

# Cultura Barroca en Latinoamérica: caso devocional de Chiapas, México

DOI: <https://doi.org/10.32870/cl.v1i26.7946>

Claudia Adelaida Gil Corredor\*

## Resumen

**E**n este artículo se presenta la descripción de algunos rasgos de la cultura barroca del siglo XVII europeo con el fin de analizar su influencia en la conformación de una estética singularizada por los pueblos latinoamericanos hasta convertirla en un sentir barroco de origen virreinal, que pervive aún hoy en casi toda la América Latina. Mediante la exposición de las experiencias de fe de un devoto del *Cristo Negro de Tila* en la zona maya de Chiapas, al suroeste de México, se muestran expresiones de una ritualidad de origen católico transformada en una religiosidad singular concebida espontáneamente por un pueblo mayense que fue capaz de reconstruirse para trazar un devenir desde su propia estética barroca.

*Palabras clave:* Arte, Cultura barroca, Prácticas rituales, Cristo Negro de Tila, América Latina

## Baroque Culture in Latin America: Devotional case of Chiapas, Mexico

### Abstract

In this article is presented the description of some features from European Seventeenth Century's baroque culture in order to analyze its influence on the conformation of an aesthetic singularized by Latin American folk unto becoming a baroque feeling with vice-regal origins, which survives until today over almost the whole Latin America. Through exposures of faith experiences from a devotee for the *Cristo Negro de Tila* in the Mayan zone of Chiapas in southeastern Mexico, there are shown expressions of a rituality of catholic origin transformed in a singular religiosity spontaneously conceived by a Mayan population that was able to rebuild themselves to trace a future from their own baroque aesthetic.

*Keywords:* Art, Baroque Culture, Ritual praxis, Cristo Negro de Tila, Latin America

---

\*Doctora en Historia del Arte, Casa Lamm CDMX; Magister en Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá; Magister en Educación, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá. Profesora Investigadora, Facultad de Artes, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I, México. Contacto: adelaida.gil@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9142-1745

## La cultura barroca en América Latina

El siglo XVII europeo, considerado como el siglo del Barroco, se caracterizó por ser un periodo de profundas transformaciones y procesos de reconstrucción que constituyeron la cultura de toda una época histórica. El Barroco, como concepto de época, se caracterizó principalmente por sus cambios de orden teológico, artístico, económico y político en la mayor parte de Europa. Con una economía en crisis, trastornos monetarios y guerras económicas que favorecieron la consolidación de la propiedad agraria señorial –especialmente en España y Portugal– además del empobrecimiento masivo, se define como una época de profundas crisis sociales que marcaron la cultura de la mayor parte de Europa.

Algunos historiadores se refieren al hombre de este siglo como el de “la gesticulación dramática barroca” (Maravall, 2012:30) en tanto se asume una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los individuos de la época que permiten hablar de un *individuo barroco* que experimenta intensos dramas existenciales. Los hombres del siglo XVII, ahora modernos y con conciencia de crisis, vivieron un nuevo y complejo conjunto de relaciones económicas de orden mercantil que ayudaron al acelerado aumento de la población y con ello los desplazamientos de lugar, así como las relaciones por contrato o por convenios de compraventa y ya no las relaciones por vínculo familiar o lazos afectivos.

Este aumento demográfico conformó una sociedad masiva que llevó a la despersonalización de los sujetos hasta llegar a considerarse como un instrumento o como mano de obra de un sistema mecánico de producción en el que los nexos sociales dejaron de ser interindividuales para ser de carácter más anónimo. Así, el espíritu de la época promovió una dinámica en la que los individuos buscaban conocerse a sí mismos –ya no en busca de una verdad última como ocurría en el cristianismo medieval–, ahora con la intención de hacer de su propia existencia una construcción, un proyecto para ascender en la escala social. A partir de estas aspiraciones ideales buscaron “conocerse a sí mismos para conocer a otros”, tal como lo menciona Gracián en su manual sobre el arte de la prudencia escrito en 1647 (2020: 61). Y es que al hacerse dueños de sí mismos, al conocerse, estos individuos consideraban que podían dominar su entorno bajo una intención táctica en sus relaciones sociales.

En la novela picaresca de la época, titulada *La vida del Buscón* de Francisco de Quevedo, su protagonista, un mozuelo llamado Pablos dice a Su Señor después de que éste lo despide de su cargo: “Señor, ya soy otro, y otros mis pensamientos; más alto pico y

más autoridad me importa tener” (2018:45). Es que, tal como lo explica José Maravall (2012), tanto para los barrocos como para el mismo Gracián, vivir es vivir acechantemente entre los demás como un desenvolvimiento maniobrero en la existencia.

Desde esta perspectiva se consideraba que era necesario ejercer un dominio de sí mismo que garantizara conducirse correctamente y hacerlo bajo los criterios de la prudencia y la cordura. Algunos de los mandatos del manual sobre la prudencia de Gracián rezan que “es el recatado silencio sagrado de la cordura” ya que “no basta lo entendido, deséase lo genial” (2020: 54) Dentro de los escritos que promovían conductas edificantes también se encuentra el de las *Cartas de Jesuitas*, un texto epistolar con referencias espirituales de la Compañía de Jesús que buscaba impresionar a quien lo leyera mediante el uso de estrategias narrativas que además ayudaban a definir modelos de intervención apostólica.

Es esta Compañía ignaciana la que desde su fundación en 1540 estableció rápidamente un complejo sistema de circulación de la información que sería no sólo un medio de difusión de la institución jesuita, sino que se convertiría también en un medio de propagación de la cultura barroca en su época. Tales Cartas se convirtieron en un importante instrumento para el intercambio fluido de novedades entre súbditos y superiores, así como del flujo de información entre las diferentes provincias de la Orden y Roma. Estos textos resultaron de vital importancia para que esta Compañía extendiera sus misiones evangelizadoras tanto de América como de Asia. Para el caso particular de lo que ocurrió con la presencia de los jesuitas en las colonias americanas Bolívar Echeverría explica:

En América, la actividad de la Compañía de Jesús en los grandes centros citadinos tuvo gran amplitud e intensidad; llegó a ser determinante, incluso esencial para la existencia de ese peculiar mundo virreinal que se configuraba en América a partir del siglo XVII. Desde el cultivo de la élite criolla hasta el manejo de la primera versión histórica del “capital financiero”, pasando por los múltiples mecanismos de la vida social, la consideración de su presencia es indispensable para comprender el primer esbozo de modernidad vivido por los pueblos del continente. (2017: 72)

La orden jesuita, al servicio del papado y con la misión de expandir la Iglesia Católica –una Iglesia que pretendía ser parte activa del proyecto civilizatorio de la Modernidad Occidental–enfrentaba un siglo XVII también americano pues, el siglo del Barroco y su cultura debía propagarse en sus colonias americanas. Instaurar esta cultura europea entre los pueblos de América Latina implicó para los misioneros jesuitas

el gran reto de “traducir” códigos que eran propios de la cultura europea a una cultura que se encontraba reconstruyéndose después del sangriento siglo XVI, el de su conquista.

El arte fue uno de los principales instrumentos usados por los misioneros para trasladar la cultura barroca a sus colonias americanas, un arte llamado barroco en alusión a su acepción de dar forma<sup>ii</sup>. La intención era la de reconstruir, la de dar forma a un modelo europeo en una América Latina ahora no sólo indígena sino también mestiza. Un traslado que no implicó exclusivamente la reproducción fiel del modelo barroco en el nuevo territorio español sino que fue una posibilidad para que la América Latina se re-configurara al mismo tiempo que España intentaba re-hacerse en América.<sup>iii</sup> Y así, tal como lo menciona Echeverría se dio una “oportunidad de salvación recíproca de un mundo por el otro” (2017:62)

Las características de la cultura barroca resultaron completamente oportunas para esta necesidad de reconstruirse en la que se encontraban tanto España como América Latina.<sup>iv</sup> El modelo de individuo barroco que se conducía así mismo con fines operativos –mediante conductas dirigidas y tecnificadas con base a la adaptación ética que manuales como el de la prudencia o las Cartas de Jesuitas reflejan– facilitó este impulso de reinención tan necesario ante la coyuntura de crisis social que el siglo experimentaba. No obstante, fue el arte el que tomó un mayor potencial como medio de reconfiguración de realidades de la vida social, sobre todo para la América Latina del siglo XVII. Es que el arte barroco tenía unos lineamientos estéticos que hacían de la representación visual un medio para la configuración de realidades alternas; realidades paralelas a aquella misma que se representaba a través de imágenes.

El arte barroco llegó a ser más que un estilo pictórico, escultórico, arquitectónico o literario para pasar a ser una práctica discursiva de orden político ligado a la Contrarreforma, a la monarquía y a la aristocracia europea. A partir de un profundo realismo con contenidos sugerentes se realizaban imágenes que resultaron de gran utilidad en la propagación de los valores de evangelización defendidos por la Iglesia Católica a partir de 1563 después del Concilio de Trento.

La imagen barroca, promovida por el discurso cristiano protegido por la Corona, se elaboraba siguiendo los parámetros de este Concilio. Por ejemplo, un artífice de imaginaria virreinal al pintar o esculpir un ángel debía hacerlo “con figura de jóvenes, y con alas; para que entiendan los fieles lo muy inclinados que están hacia los hombres, y lo muy prontos para

cumplir los misterios de Dios” (San Pío V, 1761:34). Se trataba de todo un discurso de orden político y religioso del que la Compañía de Jesús fue uno de sus agentes principales.

El énfasis por venerar imágenes que promovió la teología tridentina de los jesuitas defendía que su culto no se hacía a ellas en sí mismas, tal como lo criticaban los reformistas protestantes, sino que lo hacía a aquello mismo que representaban. Estos criterios favorecieron además el carácter retórico en el tratamiento de la imagen, así como también lo hizo la llamada *composición de lugar* –técnica que se basó en los ejercicios espirituales de la Compañía de Jesús–. Era una técnica de representación que tenía como fin último ordenar el lugar para el encuentro con Dios, es decir disponía la situación para hablar con Él a través del uso de la imagen.

Estos criterios y técnicas, así como los tratados pictóricos y escultóricos de la época, marcaron una cultura visual específica que además se convirtió en uno de los principales mecanismos para la conformación de una sociedad sacralizada tanto en Europa como América Latina. La cultura barroca que se fue desarrollando en América tuvo características que la singularizaron dándole rasgos propios, como se muestra a continuación.

### **Barroquismo en el drama de la crucifixión**

El arte visual barroco tuvo tan alto desarrollo en Europa que llegó a convertirse en la estética hegemónica de la imagen de Occidente. Dentro de sus principales características se encuentran dos rasgos de tratamiento para las representaciones: el primero es el *naturalismo*, el cual consistió en el uso de efectos artísticos de inmediatez e intensidad para configurar imágenes realistas en escenas dramatizadas a través del uso de contrastes intensos de luz y oscuridad que resaltaban atmósferas devocionales en las pinturas, las esculturas y en el total del templo. El segundo es la *teatralización*, efecto artístico usado para exagerar las expresiones corporales y la disposición de volúmenes profusos en pinturas y esculturas a través del manejo de una estética artificiosa, ornamental y escenográfica. Los dos buscaban conformar ambientes emotivos en la totalidad del templo para exaltar sentimientos de piedad, humildad, sacrificio y culpa.

En la pintura del sevillano Diego Velázquez de la figura 1 se muestran estos dos rasgos del tratamiento pictórico propios del arte barroco. Por un lado, el fuerte contraste lumínico que se produce al ubicar las figuras sobre un fondo oscuro y neutro genera un efecto de poderosa tridimensionalidad con la cual se acentúa el carácter dramático de la escena dándole

un efecto conmovedor. Allí aparece un Cristo frágil y desvalido –aunque con el cuerpo robusto ubicado de manera frontal y realizado bajo la influencia de la estatuaria clásica– que muestra su Pasión al estar rendido y tendido como señal de humildad, al mismo tiempo que una luz entra por su costado para crear una atmosfera espiritual en toda la composición.

Por otro lado, aparece una pequeña figura infantil a la que Cristo contempla misericordemente de reojo, con lo cual parece que Velázquez pretendiera que el espectador de la pintura se detenga a observar el ademán de oración contenido en el guiño del cuello y cabeza infantil inclinada. El Ángel, ubicado atrás, acompaña y orienta la conducta del niño al señalar con un sutil gesto de su mano el paso evangélico y así cerrar la narración de una escena que ocurre dentro de una habitación en la que se retiene una actuación de fe católica.

### Figura 1.

*Diego Velázquez: Cristo contemplado por el alma cristiana tras la Flagelación.*



Fuente: usuario Picasa Review Bot

Estos efectos pictóricos que permitían plasmar escenas vigorosamente realistas –al grado que se llegaban a considerar como realidades complementarias– experimentaron un alto refinamiento durante todo el siglo XVII. Fue tan poderoso su efecto que la pintura, la escultura o la arquitectura empezaron a ser insuficientes en sí mismas como para crear escenas que representaran realidades paralelas tal como lo marcaban los parámetros de la época. Por ello las festividades y las diversas celebraciones religiosas –al igual que los barrios o las ciudades– resultaron ser también un importante espacio para la escenificación barroca.

Las ceremonias religiosas –misas solemnes, jubileos, investiduras papales, procesiones, coronaciones, bodas reales o cualquier acto de la monarquía

o de la Iglesia– pasaron a ser el espacio idóneo en el que la realidad y la ilusión se integraban al someter a los sentidos a una conjugación entre lo pomposo, lo artificioso y la simulación. En ellas se conjugaba la música con la pintura, la arquitectura, la escultura, la danza, los arreglos florales, las fuentes de agua, los juegos pirotécnicos y todo aquello que diera esplendor y una exuberancia artificiosa a la fiesta y al lugar donde se celebraba.

Estas prácticas se extendieron con tanta plenitud que las conductas de los devotos fueron consideradas como un medio en el que también era posible ejecutar el arte barroco. Se llegó al grado de asumir que el cuerpo de los feligreses podía ser un espacio escénico, coreográfico y un lugar de representación. En relación a esto el investigador de la cultura barroca neogranadina Jaime Humberto Borja (2012) señala que la teatralización que iniciaba en el cuerpo del feligrés se ampliaba hasta llegar a la vida cotidiana.

Borja manifiesta que “la teatralidad barroca sale del arte pictórico o de sus narraciones y se extiende a la vida cotidiana. La vida es una puesta en escena y la labor del cristiano es descubrir qué está representado, ver qué hay detrás del escenario” (2012: 181). Theodor Adorno (2004) también explica que la teatralización de la vida como mecanismo barroco fue un comportamiento que se desarrolló plenamente en la Europa de mediados del siglo XVII, la plantea como un medio para reconfigurar una realidad convirtiéndola en otra.

A partir de esta escenificación de lo cotidiano, la oración personal y el sermón se convirtieron en un medio para que la experiencia de la santidad se trasladara a la vida diaria del feligrés. El efecto de lo barroco se convirtió, entonces, en un comportamiento colectivo que también Bolívar Echeverría explica de la siguiente manera:

El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo [...] La obra que se produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación (2017: 213).

El mecanismo de escenificación barroca desde el cual era posible configurar un mundo sobre otro fue tomado por la población indígena y la mestiza de las colonias en América Latina como un instrumento para re-configurar una identidad propia desde la cual garantizar su conservación reinventándose. A través de este mecanismo espontáneamente crearon una estética cultural propia centrada en escenificaciones

rituales con rasgos tomados del arte barroco en los que las expresiones de su fe se cargaron de una fuerte emotividad y voluptuosidad.

Un caso de este comportamiento barroco es observable actualmente en un pueblo de población mestiza e indígena de México en el que se venera a un Cristo Negro llamado *Señor de Tila* –una escultura de aproximadamente 1 metro con 60 centímetros tallada en madera noble–. El lugar en el que se le adora es en un santuario ubicado en el municipio de Tila, al norte de Chiapas, una región maya *ch'ol'* donde su culto se relaciona con un centro ceremonial de origen prehispánico. La principal celebración a esta imagen ocurre durante el *Corpus Cristi*, fecha en la que llegan peregrinos choles y de otras regiones de México para agradecerle, pedirle y venerarlo.

El imponente Cristo actualmente se encuentra en la iglesia principal del municipio ubicada en la parroquia de San Mateo. Es un lugar al que legendariamente se le vincula con prácticas rituales en cuevas y manantiales propios de la zona donde se le rendía culto a través de peregrinaciones al denominado *Espíritu de la Tierra* desde el periodo maya clásico (ss. II-X d.C.). El llamado culto al *Señor de la Tierra*, deidad fundamental en gran parte de Mesoamérica, obedecía a la intención de pedirle buenas cosechas, lluvias o para agradecer favores recibidos. Su culto ocurría principalmente en las cuevas donde se consideraba que residía, como es el caso de la zona *ch'ol'*, una zona selvática de Chiapas en la que son frecuentes los manantiales en cerros o cuevas.

Aunque su culto fue una práctica que los misioneros intentaron suprimir durante la colonia, en los lugares donde logró mantenerse ha conservado elementos paganos. Algunos investigadores señalan que el *Cristo Negro de Tila* es el mismo *Espíritu de la Tierra* dentro del imaginario sagrado maya actual.<sup>vi</sup>

También se ha considerado que esta práctica ritual prehispánica fue adaptada durante la colonia por acción de los mismos misioneros al observar las numerosas peregrinaciones indígenas que llegaban al lugar y que aún hoy siguen vivas. El especialista en la cultura maya Mario Ruz explica que en el actual imaginario sagrado maya se integran santos y demonios

traídos por los conquistadores, aunque transformados a lo largo de los siglos hasta contener características plenamente mayas. Dice al respecto, “Los santos acompañan el devenir de los pueblos tal y como lo planearon los evangelizadores, pero en una manera que estos jamás imaginaron, porque si los santos lograron permanecer en el paisaje maya, fue gracias a la capacidad de sus nuevos hijos para incorporarlos a su antiguo universo cultural.” (2006: 27)

En el mito de fundación de Tila narrado por los lugareños se observa cómo se da esta incorporación de una imagen religiosa de origen ibérica a la ritualidad de origen maya. Cuentan que después de intentar edificar el primer templo en varios lugares los nativos decidieron ubicarlo en lo más alto de un cerro pues recibieron señales de Cristo de que así lo hicieran. Explican que fue por esa señal que adoptaron a Cristo como su patrono y allí, en el lugar donde actualmente se encuentra Tila, edificaron la iglesia. Pasado un tiempo el templo fue saqueado por personas ajenas de la región, entonces, según narran, el mismo Cristo buscó refugio en una cueva cercana para protegerse mientras que los ladrones abandonaban el lugar. Una vez lo hicieron, Cristo dejó la cueva para regresar ennegrecido a su iglesia y en aquel lugar dejó una imagen suya también ennegrecida.<sup>vii</sup>

Otro relato en relación al color de la imagen del Cristo es el dirigido al papa Clemente XI en 1696 por Fray Francisco Núñez de la Vega en el que le informa sobre las Constituciones Diocesanas donde hace referencia a una imagen muy antigua de “Nuestro Señor Salvador en la Cruz” la cual, según lo explica, se veía teñida y rodeada de mucho tiempo atrás por una negrura casi secular. (Ruz y León, 1988)

Una última evidencia del origen y características del lugar se presenta en la imagen de la figura 2 donde se observa una acuarela en la que aparece un escrito que la ubica en siglo XVII. Se trata de un valioso documento histórico que actualmente se encuentra en el Archivo Diocesano de la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. En él aparecen importantes detalles de la región y de la vida de sus pobladores; muestra también los dos lugares de culto del Cristo Negro: la pequeña iglesia del pueblo y el cerro coronado por una cruz.

## Figura 2.

*Acuarela completa del Santuario de Tila (izquierda); Detalles de la acuarela (centro y derecha).*



Fotografía: Adelaida Gil, 2021

## Testimonio de una devoción barroca actual

En el testimonio que se presenta a continuación se observa la expresión de una estética vivencial traducida en acciones devocionales configuradas a través de un mecanismo barroco en el que se integran prácticas de origen católico con rasgos espirituales de origen maya. Todo ello como una puesta en escena que tiene como telón de fondo la vitalidad de un pueblo latinoamericano.<sup>viii</sup> El testimonio es como sigue:

Voy a hablar de sanación maya porque lo que yo sé es de mayas. En mi rumbo los peregrinos se van a Tila con *El Señor de Tila* pues es ahí donde hacen todos sus rituales. Sólo se pueden llevar velas y comida porque ya no está permitido hacer maldad.

Los rituales se hacen en mero *Corpus Christi* y ocurren ahí donde hay una cruz en el cerro. Lo llaman el “Cerro de San Antonio”. Allá, según dicen, baila la cruz. Baila porque cuando lo estás viendo de pronto desaparece el brazo de Cristo y da vuelta la cruz. Hay un momento en el que parece como un palito na más y no se ven los brazos. Eso ocurre a las doce del día, a esa hora toda la gente que está ahí concentrada se hinca. Todos se hincan por respeto al *Señor de Tila*.

Dicen que es muy milagroso: ¡da vuelta la cruz y de repente empieza otra vez a dar vuelta! Entonces llega una nube negra. Y así ocurre todos los años pues siempre llega la misma nube. Es que es algo que tiene corazón de llegar a la misma hora y parece como que va a llover y se ennegrece la nube encima de la Cruz.

La primera vez que fui a verla se opacó tanto el cielo que ya no se veía la Cruz, no supe si se movió. En la segunda vez sí la vi moverse, la tercera vez que fui también vi cómo se movía. Después ya no volví a ir porque es muchísima gente la que llega, se asfixia uno ahí. Para entrar al templo del *Señor de Tila* en plena fiesta es una cola de tres kilómetros. Llegan los peregrinos hasta tres días antes de la fiesta o una semana antes; llega mucha gente tabasqueña y de Mérida. De todo el sureste creo que están llegando. Pero en el mero *Corpus* llegan hasta de Monterrey, de Veracruz, del Estado de México y toda la Ciudad de México. La vez pasada hasta de Guadalajara vi peregrinación, entran por Tabasco. Si uno pregunta: ¿dónde van? ¡Pus a ver al Señor de Tila! Responden. Van a agradecer o a pedir un favor.

Una vez que no llovía y no llovía, los Señores quemaron velas y más velas para ofrendarlo: entonces se soltó el aguacero. ¡Así es allá! [...] Y el Cristo es grande como de mi tamaño y es negro, negrito el Cristo; es de madera y se mueve a las doce Cuando gira la gente se hinca porque dicen que desaparece. Yo no sabía por qué se hincaba la gente hasta que mi mamá me lo explicó: ¡éste se va a mover como tres o cuatro veces! ¡Desaparece! Todo eso es porque esa cruz está en un cerro.

El pueblo de Tila está en un cerrito. Supuestamente a la imagen del *Señor de Tila* le quisieron hacer la capilla hasta abajo del cerro y de repente, cuando lo volvieron a ver, estaba arriba otra vez. Lo volvieron a bajar como en dos ocasiones y no, el mismo Cristo dijo que no quería estar allá abajo: ¡Aquí se va a hacer la iglesia! Y ahí la hicieron donde está ahorita.

Y el Cristo ya estaba un poco defectuoso porque es de madera y estaba medio negrito por tanto que queman velas. Se fue ahumando por tantas velas hasta que se volvió como tipo cera. Entonces lo bajaron para llevarlo con el escultor, con el que lo hizo allá en Guatemala todavía en aquellos tiempos [al parecer se refiere a siglos atrás]. Pero para que pudieran sacar la reliquia del templo y renovarla se tenía que pedir permiso. Entonces tuvieron que ir a hablar con los obispos de Tuxtla y de San Cristóbal para hacer el trámite y trasladarlo a Guatemala, dicen que por eso el gobernador donó el viaje pues los obispos ya habían autorizado.

Primero lo bajaron, le movieron su bracito y lo dejaron tendido en el piso del templo hasta las cuatro de la mañana. La avioneta iba a llegar a recogerlo para que se lo llevaran a Guatemala a renovarlo, pero los encargados dijeron que cuando lo destaparon para meterlo en una caja se dieron cuenta que el Cristo ya estaba renovado. ¡Nadie lo podía creer: se había arreglado sólo! Por eso dicen que los obispos y hasta el Papa fueron a verlo porque se renovó sólo. Desde entonces lo llamaron *Señor de Tila Milagroso*. En todo el mundo saben que existe un *Señor Milagroso* aquí en México. ¡Es la sanación blanca!

Cuando yo quería obtener mi carrera le ofrendé la toalla [se refiere al sudario] Tres veces le llevé su toalla, aunque él no pide sólo que yo quise dársela. Yo mismo le hice su toalla porque dicen que debe ser elaborada por uno para ofrendarle. Conocí una señora que hacía la toalla de Cristo y yo le echaba ojo para aprender y ya cuando le había hecho su toalla fui a llevársela. ¡Es él quien te llama para saber qué día llevársela! Ese día que fui había como 20 personas que estaban haciendo su promesa también ofreciendo la toalla. Yo llegué y colocaron la mía, la colocó el sacristán. Al rato de que colocaron la mía entró el otro sacristán a ponerle otra sobre la mía. Vi que cuando se completan cinco se las quitan y vi que debajo tiene una sabanita blanca. ¡Así, bien preciso!

En Tila vienen a hacer sanaciones. Hay curanderos que se dedican a hacer blancos. ¡Porque hay negros y blancos, eh! Todo lo que estoy platicando es blanco porque es sobre un Cristo, porque la curación negra es en la cueva sin santos.

Se ofrenda para que caiga el agua para la cosecha, la cosecha de maíz. Ahí en el templo se hacen las curaciones blancas, las curaciones negras se hacen en ese cerro donde está la cruz. Yo nunca he subido ahí. En la cueva hay una cruz, dicen que ahí llegan a hacer maldades. ¡Que hasta pollos entierran! Llegan al cerro a hacer maldades. ¡Maldades cabronsisimas!

### Consideraciones finales

El testimonio anterior permite identificar rasgos barrocos en el culto de este devoto maya hacia la imagen de un Cristo crucificado. Primero, su descripción mezcla lo real con lo ilusorio para configurar una realidad nueva experimentada como un hecho concreto y veraz. Segundo, su narración aparece como una puesta en escena emotiva y teatralizada con acentos dramáticos y pomposos. Tercero, su imaginario contrasta lo santificado con lo maligno –“lo negro” o malvado que ocurre en las cuevas donde sacrifican pollos frente a “lo blanco” que ocurre en la iglesia con la imagen de Cristo—. Cuarto, se evidencia que el culto maya actual mantiene estrecha cercanía con las prácticas y los lugares de origen prehispánico como los son las cuevas, los cerros y los manantiales.

Estos rasgos barrocos presentes en el culto maya actual son producto de una re-funcionalización hecha por estos pueblos desde sus prácticas devocionales. Son acciones rituales que conforman una religiosidad escenográfica en la que la realidad y la ilusión se integran para configurar una estética propia. Pensar en el dominio de una de las prácticas sobre la otra resulta innecesario, así como resulta insuficiente resumirlo a un sólo sincretismo cultural ya que antes que mezclarse lo que se dio fue la conformación de una ritualidad original como todo un sistema simbólico particularizado por los choles.

Tanto los pueblos mestizos como los hablantes de lenguas mayas de Chiapas han logrado conformar un microrrelato propio frente al macrorrelato del catolicismo universal a partir de una estética singularizada por ellos para pervivir como pueblos originarios de Latinoamérica. Y así como ocurre con este pueblo maya actual, en casi todo el continente americano se encuentran pueblos celebrando, agradeciendo, pidiendo o peregrinando ante una deidad que hace parte de un sentir barroco aprendido siglos atrás.

Barroquismo latinoamericano en el que se integra el carácter edificante del individuo para conducirse en realidades que al mismo tiempo que las vive las convierte en narraciones artificiosa de su propia existencia. En ellas se matizan las experiencias de fe con el drama que implica vivir el día a día y entonces hacer de la existencia una escena que valga la pena vivir.

### Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Borja, J. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuepo*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Echeverría, B. (2017). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Gracián, B. (2020). *Oráculo manual y arte de la prudencia*. Los secretos de Diotima.
- Hopkins, K. J. (2007). Tila y su Cristo Negro: historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México. *Mesoamérica*(49), 82-113.
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.
- O’Gorman, E. (1970). *Meditaciones sobre el criollismo*. Actas AML.
- Palomo, F. (2005). Corregir letras para unir espíritus. Los jesuitas y las carta edificantes en portugal del siglo XVI. *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV, 57-81.
- Pío V, S. (1761). *Catecismos del Santo Concilio de Trento par los Párrocos*. Cuenca: Imprenta de Don Fernando de la Madrid.
- Quevedo, F. d. (2018). *La vida del Buscón*. Verbum.
- Ruz, M. (Coord.). (2006). *De la mano de lo sacro. Santos y demonios en el mundo maya*. UNAM.
- Ruz, M. y León, M. (1988). *Constituciones diocesanas del obispado de Chiapa: hechas y ordenadas por su señoría ilustrísima, el señor maestro Fray Francismo Nuñez de la Vega, de la orden de predicadores, obispo de Ciudad Real de Chiapa y Soconusco*. UNAM. Serie: Fuentes para el estudios de la cultura maya.

---

<sup>i</sup>En el texto *Corregir letras para unir espíritus. Los jesuitas y las cartas edificantes en el Portugal del siglo XVI*, de Federico Palomo (2005), se pueden consultar detalles de estos procesos de escritura epistolar de la Compañía de Jesús en el siglo XVI y XVII.

<sup>ii</sup>El vocablo *baroco* o *barocco* también se asocia a un tipo de silogismo de la lógica aristotélica en el que frecuentemente se daba lugar al absurdo o a una retórica sin aparente sentido.

<sup>iii</sup>Según lo plantea Edmundo O’Gorman (1970) este era un proyecto espontáneo que no buscaba prolongar o expandir la historia de Europa en la América Latina del siglo XVII sino que era el de re-comenzar, es decir, hacer un corte para reanudar su historia en América.

<sup>iv</sup>Después de un siglo centrado en la explotación de metales preciosos, la sociedad de la América Latina de principios del siglo XVII necesitaba reconstruirse para ser parte integral de una nueva economía centrada en el comercio entre diferentes centros de producción americanos, así como en la producción agrícola y la manufactura.

<sup>v</sup>El autónimo *ch’ol* hace referencia a una lengua mayense que se ha considerado mantiene relación con la lengua registrada en inscripciones jeroglíficas del periodo maya clásico, particularmente las inscripciones encontradas en Palenque.

<sup>vi</sup>Véase, Hopkins Nicholas y Kathryn Josserand (2007) en el artículo titulado, *Tila y su Cristo Negro: historia, peregrinación y devoción en Chiapas, México*.

<sup>vii</sup>Información recopilada durante el trabajo de campo a través de tres entrevistas hechas en octubre y noviembre del 2019.

<sup>viii</sup>El testimonio que se presenta en este apartado es una de las tres entrevistas que se realizaron como parte del trabajo de campo de la investigación que dio pie a este artículo. Ésta se llevó a cabo en enero del 2019 en la ciudad de San Cristóbal de las Casas con una duración de una hora, aquí se presenta un fragmento. La persona entrevistada, Nicolás, es nativa de la zona, hablante de lengua *ch’ol* y del castellano. La transcripción de la entrevista fue realizada por Luvia Coutiño Hernández.