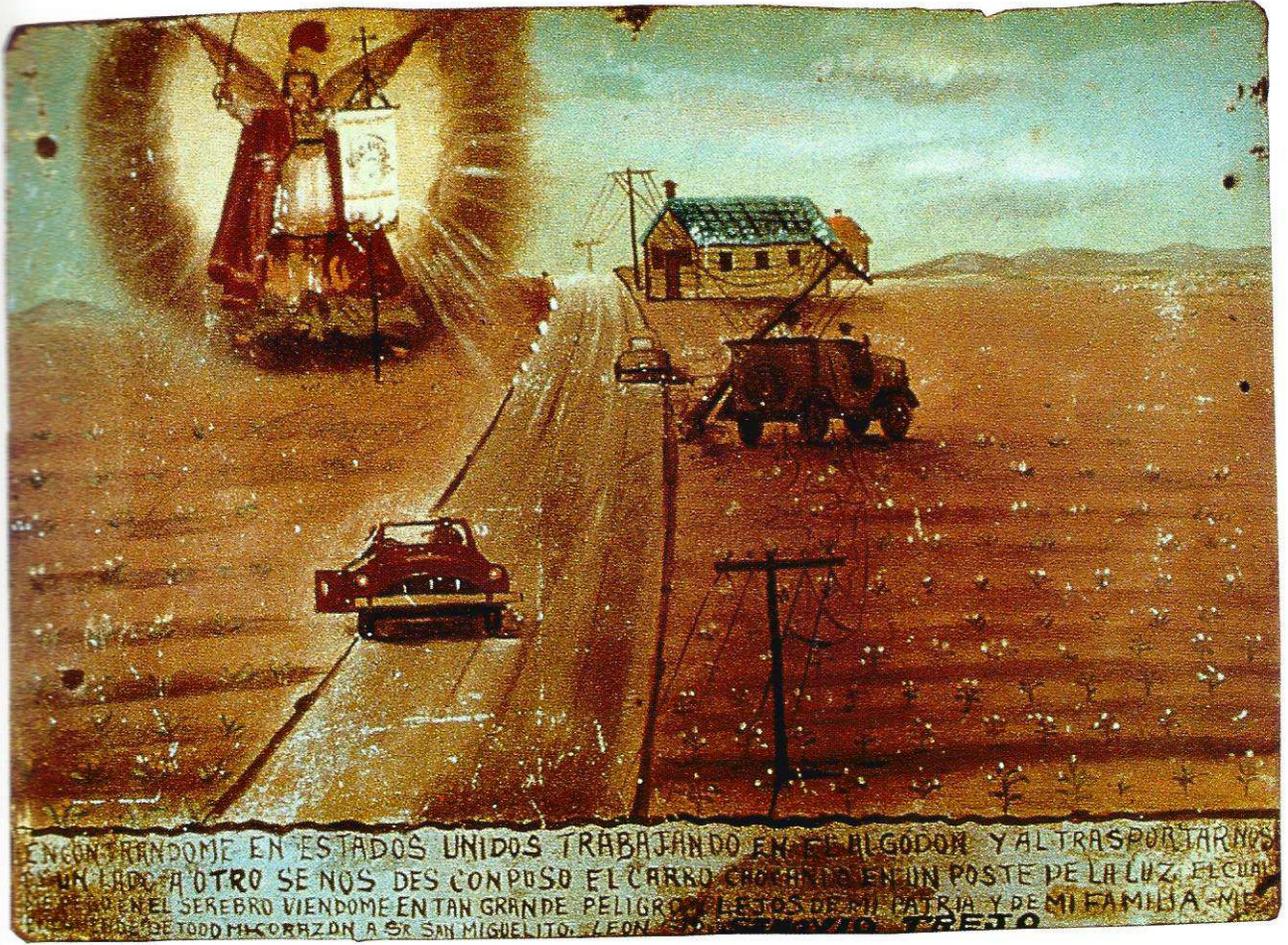
Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Capilla de San Miguel



ENCONTRANDOME EN ESTADOS UNIDOS TRABAJANDO EN EL ALGODON Y AL TRANSPORTARNOS DE UN LADO A OTRO SE NOS DESCONPUSO EL CARRO CHOCANDO EN UN POSTE DE LA LUZ. EL CUAL ME PEGÓ EN EL SEREBRO VIENDOME EN TAN GRANDE PELIGRO LEJOS DE MI PATRIA Y DE MI FAMILIA ME ENCOMENDÉ DE TODO MI CORAZON A SR SAN MIGUELITO. LEÓN, GTO. SENOVIO TREJO.



ENCONTRANDOME EN ESTADOS UNIDOS TRABAJANDO EN EL ALGODON Y AL TRASPORTARLOS
DE UN LADO A OTRO SE NOS DESCOMPOSO EL CARRO CAJANDO EN UN POSTE DE LA LUZ. EL CUAL
ME QUEDÓ EN EL CEREBRO VIENDOME EN TAN GRANDE PELIGRO DE LOS DE MI PATRIA Y DE MI FAMILIA - ME
ENVIÉ UN CORREO DE TODO MI CORAZON A SR SAN MIGUELITO. LEON. ENVIÉ UN CORREO

29

Retablo de Manuela Sánchez e hijos, 1947

Óleo sobre metal

22 x 14.5 cm.

Colección Massey-Ross



AGO PRECENTE ESTE MILAGRO, LLENDIO MI HIJO Y SU ESPOSA POR UNA CARRETERA DEL PASO DE TEXAS EN UNA CURVA DIO 3 BUeltas Y QUEDANDO MI HIJO SIN CENTIDO Y SIN ESPERANZA DE VIDA Y LA CIENCIA MEDICA NO SE ENCONTRO CAPÁS YA LO ENCOMENDE Á LA VIRJEN. SMA. DE SAN JUAN A LAS 12 HORAS BOLVIO EN SÍ SIN LA MENOR DOLENCIA DE GOLPE HOY DAMOS GRACIAS YO MANUELA. SÁNCHEZ. Y MIS HIJOS MANUEL Y ELENA. FEBRERO 28 DE 1947. ACSIDENTADO EN ABRIL DE 1934.



ACO PRESENTE ESTE MILAGRO, LLENDI MI HIJO Y SU ES
 POSA POR UNA CARRETERA DEL PASO DE TEXAS
 EN UNA CURVA DIO 3 BUELTAS Y QUEDANDO MI
 SIN SENTIDO Y SIN ESPERANZA DE VIDA Y
 LA CIENCIA MEDICA NO SE ENCONTRO CAPAS Y
 LO ENCOMENDE A LA VIRGEN, SMO. DE SAN JUAN
 A LAS 12 HORAS BOLVIO EN SI SIN LA MENOR DOLENCIA
 DE GOLPE HOY DAMOS GRACIAS Y MANUELA
 SANCHEZ. y mi hijo MANUEL y ELENA

ACCIDENTADO
 EN ABRIL
 DE 1934.

FEBRERO SEDE
 1947.

30

Retablo de Ángela Chávez, 1940

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario de San Juan de los Lagos



DAMOS GRASIAS A LA SANTISIMA, VIRGEN DE
SAN JUAN DE LOS LAGOS DE LIBRARME DE UNA
ENFERMEDAD GRAVE A CONSECUENCIA DE UN
CHOKE QUE PERESI ANJELA CHAVEZ. LOS
ANJELES CALIFORNIA. 1.9.40



DAMOS GRASIAS A LA SANTISIMA VIRGEN DE SAN JUAN DE LOS LAGOS DE LIBRARNOS DE UNA
ENFERMEDAD GRAVE A CONSECUENCIA DE UN CHOKE QUE PERESES ANJELA CHAVEZ.
LOS ANJELES CALIFORNIA 1940

31

Retablo de Jesús Domínguez Herrera, 1946

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario de San Juan de los Lagos



Jesús Domínguez Herrera, del Pueblo 2 de Abril. Municipio de Guadalupe Victoria Durango, Dgo. dá infinitas gracias a La Sma. Virgen de «San Juan de los Lagos por Librarme de un accidente automovilístico que me sucedió en el Lugar de Massing, Idaho, de Estados Unidos. Al prestar mis servicios como bracero, Siendo así. caminaba yo por la carretera cuando un auto-movil me atropelló arojándome a 20. mts. de distancia quedando sin sentido, Restablecido pago mí manda. El accidente me sucedió el día 14 de Mayo de 1946.



Señor Domingo Herrera, del Pueblo 2 de Abril Municipio de Guadalupe Victoria Durango, Dgo.
da infinitas gracias a Tu Sma. Virgen de San Juan de los Lagos por librarme de un
accidente automovilístico que me sucedió en el Lugar de Morrison, Jalisco, de Estado
Unidos. Al pretar mis camionetas como braceros, fíjese así, camaba ya por la carretera cuando un
automóvil me atropelló arrojandome a 20 mts. de distancia quedando sin sentido. Realizándose pago al
Señor. El accidente me sucedió el día 14 de Mayo de 1948.

32

Retablo de Josefina Rivera, 1954

Óleo sobre metal

22.2 x 30 cm.

Colección Durand-Arias



La Señorita Josefina Rivera da Infinitas Gracias a la Sma. Virgen de Sn. Juan de los Lagos por salvarle la Vida al Caer Bajo las Ruedas de un Camion. Brownsville Texas. Agosto 25 1954.



La Señorita Josefina Rivera da Infinitas Gracias a la Sma. Virgen de Sn. Juan de los Lagos por Salvarle la Vida al Caer Bajo las Ruedas de un Camion Brownsville Texas Agosto 25 1954

33

Retablo de J. Cruz Ontiveros, 1972

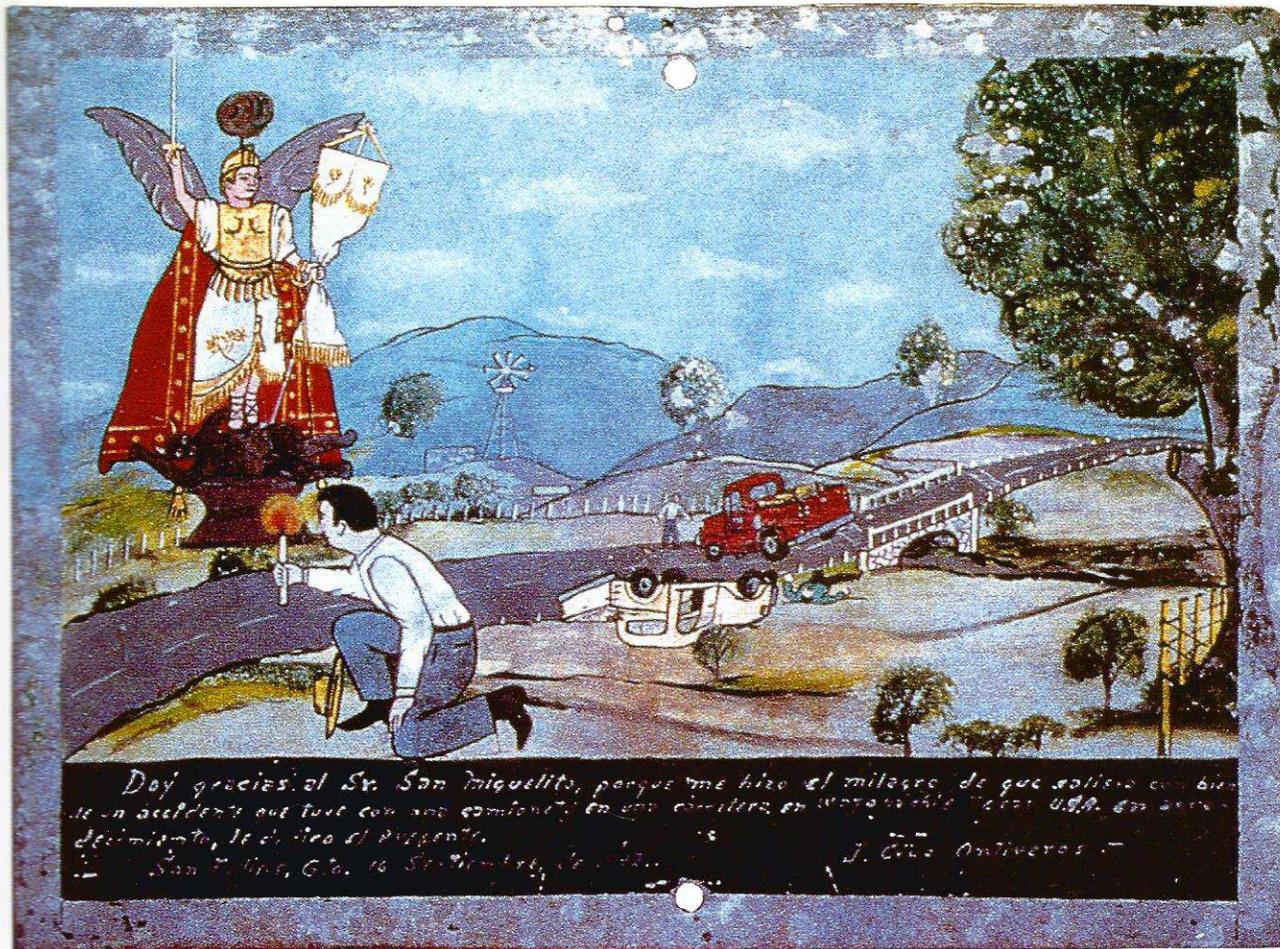
Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Capilla de San Miguel



Doy gracias al Sr. San Miguelito, porque me hizo el milagro de que saliera con bien de un accidente que tuve con una camioneta en una carretera en Wajahachie, Texas. U.S.A. En agradecimiento, le dedico el presente. San Felipe, Gto. 16 Septiembre de 1972. J. Cruz Ontiveros.-



Doñ gracias al Sr. San Miguelito, porque me hizo el milagro de que soliera con bien
de un accidente que tuve con un camión, en una carretera en Matamoros, Tamaulipas, U.S.A. en el mes
de diciembre, de dicho año pasado.
San Miguelito, Gto. 14 Septiembre, de 1952. J. Cruz Antiveros

34

Retablo de Jesús Gómez G., 1981

Óleo sobre metal

Dimesiones desconocidas

Santuario del Señor de la Misericordia



LA- FRONTERA: DOY-GRACIAS-AL-SEÑOR-DE-
LA-MICERICODIA-POR-UN-FAVOR-RESIVIDO-
JULIO-DEL-81-COMPTON-CAL-JESUS-
GOMEZ- G.



LA FRONTERA

DOY GRACIAS AL SEÑOR DE LA
MISERICORDIA POR UN FAVOR
RESIVIDO JULIO DEL 81.
COMPTON CAL.
JESUS GOMEZ G.

Retablo de Antonio Alcaraz, 1944

Óleo sobre metal

Dimensiones desconocidas

Santuario de San Juan de los Lagos



Doy infinitas gracias a la Santísima Virgen de San Juan de los Lagos. Por haberme concedido el volver con vida al lado de mi familia. Después de un terrible acontecimiento, al regresar a mi Pueblo. Venía yo de los estados Unidos Americanos, cuando después de haber cruzado la Frontera al encontrarme en el estado Chihuahua fuí asaltado en el tren que nos conducía a nuestros hogares. Por unos ladrones que querian privarme de la vida para robarme el dinero y cuanto yo traía. Pero no lograron su intento, gracias a la Sma. Virgen. cuando un ladron me tira con un puñal me hize el impulso a defenderme tan fuerte que rompi con mi espalda el cristal de la ventanilla por donde fui a da asia a Fuera cayendo al suelo tan fuerte que por nada pierdo la vida. Y como si esto no fuese suficien se volco la camioneta en que fui recogido para conducirme al hospital. Este acontecimiento fue el 20 de noviembre de 1943 a las 7 de la noche. Antonio Alcaraz. Zacapu Mich. 2-2-44.



Doj infinitas gracias a la Santisima Virgen de San Juan de los Lagos.
Por haberme concedido el volver con vida al lado de mi familia.
Después de un terrible acontecimiento, al regresar a mi
Pueblo. Venia yo de los estados Unidos Americanos, cuando después
de haber cruzado la frontera al encontrarme en el estado Chihuahua
fui asaltado en el tren que nos conducia a nuestros hogares.
Por unos ladrones que querian privar me de la vida para robarme
el dinero y cuanto yo traia.
Pero no lograron su intento, gracias a la Sma Virgen, cuando un ladrón
me tira con un puñal hizo el impulso a defenderme tan fuerte que rompi
con mi espalda el cristal de la ventanilla por donde fui a daros a fuera.
Cayendo al suelo tan fuerte que por nada pierdo la vida.
Y como si esto no fuese suficiente se volco la camioneta en
que fui recogido para conducirme al hospital.
Este acontecimiento fue el 20 de noviembre de 1943
a las 7 de la noche. Antonio Alcaraz
Zacapu Mich. 2-2-44

36

Retablo de Candelaria Arreola, 1955

Óleo sobre metal

24 x 17.5 cm.

Colección Durand-Arias



DOY GRACIAS ALA SMA. VIRGEN DE TALPA POR
HABERME TRAIIDO A MI HIJO DE LOS ESTADOS
UNIDOS QUE DURO MUCHO TIEMPO, EMPECE
A RESAR SU NOVEN Y AUN NO LE TERMINABA
CUANDO REGRESO. ¡GRACIAS MADRE MIA! EL
GRULLO, JAL. 1955 CANDELARIA ARREOLA.



37

Retablo de Francisca Trujillo, 1976

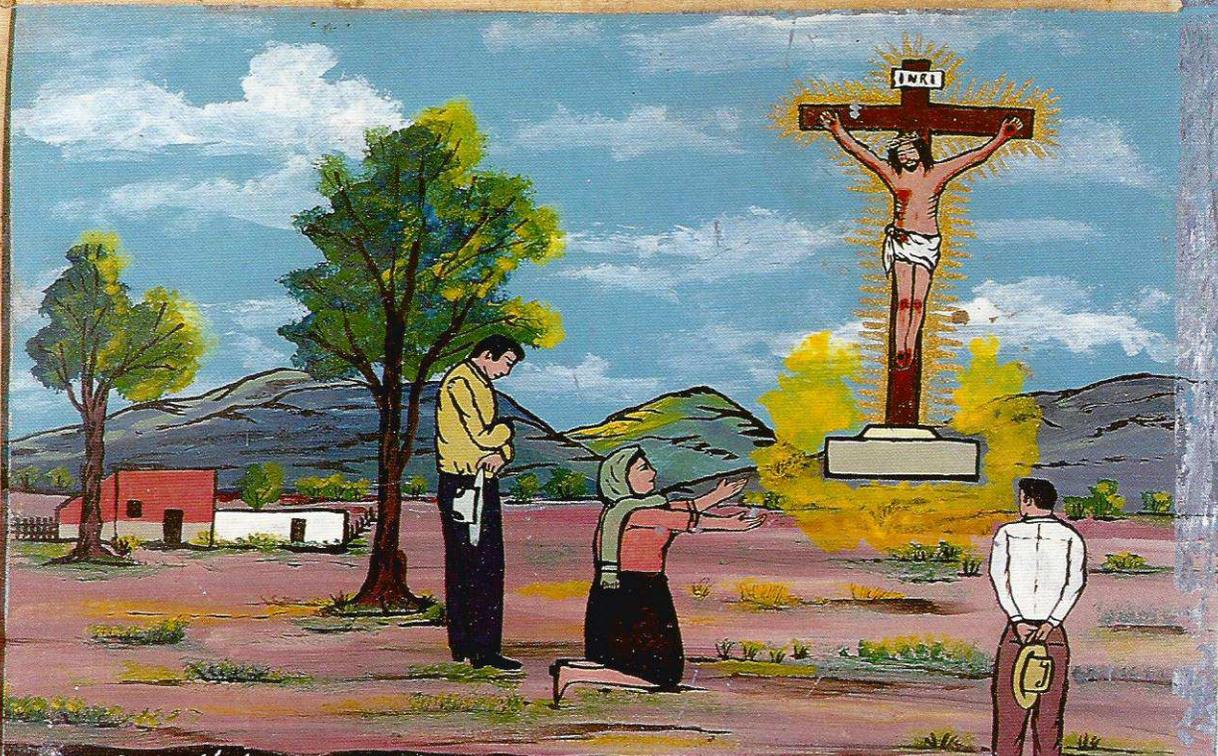
Óleo sobre metal

25 x 19.5 cm.

Colección Durand-Arias



Doy muchísimas gracias al Sr. de los Milagros porque encomendados a El, un hijo logró sanar de un fuerte dolor que padecía en el estómago y el otro hijo apareció, después de tener un tiempo perdido, con todo mi agradecimiento, hago patente este milagro dedicándole este retablo. Varal Norte, Mpio. San Felipe, Gto. noviembre 8 de 1976. Francisca Trujillo.



hoy muchísimas gracias al Sr. de los milagros porque encomendados a El, un hijo logró sanar de un fuerte dolor que padecía en el estómago y el otro hijo apareció, después de tener un tiempo perdido, con todo mi agradecimiento, hago potente este milagro dedicándole este retablo.
Veracruz, Méx. San Felipe, Cto. noviembre 8 de 1996. Francisca Trujillo. -

*Retablo de María Marcos Reboloso
y Leonardo Arsola, 1977*

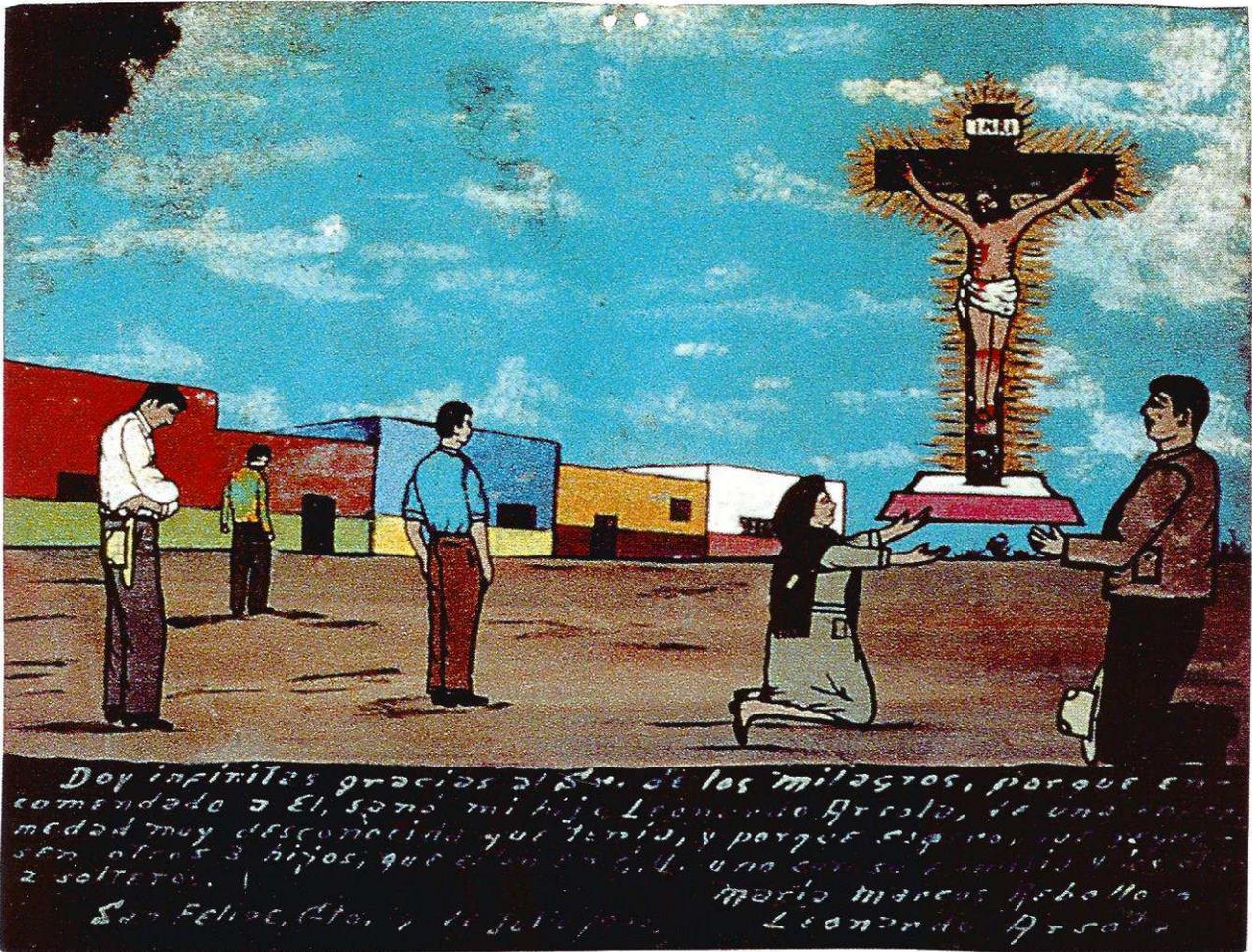
Óleo sobre metal

25 x 18.5 cm.

Colección Durand-Arias



Doy infinitas gracias al Sr. de los Milagros, porque encomendado a El, sanó mi hijo Leonardo Arsola, de una enfermedad muy desconocida que tenía, y porque espero, que regresen otros 3 hijos, que están en E.U. uno con su familia y los otros 2 solteros. San Felipe, Gto. 4 de Julio 1977. María Marcos Reboloso Leonardo Arsola.



Retablo de F.P. de El Coesillo,

San Luis Potosí, s.f.

Óleo sobre metal

18.5 x 15.5 cm.

Colección Durand-Arias



Doy Gracias a Dios y al Señor De Los Milagros por Haber me Hecho El Milagro Que mi Hijo Regresara Del Norte Haviendo Arreglado Sus Papeles. Por Lo Que Doy Gracias a Dios y Dedico este Recuerdo al Señor de los Milagros. F. P. el Coesillo, San felipe, Gto.



Doy GRACIAS a Dios y al Señor De Los Milagro Por Haber
me Hecho El Milagro Que mi Hijo Regresara Del Morte
Haviendo Arreglado sus Papeles. Por lo Que
Doy GRACIAS a Dios y Dedico este Recuerdo al
Señor De Los Milagros. F. P. et Coesillo San Felipe Dio

Retablo de Carmen Ortíz, s.f.

Óleo sobre metal

25.5 x 18 cm.

Colección Durand-Arias



LA-SRA. «CARMEN-ORTIZ» EN-COMENDO-A-LA-VIRGEN-de-SAN.JUAN-de-LOS-LAGOS. -A-SU-ESPOSO. SR. MATEO HERNÁNDEZ. QUE-RE-GRESARA-de LOS ESTADOS-UNIDOS, -Y-SE-EN-CONTRAVA-EN-FERMO-de-LA-VISTA LO-CUAL-DAN-GRACIAS. POR-SU-FAVOR. MÉXICO «NU-ÑEZ».



LA-SRA. "CARMEN-ORTIZ" EN-COMENDO-A-
LA-VIRGEN-de-SAN.JUAN-de-LOS-LAGOS. A-
SU-ESPOSO. SR. MATEO HERNANDEZ. QUE-
REGRESARA-de-LOS ESTADOS-UNIDOS. Y-SE
EN-CONTRAVA-EN-FERMO-de-LA-VISTA
LO-CUAL-DAN-GRACIAS. POR-SU-FAVOR

Bibliografía

- ACEVES, BARAJAS, PASCUAL, 1956, *Hermenegildo Bustos: Su vida y su obra*, Guanajuato, Imprenta Universitaria.
- ALMANZA CARRANZA, EZEQUIEL, 1981, *Relatos y sucesos de Guanajuato*, León, Talleres Linotipográficos Lumen.
- ÁLVAREZ, JOSÉ ROGELIO, 1987, *Enciclopedia de México*, Vol. 12, México, Secretaría de Educación Pública y Enciclopedia de México.
- AMADO, JORGE, 1966, *Bahía de Todos os Santos*. Sao Paulo, Livraria Martins Editora.
- Archivo Histórico de Jalisco, 1906, E S 1906, Guadalajara, 115.
- Archivo Histórico de la Ciudad de León, Guanajuato, 1910, «Expediente sobre inmigración», 31 de mayo.
- ASPIÁZU, JOSÉ MARÍA, 1991, entrevista de Héctor Hernández con el padre José María Aspiázu, sacerdote fundador, Templo de San Juan del Valle, agosto 1991, San Antonio, Texas.
- ATL, DR. (GERARDO MURILLO), 1922, *Las artes populares en México*, Vol. 2, México, Editorial Cultura y Secretaría de Industria y Comercio.
- BAKER, CARLOS, 1969, *Ernest Hemingway: A life Story*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- BAKER, MARK, 1981, *Nam: The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*, Nueva York, William Morrow & Co.
- BARTEL, ANN, 1989, «Where Do the New U.S. Inmigrants Live?», en *Journal of Labor Economics*, 7:371-391.
- BEAN, FRANK D., y MARTA TIENDA, 1987, *The Hispanic Population of the United States*. Nueva York, Russell Sage.
- BENÍTEZ, FERNANDO, 1965, *The Century After Cortés*, Chicago, University of Chicago Press.

- BERDECIO, ROBERT, y STANLEY APPELBAUM, 1972, *Posada's Popular Mexican Prints*, Nueva York, Dover Publications.
- BOWMAN, RUSSELL, 1985, «Martín Ramírez: A Visionary's Journey», en *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez*, 16-27, Filadelfia, Moore College of Art.
- CARDINAL, ROGER, 1986, «El mensaje de Martín Ramírez», en *Vuelta* 10 (112):56-58.
- CARDOSO, LAWRENCE, 1980, *Mexican Emigration to the United States 1897-1931*, Tucson, The University of Arizona Press.
- CARRILLO DUEÑAS, MANUEL, 1986, *Historia de Nuestra Señora del Rosario de Talpa*, México, Impresos Alfa.
- CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO, 1949, *Técnica de las Esculturas en Caña*, México, Dirección General de Monumentos Coloniales.
- Casa de Cultura, 1991, *Tres siglos de pintura religiosa en San Luis Potosí*, México, Secretaría de Educación Pública.
- CASILLAS, LUIS ALBERTO, 1989, *Apuntes para la Historia del Señor de la Misericordia*, Tepatitlán, Editorial Privado.
- Centro de Arte Contemporáneo Dondes y Promesas. Quinientos años de exvoto ofrenda. Catálogo de la exposición, México, Fundación Cultural Televisa, A.C., 1996.
- CHARLOT, JEAN, 1963, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven, Yale University Press.
- , 1949, «Mexican Ex-Votos.», en *Magazine of Art*, 42:139-42.
- CONOVER, TED, 1987, *Coyotes: A Journey Through the Secret World of America's Illegal Aliens*, Nueva York, Vintage.
- CORNELIUS, WAYNE A., 1976, «Outmigration from Rural Mexican Communities», en *Interdisciplinary Communications Program Occasional Monograph Series*, 5(2):1-39.
- COUSIN, BERNARD, 1982, *Le Miracle et le Quotidien: Les Ex-votos Provenaux, Images d'une Société*, Paris, Sociétés, Metalités, et Cultures.
- CRAIG, RICHARD B., 1971, *The Bracero Program: Interest Groups and Foreign Policy*. Austin, University of Texas Press.

- CREUX, RENÉ, 1979, *Les Ex-Voto Racontent*, Génova, Editions de Fontainnemore.
- DAGODAG, W. TIM, 1975, «Source Regions and Composition of Illegal Mexican Immigration to California», en *International Migration Review*, 9:499-511.
- DECOUFLÉ, PIERRE, 1964, «La Notion d'Ex-Voto Anatomique chez les Etrusco-Romains», en *Latomus, Revue d'Etudes Latines*, 72:5-41.
- DE LA MAZA, FRANCISCO, 1950, «Los retablos dorados de Nueva España», en *Enciclopedia Mexicana del Arte*, México, Ediciones Mexicanas.
- DÍAZ DE LEÓN, FRANCISCO, 1985, *Gabona y Posada, grabadores mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DONATO, KATHERINE M., JORGE DURAND, y DOUGLAS S. MASSEY, 1992, «Stemming the Tide? Assessing the Deterrent Effects of the Immigration Reform and Control Act», en *Demography*, 29:139-57.
- DURAND, JORGE, 1991, *Migrations Internationales dans l'ouest du Mexique: Conditions Sociales, Politiques et Culturelles*, disertación doctoral, New Program in Geography and Urbanism, University of Toulouse.
- DURAND, JORGE, y DOUGLAS S. MASSEY, 1990, *Doy Gracias: Iconografía de la Emigración México-Estados Unidos*, Guadalajara, Programa de Estudios Jaliscienses, Secretaría de Educación Pública, Universidad de Guadalajara e Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- , 1992, «Mexican Migration to the United States: A Critical Review», en *Latin American Research Review*, 27:3-42.
- EGAN, MARTHA, 1991, *Milagros: Votive Offerings from the Americas*, Santa Fe, Museum of New Mexico Press.
- ESCOBEDO, HELEN, 1989, *Mexican Monuments: Strange Encounters*, New York, Abbeville Press.
- ESPENSHADE, THOMAS J., 1990, «Undocumented Migration to the United States: Evidence from a Repeated Trials Model», en *Undocumented Migration to the United States: IRCA and the Experience of the 1980s*, editado por Frank D. Bean, Barry Edmonston y Jeffrey Passel, 159-81, Washington, The Urban Institute.
- FERNÁNDEZ, CELESTINO, 1983, «The Mexican Immigration Experience and the Corrido Mexicano», en *Journal of Studies in Latin American Popular Culture*, 2:115-30.

- FERNÁNDEZ, CELESTINO, y JAMES E. OFFICER, 1989, «The Lighter Side of Mexican Immigration: Humor and Satire in the Mexican Corrido», en *Journal of the Southwest*, 31(4):471-96.
- FERNÁNDEZ, JUSTINO, 1952, *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, Imprenta Universitaria.
- FERNÁNDEZ, MIGUEL ÁNGEL, 1983, *Obras maestras de la pintura en los museos de México*, México, Planeta.
- FUSSELL, PAUL, 1975, *The Great War and Modern Memory*, Nueva York, Oxford University Press.
- GALARZA, ERNEST, 1964, *Merchants of Labor: The Mexican Bracero Story*, Santa Barbara, McNally and Loftin.
- GAMIO, MANUEL, 1930, *Mexican Immigration to the United States*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 1931, *The Mexican Immigrant: His Life Story*, Chicago, University of Chicago Press.
- GARDUÑO PULIDO, BLANCA, 1990, «Diego Rivera y Frida Kahlo en el rescate de los retablos mexicanos», en *Milagros en la frontera: Los mojadados de la Virgen de San Juan dan gracias por su favor*, editado por Blanca Garduño Pulido, Carolina Sada y María Eugenia López Saldaña, 7-10, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GARDUÑO PULIDO, BLANCA, CAROLINA SADA, y MARÍA EUGENIA LÓPEZ SALDAÑA, eds., 1990, *Milagros en la Frontera: Los mojadados de la Virgen de San Juan dan gracias por su favor*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes.
- GENARO CUADRIELLO, JAIME, 1989, *Maravilla americana: Variantes de la iconografía guadalupana*, Guadalajara, Patrimonio Cultural del Occidente.
- GIFFORDS, GLORIA K., 1974, *Mexican Folk Retablos: Masterpieces on Tin*, Tucson, The University of Arizona Press.
- , 1991, «The Art of Private Devotion: Retablo Painting of Mexico», en catálogo de la exposición *The Art of Private Devotion: Retablo Painting of Mexico*, 33-63, Dallas-Fort Worth, InterCultura y Museo Meadows.
- GOLDRING, LUIN P., 1992, «Gendered Memory: Reconstructions of the Village by Mexican Transnational Migrants», trabajo presentado en el 8th World Congress of Rural Sociology, University Park, Penn., agosto 11-16.

- GONZÁLEZ, JORGE, 1986, «Exvotos y retablitos: Religión popular y comunicación social en México», en *Estudios sobre culturas contemporáneas*, 1(1):7-51.
- GRIFFITH, JAMES S., 1987, «El Tiradito and San Juan Soldado: Two Victim-Intercessors of the Western Borderlands», en *International Folklore Review*, 5:75-81.
- , 1992, *Beliefs and Holy Places: A spiritual Geography of the Pimería Alta*, Tucson, The University of Arizona Press.
- HANSEN, ROGER D., 1971, *The Politics of Mexican Development*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- HAST, JOHN M., 1987, *Revolutionary Mexico: The Coming and Process of the Mexican Revolution*, Berkeley, University of California Press.
- HERR, MICHAEL, 1978, *Dispatches*. Nueva York, Avon Books. «Emigración de mexicanos.» 1907. *Heraldo de Zamora*, 11 de agosto, Zamora, Michoacán.
- HERRERA, HAYDEN, 1983, *Frida: A Biography of Frida Kahlo*, Nueva York, Harper and Row.
- HERRERA-SOBEK, MARÍA, 1979, *The Bracero Experience: Elitlore vs. Folklore*, Washington, UCLA Latin American Center.
- HONDAGNEU-SOTELO, PIERETTE, 1992, «Overcoming Patriarchal Constraints: The Reconstruction of Gender Relations Among Mexican Immigrant Women and Men», en *Gender and Society*, 6:393-415.
- JAKOVSKY, ANATOLE, 1949, «The Ex-Votos of Notre-Dame de Laghet», en *Magazine of Art*, 42(4):143-45.
- JASSO, GUILLERMINA, y MARK R. ROSENZWEIG, 1990, *The New Chosen People: Immigrants in the United States*, Nueva York, Russell Sage.
- JONES, RICHARD D., 1981, «Channelization of Undocumented Mexican Migrants to the United States», en *Economic Geography*, 58:156-76.
- JUÁREZ FRÍAS, FERNANDO, 1991, *Retablos populares mexicanos: Iconografía religiosa del siglo XIX*, México, Inversora Bursátil.
- KNIGHT, ALAN., 1986, *The Mexican Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KOSSOUDJI, SHERRIE A., 1992, «Playing Cat and Mouse at the U.S.-Mexican Border», en *Demography* 29:159-80.

- LAFAYE, JACQUES, 1976. *Quetzalcóatl and Guadalupe: The Formation of Mexican National Consciousness, 1531-1813*, Chicago: University of Chicago Press.
- LONGHAUSER, ELSA W., 1985, Foreword to *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez*, 3-5. Filadelfia: Moore College of Art.
- LÓPEZ CASTRO, GUSTAVO, 1986, *La Casa Dividida: Un estudio de caso sobre migración a Estados Unidos en un pueblo michoacano*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- LÓPEZ DE LARA, J. JESÚS, 1991. «Plateros y el Santo Niño de Atocha», en *Retablos populares mexicanos: Iconografía religiosa del siglo XIX*, por Fernando Juárez Frías, 199-200, México, D.F, Inversora Bursátil, S.A.
- , 1992, *El Niño de Santa María de Atocha*, 4a. edición, Fresnillo, Zacatecas, Santuario de Plateros.
- LOWE, SARAH M., 1991, *Frida Kahlo*, New York: Universe Publishing.
- MARTIN, STEPHEN, 1985, «Martín Ramírez: Psychological Hero», en *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez*, 28-44, Filadelfia, Moore College of Art.
- MARTÍNEZ PEÑALOZA, PORFIRIO, 1988, *Arte popular y artesanías en México: Un Acercamiento*. SEP Lecturas Mexicanas, Segunda Serie, No.108, México,D.F., Secretaría de Educación Pública.
- MASSEY, DOUGLAS S., RAFAEL ALARCÓN, JORGE DURAND, y HUMBERTO GONZÁLEZ, 1989, *Return to Aztlán: The Social Process of International Migration from Western Mexico*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- MASSEY, DOUGLAS S., LUIN P. GOLDRING, y JORGE DURAND, 1994, Continuities in Transnational Migration: An Analysis of 19 Communities., en *American Journal of Sociology* 99:1492-1533.
- MCGONIGLE, THOMAS, 1985, «Violated Privacy: Prose for Martín Ramírez», en *Arts* 55:155-57.
- Metropolitan Museum of Art, 1990, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, Boston: Little, Brown, and Company.
- MEYER, JEAN A., 1976, *The Cristero Rebellion: The Mexican People Between Church and State, 1926-1929*, Nueva York: Cambridge University Press.
- MINES, RICHARD, 1981, *Developing a Community Tradition of Migration: A Field Study in Rural Zacatecas, Mexico, and California Settlement Areas*. Monographs in U.S.-Mexican Studies, No. 3, La Jolla, Calif., Program in United States Mexican Studies, University of California San Diego.

- MONTENEGRO, ROBERTO, 1934, *Pintura mexicana 1800-1860/Mexican Painting 1800-1860*, México, D.F., Secretaria de Educación Pública.
- , 1950, *Retablos de México/Mexican Votive Paintings*, México, D.F., Ediciones Mexicanas.
- MOYSSÉN, XAVIER, 1965, «La pintura popular y costumbrista del siglo XIX» en *Artes de México* 61, Año XIII.
- NORTH, DAVID S., y HOUSTOUN, MARION E., 1976, *The Characteristics and Role of Illegal Aliens in the U.S. Labor Market: An Exploratory Study*, Washington, D.C., Linton.
- OBLATE FATHERS, 1991, «A Short History of the Virgin of San Juan del Valle Shrine», Folleto, San Juan, Tex., Oblate Fathers.
- OETTINGER, MARION, JR., 1991, Prólogo de *Milagros: Votive Offerings from the Americas*, por Martha Egan, VI-IX. Santa Fe: Museum of New Mexico Press.
- OLVEDA, JAIME, 1980, «La Feria de San Juan de los Lagos», en *El Informador*, Guadalajara, septiembre 7.
- ORENDAIN, LEOPOLDO, 1948, «Exvotos», en *Cuarto Centenario de la Fundación del Obispado de Guadalajara, 1548-1948*, 279-90, Guadalajara: Artes Gráficas.
- Palais Lascaris, 1987, *Ex-Voto et Penitents*, Niza: Palais Lascaris, Musée des Arts et Traditions Populaires.
- PAZ, OCTAVIO, 1961, *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*, Nueva York: Grove Press.
- , 1988, «Yo pintor, indio de este pueblo», en *Vuelta* 10(113):35-50.
- PÉREZ, PETER, 1991, entrevista de Héctor Hernández con el padre Peter Pérez, sacerdote en jefe del templo de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto, 1991.
- POLANCO BRITO, HUGO, 1984, *Exvotos y «Milagros» del Santuario de Higuey*, Santo Domingo, Rep. Dom., Ediciones del Banco Central.
- POSADA, JOSÉ GUADALUPE, 1930, *Posada Monografía*, México, D.F., Talleres Gráficos de la Nación.
- RAMÍREZ, FAUSTO, 1990, «The Nineteenth Century», en catálogo de la exposición *México: Splendors of Thirty Centuries*, 499-538, Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- RAMOS, SAMUEL, 1962, *Profile of Man and Culture in Mexico*, Austin: University of Texas Press.

- RANNEY, SUSAN, y SHERRIE KOSSOUDJI, 1983, «Profiles of Temporary Mexican Labor Migrants to the United States» en *Population and Development Review*, 9:475-93.
- REAVIS, DICK J., 1992, *Conversations with Moctezuma: The Soul of Modern Mexico*, Nueva York, William Morrow.
- REDFIELD, ROBERT, 1930, *Tepoztlán: A Mexican Village*, Chicago, University of Chicago Press.
- REICHERT, JOSHUA S., 1979, *The Migrant Syndrome: An Analysis of U.S. Migration and its Impact on a Rural Mexican Town*, disertación doctoral, Department of Anthropology, Princeton University.
- , 1982, «A Town Divided: Economic Stratification and Social Relations in a Mexican Migrant Community», en *Social Problems*, 29:411-23.
- REYNA, ELBA, 1991, entrevista de Héctor Hernández con Elba Reyna, jefe de personal, templo de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto, 1991.
- RIVERA, DIEGO, 1958, *José Guadalupe Posada: Artista popular*, México, D.F., Artes de México.
- , 1979, *Arte y Política*, México, D.F., Editorial Grijalbo.
- ROMANDÍA DE CANTÚ, GRACIELA, 1978, *Exvotos y milagros mexicanos*, México, D.F., Compañía Cerillera la Central.
- RUY SÁNCHEZ, ALBERTO, 1992, «Hermenegildo Bustos: Pintor del gesto comunitario», en *Hermenegildo Bustos: Ex-votos*, México, D.F., Fundación Cultural Cremi.
- SALAZAR, MARÍA, 1991, entrevista de Héctor Hernández con señora María Salazar, secretaria de información, templo de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto de 1991.
- SAMORA JULIÁN, 1971, *Los Mojados: The Wetback Story*, Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- SÁNCHEZ APOLINAR, 1991, entrevista de Héctor Hernández con Apolinar Sánchez, sacristán de la iglesia de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto de 1991.
- SÁNCHEZ LARA, ROSA MARÍA, 1990, *Los retablos populares: exvotos pintados*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- SANDOVAL GODOY, LUIS, 1984, *Reina de Jalisco: Historia y costumbrismo en torno a la imagen de Nuestra Señora de Zapopan*, Guadalajara, Talleres Fotolitográficos de Impresores.

- SANTOLI, AL, 1981, *Everything We Had: An Oral History of the Vietnam War by Thirty-Three American Soldiers Who Fought It*. Nueva York: Random House.
- SCHROEDER, FRANCISCO ARTURO, 1968, «Plateresco», en *Retablos Mexicanos: Artes de México* 106, Año XV.
- SIEMS, LARRY, ed., 1992, *Between the Lines: Letters Between Undocumented Mexican and Central American Immigrants and their Families and Friends*, Hopewell, N.J., The Ecco Press.
- SIQUEIROS, DAVID ALFARO, 1977, *Me llamaba el coronelazo*, México, D.F., Editorial Grijalbo.
- SMITH, ROBERTA, 1985, «Radiant Space: The Art of Martín Ramírez», en *The Heart of Creation: The Art of Martín Ramírez*, 6-15, Filadelfia, Moore College of Art.
- SOLÍS, FELIPE, 1991, *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, México, D.F., Editorial Aguilar.
- SORDO, EMMA MARÍA, 1990, «Del Cajón San Marcos al retablo testimonio», en *Cuadernos de Arte y Cultura Popular*, 1:9-14.
- STEELE, THOMAS J., 1982, *Santos and Saints: The Religious Folk Art of Hispanic New Mexico*, Santa Fe, Ancient City Press.
- TAYLOR, PAUL, 1932, «Mexican Labor in the United States: Chicago and the Calumet Region», en *University of California Publications in Economics*, editado por Carl C. Plehn, Ira B. Cross, y Melvin M. Knight, vol. 7, no. 2, 25-284, Berkeley: University of California Press.
- , 1933, «A Spanish-Mexican Peasant Community: Arandas in Jalisco, Mexico», en *Ibero-American*, Vol. 4, Berkeley, University of California Press.
- , 1935, «Songs of the Mexican Migration», en *Puro Mexicano*, editado por J. Frank Dobie, 221-45, Texas Folk-Lore Society Publications Number XII, Austin, Texas Folk-Lore Society.
- TIBOL, RAQUEL, 1983, *Hermenegildo Bustos: Pintor del pueblo*, Guanajuato, Gobierno del Estado de Guanajuato.
- , 1986, *Diego Rivera: Ilustrador*, México D.F., Secretaría de Educación Pública.
- TOOR, FRANCES, 1947, *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers.
- TOWNSEND, RICHARD F., ed., 1992, *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*, Munich, Prestel Verlag.

- URREA, LUIS ALBERTO, 1993, *Across the Wire: Life and Hard Times on the Mexican Border*. Nueva York, Ancho.
- U.S. Bureau of the Census, 1991, *The Hispanic Population of the United States: March 1991*, Current Population Reports, Series P-20, No. 455, Washington, D.C., U.S. Government Printing Office.
- U.S. Immigration and Naturalization Service, 1992, *1991 Statistical Yearbook of the Immigration and Naturalization Service*, Washington, D.C., U.S. Government Printing Office.
- VALLE ARIZPE, ARTEMIO, 1941, «El exvoto», en *Notas de Platería*, México, D.F., Editorial Polis.
- VASCONCELOS, JOSÉ, 1926, «The Race Problem in Latin America», en *Aspects of Mexican Civilization*, editado por José Vasconcelos y Manuel Gamio, 75-104, Chicago, University of Chicago Press.
- VIDAL, TEODORO, 1972, *Los milagros en metal y en cera de Puerto Rico*, San Juan, Ediciones Alba.
- VILLEZCAS, BERNADINA, 1991, entrevista de Héctor Hernández con Bernadina Villezcás, promotora original del templo de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto de 1991.
- VILLEZCAS, JESÚS, 1991, entrevista de Héctor Hernández con Jesús Villezcás, hijo del promotor original del templo de San Juan del Valle, San Juan, Texas, agosto de 1991.
- WESTHEIM, PAUL, 1951, *Hermenegildo Bustos: Catálogo de la Exposición*, México, D.F., Museo Nacional de Artes Plásticas.
- WOODROW, KAREN A., y JEFFREY S. PASSEL, 1990, «Post-IRCA Undocumented Immigration to the United States: An Assessment Based on the June 1988 CPS», en *Undocumented Migration to the United States: IRCA and the Experience of the 1980s*, editado por Frank D. Bean, Barry Edmonston y Jeffrey S. Passel, 33-76, Washington, D.C., The Urban Institute.
- ZAMORA, MARTHA, 1990, *Frida Kahlo: The Brush of Anguish*, San Francisco, Chronicle Books.

Índice de retablos

[Retablo de Raúl Ortega, 1996]	14
[Retablo de Merejilda Barreto, 1977]	34
[Retablo de Josefina Pérez V., 1988]	40
[Retablo ilegible]	54
[Retablo de María Aldana, 1926]	78
[Retablo anónimo, 1954]	98
1 Retablo de Tivurcia Gallego, 1917	139
2 Retablo de Juan Luna, 1942	141
3 Retablo de José Cruz Soria, 1960	143
4 Retablo de Amador de Lira, s.f	145
5 Retablo de Domingo Segura, 1932	147

6 <i>Retablo de Braulio Barrientos</i> , 1986	149
7 <i>Retablo de M. Esther Tapia Picón</i> , s.f.	151
8 <i>Retablo de Concepción Zapata</i> , 1948	153
9 <i>Retablo de Elifonsa Durán</i> , s.f.	155
10 <i>Retablo de Isidro Rosas Rivera</i> , 1976	157
11 <i>Retablo de Matías Lara</i> , 1919	159
12 <i>Retablo de Juan Sánchez R.</i> , 1990	161
13 <i>Retablo de Victoriano Grimaldo</i> , 1988	163
14 <i>Retablo de Juan Jose Sánchez O.</i> , 1990	165
15 <i>Retablo de...</i> , s.f.	167
16 <i>Retablo de Bernavé H. y Catarina V.</i> , 1944	169
17 <i>Retablo de Paula Martínez</i> , 1964	171
18 <i>Retablo de Dolores R. García</i> , 1968	173
19 <i>Retablo de Venancio Soriano</i> , s.f.	175
20 <i>Retablo de Eulalia Ortiz</i> , s.f.	177

21 <i>Retablo de María de la Luz Casillas e hijos, 1961</i>	179
22 <i>Retablo de Antonia Ramos de González, 1971</i>	181
23 <i>Retablo de Consuelo y Juanita de León, 1988</i>	183
24 <i>Retablo de Juanita Limón, 1956</i>	185
25 <i>Retablo de Paula Vázquez de F., s.f.</i>	187
26 <i>Retablo de Victoriano Grimaldo, 1912</i>	189
27 <i>Retablo de Marciano Alcocer Castillo, 1967</i>	191
28 <i>Retablo de Senovio Trejo, s.f.</i>	193
29 <i>Retablo de Manuela Sánchez e hijos, 1947</i>	195
30 <i>Retablo de Ángela Chávez, 1940</i>	197
31 <i>Retablo de Jesús Domingo Herrera, 1946</i>	199
32 <i>Retablo de Josefina Rivera, 1954</i>	201
33 <i>Retablo de J. Cruz Ontiveros, 1972</i>	203
34 <i>Retablo de Jesús Gómez G., 1981</i>	205
35 <i>Retablo de Antonio Alcaraz, 1944</i>	207

36 <i>Retablo de Candelaria Arreola, 1955</i>	209
37 <i>Retablo de Francisco Trujillo, 1976</i>	211
38 <i>Retablo de Naria Marcos Reboloso y Leonardo Arda, 1977</i>	213
39 <i>Retablo de F.P. de El Coesillo, San Luis Potosí, s.f.</i>	215
40 <i>Retablo de Carmen Ortiz, s.f.</i>	217



Milagros en la frontera

terminó de imprimirse en noviembre de 2 000 en los talleres de Editorial Pandora, S.A. de C.V.

Cañas 3657, la Nogalera, Guadalajara, Jalisco, México

Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición

En su composición se utilizaron

las familias tipográficas Adobe Garamond y Frutiger.

Diseño editorial:

Avelino Sordo Vilchis

La edición estuvo al cuidado de:

Jorge Durand, Alexandro Roque, Ana Coloma, Adriana del Río Koerber

RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL

Composición tipográfica, imágenes:

RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL/ Ma. Gabriela Sánchez Gutiérrez/Fuensanta Humbelina Sánchez



Milagros en la Frontera da cuenta de la vida, sueños y sabores de los mexicanos que se aventuran a ir a trabajar al Norte, en busca de un mejor jornal. A partir de fotografías de los exvotos que los mismos migrantes han dejado en diferentes santuarios del occidente mexicano, los autores reconstruyen, paso a paso, la experiencia centenaria de la migración mexicana a Estados Unidos. Los retablos constituyen una fuente de información única, donde el protagonista narra sus avatares y desventuras y expresa gráfica y públicamente su gratitud a la imagen de su devoción.

Además de ser el primer análisis sociológico de la migración que utiliza esta fuente de información, el trabajo de Durand y Massey constituye un verdadero aporte en el campo del arte popular mexicano al ser pioneros en el estudio de los retablos desde una perspectiva temática.

Milagros en la frontera es un libro de todos y para todos, es una parte de nuestra propia historia personal o familiar, un recuento de la angustia y la confianza, el miedo y la esperanza que acompañan al migrante en su continuo peregrinar.



EL COLEGIO DE SAN LUIS, A.C.

