

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



LA VERDAD NOS HARA LIBRES

“ELISA LEGORRETA. LA MUTABILIDAD DEL CONCEPTO DE ARTE

SACRO EN SUS PINTURAS DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI”

TESIS

Para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

ELENA LARIS GONZALEZ MONTESINOS

Director: Dr. Alberto Soto Cortés

Sinodales: Dr. Ángel Méndez Montoya y Dr. Hiram Padilla Meyer

Índice

Agradecimientos	p. 2
INTRODUCCIÓN	p. 3
1. El lenguaje de la tradición humana. Estilo artístico como religiosidad comunal y la producción de arte sacro como confección de antiguas visiones y funciones de lo religioso.....	p. 22
2. El lenguaje personal del artista. Estilo artístico secular como ventana de lo sagrado y la producción de arte sacro como manufactura de nuevas visiones de lo religioso p.	51
3. El lenguaje hierofánico. Estilo artístico como revelación divina y la producción de arte sacro como acto de oración.....	p. 78
CONCLUSIONES.....	p. 100
BIBLIOGRAFÍA.....	p. 112

Agradecimientos

- Al Dr. Alberto Soto Cortés por su paciencia y apoyo en la elaboración de esta investigación.
- A mis sinodales, el Dr. Ángel Méndez Montoya y el Dr. Hiram Padilla Meyer por sus interesantes comentarios y por las recomendaciones literarias que me hicieron.
- Al personal de la Comisión Nacional de Arte Sacro, especialmente al Sr. Eduardo Medina Gómez por su ayuda con el material de archivo.
- A Elisa Legorreta por su buena disposición y colaboración en la obtención de material para nutrir esta tesis.
- Al pintor de obras sacras Jaime Domínguez por mostrarme su colección y su trabajo, por la entrevista que me concedió y por la retroalimentación que hizo a mi trabajo.
- A Cach por acompañarme cariñosamente en este intenso proceso de investigación durante estos dos años.
- A mi mamá.

INTRODUCCIÓN

Fui alumna de Elisa Legorreta (Ciudad de México, 1958) en 2014, el último año en que sus talleres “Ars Nova” estuvieron en funcionamiento. A lo largo de ese tiempo, me percaté de una cosa: la artista no estaba buscando un sello artístico personal que caracterizara su obra. Le gustaba mostrarnos obras de Henri Matisse, de Paul Klee y de otros artistas, y platicarnos lo mucho que los admiraba. Incluso, en una ocasión, llegó a mostrarnos un video que mostraba la técnica manual con la que Pablo Picasso hacía sus bocetos para luego pedirnos que la repitiéramos sobre cartulinas.

Fue durante una plática que tuvo lugar en ese taller, que Legorreta nos comentó que hacía arte sacro. Atraída por la pregunta sobre cómo debería de lucir el arte sacro cristiano en los umbrales del siglo XXI, le pregunté si estaba dispuesta a mostrarme el suyo. “Tengo varias pinturas de arte sacro”, me dijo, “las que no puedas ver en mi página de Internet, te las mando por *e-mail*, si quieres”. La sesión terminó y regresé a mi casa. A los pocos días ya estaba familiarizada con las obras de arte sacro que Legorreta había pintado desde 1995 hasta 2009. Aquellas que se convertirían en el objeto de estudio de esta tesis de maestría.

A decir verdad, me agradaron. En su conjunto, me hacían recordar obras de artistas de mi admiración como Gustav Klimt y Henri Matisse (nombres que, incluso, llegué escuchar en varias de las sesiones de “Ars Nova”). Con solo verlas, estas exigían a mi mente actuar como el espectador posmoderno del que Frederic Jameson habla en el primer volumen de *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, aquel que es capaz de ver varios tiempos en un solo momento (en una sola imagen).¹ Me llevaban del periodo bizantino

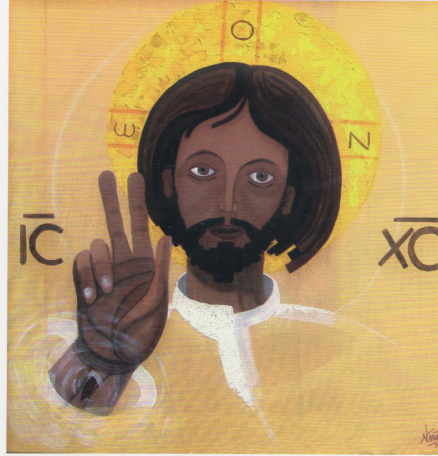
¹ Frederic Jameson, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol. 1, Buenos Aires: La Marca, 2012, p. 72.

a las vanguardias artísticas del siglo XX, pasando por retablos de iglesias e imágenes de culto del México virreinal. Con solo mirarlas uno se encontraba ante una cátedra de historia universal del arte.

A pesar de que me parecieron obras “poco tradicionales” (de aspecto distinto al de las imágenes religiosas virreinales a las que tan comúnmente se les denomina como arte sacro), había algo en ellas que me parecía canónico (tradicional, oficial). Pensé que se trataba de una artista muy innovadora dentro del conservador género del arte sacro. Dudaba mucho que alguien más hiciera lo que ella. Para mi suerte, no resultó ser así. Investigué sobre otros artistas mexicanos que hubieran hecho arte sacro durante los años próximos a la obra de Legorreta (1995-2009). La obra sacra de artistas como Jaime Domínguez, Carmen Parra y Julián Pablo, entre varios más,² seguía el mismo patrón que las de Legorreta. En ellas se apreciaba un reciclaje de estilos y formas artísticas de diversos tiempos. Domínguez tenía una preferencia por el ortodoxo bizantino y coqueteaba con las formas del siglo XX de Mathias Goeritz. Parra optaba por el barroco hispano y novohispano. La obra de Julián Pablo no podía esconder su gusto por la pintura de El Greco, presente en los libros que el mexicano intervino en su muestra *Arte y fe* (2014). A la vez, las gotas de vino tinto que escurren de sus dramáticas Verónicas delatan su aprecio por el expresionismo.³

² Otros artistas cuya obra sacra presenta el mismo patrón de reciclaje de estilos y formas artísticas del pasado son Javier Marín, Ángel Zárraga y Arturo Márquez.

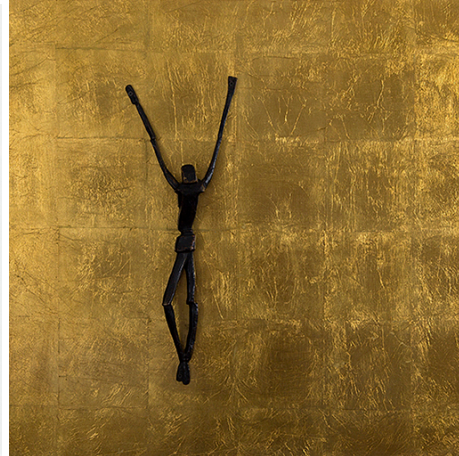
³ La obra de Jaime Domínguez puede ser consultada en Jaime Domínguez, *Arte Religioso Contemporáneo*, Ciudad de México: Universidad Anáhuac, 2010. La obra de Carmen Parra en Lupina Lara Elizondo, *250 Artistas Mexicanos. Siglos XIX, XX y XXI*, Ciudad de México: Promoción de Arte Mexicano, 2012. La obra de Julián Pablo en <https://www.youtube.com/watch?v=6XpVm8xEtyE> .



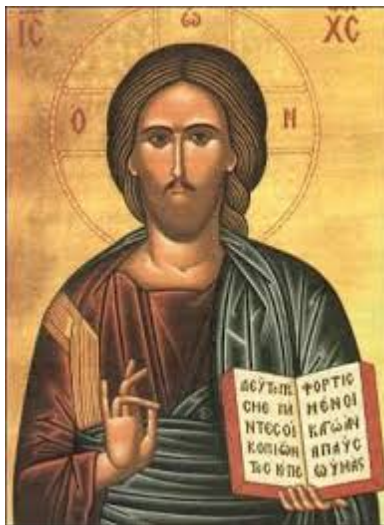
Jaime Domínguez Montes, *La Paz con Vosotros*, acrílico sobre tela, 60 x 60 cm, 1993, colección personal del artista.



Jaime Domínguez Montes, *Crucifixión*, acrílico sobre tela, 80 x 40 cm, 2001, colección personal del artista.



Mathias Goeritz, *Cristo dorado*, óleo y hoja de oro sobre madera, 80 x 80 cm, 1990.



Icono del Pantocrator.
Reproducción autorizada por las Iglesias Ortodoxas Rusa y Griega.



Carmen Parra, *Ángel de la guarda*, óleo sobre tela, 120 x 80 cm, 1986.



Ángel de la guarda en retablo de la diócesis de Córdoba, España, 1750.



Julián Pablo, *Jesús en el Huerto de los Olivos*, óleo sobre tela, 150 x 120 cm.



El Greco (1641-1614), *El Salvador*, óleo sobre tela, Museo del Greco, España.

No encontré el nombre de ninguno de estos artistas en estudios académicos hechos en México, Estados Unidos y Europa en los que frases como “arte sacro actual” o “arte sacro contemporáneo” suelen ser usuales. En cambio, me percaté de que estos se han limitado a artistas y obras transgresoras y, por ende, más innovadoras, o a lecturas teológicas de obras de arte “comunes” (obras modernas y contemporáneas de temática y aspecto no religioso).

Por “trasgresoras” me refiero a dos cosas. En mi afán por saber más sobre arte sacro contemporáneo, me di cuenta de que son dos los tipos de obras contemporáneas que usan la temática religiosa. Ambas –tal y como hizo Isabelle Malz de manera neutral en la curaduría de la exposición *The problem of God*⁴ se preguntan qué es lo que sucede cuando ciertos símbolos asociados al cristianismo, imágenes de culto y obras de arte sacro relacionadas con la Iglesia católica, son extraídas de su contexto litúrgico originario y colocadas en uno distinto. Sin embargo, se diferencian en sus respuestas.

⁴ Isabelle Malz, *The problem of God*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Septiembre 2015 – Enero 2016.

Por un lado, están todos aquellos estudios sobre artistas y obras (como las que participaron en las muestras *Nosotros no sabíamos* (2013), *Nuca más* (2012) e *Infiernos e idolatrías* (2000) del artista León Ferrari, por ejemplo) que usan la temática religiosa para “transgredirla radical y voluntariamente”.⁵ Algunos de los intereses de estos artistas y de este tipo de obras, son exigir a la Iglesia católica que cambie algunas de sus inamovibles verdades de fe (como la creencia en el Infierno), pedirle que anule varias de sus prohibiciones morales (como la renuencia a bendecir la unión de dos personas del mismo sexo con el Sacramento del matrimonio) y, criticar la postura que varios creyentes han asumido ante determinados asuntos políticos y problemáticas sociales. A esta tendencia pertenecen la práctica artística de los alumnos de James Elkins “Rehema” “Ria” y “Brian”, sobre las que hace un análisis en su libro *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*⁶ así como una de las lecturas que hizo Anthony Julius de la obra *Piss Crist* sobre el artista Andrés Serrano en su libro *Transgresiones: el arte como provocación*.⁷

Por otro lado, se encuentran aquellos estudios que analizan las obras que emplean la temática religiosa para interrogar a la Iglesia católica sobre varios aspectos, pero no obstante, lo hacen con un tono discreto y moderado. Uno de los intereses de este tipo de producciones artísticas, es el de cuestionar los cánones de representación y belleza que ha manejado a lo largo de los siglos la Iglesia dentro del género del arte sacro. De este talante son el estudio del Pbro. Jaime Lara sobre la *Ancianita Virgen María* del escultor David Barben presentado en 1992 durante el *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro* (Monterrey, México),⁸ y el de Richard D. Hetch y Linda Eckstrom sobre “la Virgen con excremento” de la artista Chris Ofili y sobre la

⁵ Centro Cultural Recoleta, *León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954-2004*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 30 de noviembre de 2004 a 27 de febrero de 2005.

⁶ James Elkins, *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Nueva York: Routledge, 2010, pp. 31-35 y 65-94.

⁷ Anthony Julius, *Transgresiones: el arte como provocación*, Tr. de Isabel Ferrer, Barcelona: Destino, 2002.

⁸ Jaime Lara, “El estado actual del arte litúrgico en EEUU” en Jaime Lara et al. *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro*, México: Azabache, 1992.

instalación que el artista Robert Gober montó en 1997 en el Museo de Arte Contemporáneo de los Ángeles,⁹ por ejemplo.

Ahora bien, aquellos estudios como los de Christopher Evan Longhurst,¹⁰ Pablo López Razo,¹¹ Paul Tillich¹², Davide Zordan y Stephanie Knaus,¹³ entre otros,¹⁴ son los que en mi consideración se han dedicado a dar lecturas teológicas a obras de arte comunes (no de temática religiosa). A partir de la contemplación, experimentación o ejecución de obras de arte como, por ejemplo, el *Cuadro negro* (1915) de Malevich, estos autores se ven “teológicamente provocados”.¹⁵ Sus estudios, ven y tratan varias obras de arte de gran popularidad (que han sido exhibidas en museos, ferias y galerías reconocidas y que han sido abordadas por la historia del arte canónico) como un *locus theologicus*. Es decir que, tal y como afirma Hans Urs Von Balthasar, las conciben como “un espacio en donde nuevas intuiciones y reflexiones teológicas son generadas”¹⁶ más allá del campo y los medios de lo oficialmente religioso.

En todo caso, las obras de arte sacro de Elisa Legorreta, como las de artistas como Julián Pablo, Jaime Domínguez y Arturo Márquez, entre otros que, como ella, producen arte sacro dentro de un mundo de valoraciones laicas, y en el cual la Iglesia Católica ya no es ni el

⁹ Richard D. Hecht and Linda Ekstrom, “Unveiling the Sacred in Contemporary Art”, Departments of Religious Studies and Studio Art, University of California, Santa Barbara, 24 February, 2001.

¹⁰ Christopher Evan Longhurst, “Approaching the divine through form and colour: A theological reflection on the pictorial apophysis of Malevich and Reinhardt” en *American Theological Inquiry*, Vol. 5, no. 2, julio 2012 y Christopher Evan Longhurst, “Discovering the sacred in secular art: An aesthetic modality that ‘Speaks of God’”, en *American Theological Inquiry*, Vol. 4, no. 1, enero 2011.

¹¹ Pablo López Razo, “Dios en el arte actual: Síntomas de trascendencia en el arte contemporáneo”, en *Congreso Mundial de Universidades Católicas*, Universidad Católica de Ávila, 12, 13 y 14 de agosto de 2011.

¹² Paul Tillich, “La dimensión religiosa en la vida espiritual del hombre” en *Teología de la Cultura y otros ensayos*, Buenos Aires: Amorrortu, 1969.

¹³ Davide Zordan y Stefanie Knauss en “Following the traces of God in art: Aesthetic theology as foundational theology. An Introduction” en *Cross Currents*, vol. 63 no. 1, 2013.

¹⁴ Otros estudios de esta naturaleza son el de Thomas Merton, “Art and Worship” (1959) en *Merton Annual Academic Journal*, vol. 18, noviembre 2005 y el de Hecht y Ekstrom, *op.cit.*

¹⁵ El término “provocaciones teológicas” lo obtuve del interés que el Dr. Ángel Méndez mostró en abrir una línea de investigación que analizara “lo teológico” en el arte.

¹⁶ Hans Urs Von Balthasar cit. por Zordan y Knaus, *op.cit.*

comitente ni el aval, no entran en el grueso de los intereses de ninguno de estos dos grupos. ¿Dónde, pues, podríamos situarla? Los del segundo grupo, al igual que hace Legorreta, se ocupan del fenómeno artístico de la “apropiación”. No obstante, lo comprenden en el sentido opuesto y para fines distintos a los que la obra de Legorreta maneja.¹⁷ Los del primer grupo, enfocados principalmente en obras de fama y conocimiento mundial, no muestran el sentir social. Las piezas de Legorreta sí lo hacen, pues se trata de una artista más íntima, cercana y acorde a lo que le pasa a la mayoría de los artistas sacros de finales del siglo XX y principios del XXI. A aquellos cuya obra es prácticamente desconocida para la historia del arte, pero que, a pesar de esto y desde una postura huérfana, continúan produciéndola. ¿Cómo es, pues, este “sentir social” que Legorreta y su obra sí muestran? ¿Cómo es el ambiente con el que su obra simpatiza?

El arte sacro producido en los umbrales del siglo XXI dio mucho de que hablar a distintos personajes interesados en el asunto. Desde mediados del siglo XX, las obras y los productores de arte sacro habían caído en una situación de orfandad que contrastaba con la condición privilegiada y regulada que habían vivido en épocas pasadas. Según sugiere Ma. Alicia Puente Lutteroth, el declive de la influencia de la Iglesia en el mundo secularizado de mediados del siglo XX y el debilitamiento de su antiguo poderío económico, provocaron que la religiosidad católica comenzara a ser vivida como un asunto íntimo y privado.¹⁸ Lo mismo sucedió con la producción de arte sacro. Al carecer de un regulador y comitente que las avalara, papel que la Iglesia había tenido hasta finales del siglo XIX¹⁹, y de un interés por parte de la sociedad secularizada, a la producción de arte sacro le sobrevino lo mismo que a la

¹⁷ Como veremos, Legorreta trae objetos (laicos y religiosos) “de fuera” a su obra de arte sacro. Los del segundo grupo, en cambio, “exportan” objetos religiosos a contextos laicos.

¹⁸ Ma. Alicia Puente Lutteroth y Ottmar Fuchs, *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales: De la Acción Católica a las Comunidades Eclesiales de Base*, México: Cehila, 2002, p. 196.

¹⁹ Para conocer las distintas normas que la Iglesia impuso hasta principios del siglo XX sobre la producción de imágenes y de obras de arte a lo largo de la historia y los cambios en éstas *Vid.* Peter Fingesten, “Towards a New Definition of Religious Art” en *College Art Journal*, vol. 10, no. 2 (Invierno de 1951) publicado por la College Art Association, pp. 131 a 146.

oración religiosa en la posmodernidad. Es decir, se convirtió en una práctica íntima, no normada por un organismo institucional²⁰ y aislada del “gusto de la mayoría”.

A su vez, esta orfandad se acentuó cuando, a mediados del siglo XX, el Concilio Vaticano II declaró que la Iglesia no consideraba como propio ningún estilo artístico y que, más bien, buscaba “en todas las épocas aquellas formas artísticas que contribuyeran a la dignidad del culto”.²¹ Esto ocasionó que la minoría interesada en la temática del arte sacro quedara incluso sin una guía que les indicara cual era el camino visual a seguir. Inclusive, la Carta a los artistas que el Papa Juan Pablo II publicó en 1999, y con la cual Legorreta se familiarizó casi al momento de su divulgación,²² no funcionó como pauta para ellos, a pesar de que hubo quien la leyó con la esperanza de que sí lo hiciera.²³ Esta, como mencionaré a lo largo de los distintos capítulos de este estudio, también manifiesta el sentir social, pues en ella, al igual que en las obras de Legorreta, se detectan varias e incluso contradictorias nociones de arte sacro.

Por lo mismo, la cuestión de qué era, para qué habría de servir y cómo debía de lucir el arte sacro, cayó en una indefinición que permanece vigente hasta nuestros días y que caracterizó al sentir social en los comienzos del siglo XXI.²⁴ Esto provocó que en México se formaran dos grandes grupos y que un intenso debate se diera entre ellos. Dos encuentros académicos y una

²⁰ La posmodernidad se caracteriza por revelarse contra las categorizaciones. Hasta finales del siglo XIX, había predominado por parte de la Iglesia la tendencia a normar y dirigir dentro de ciertos límites el acto de orar. Una característica de la oración posmoderna es que no tiene límites pues no está reglamentada.

²¹ Armando Ruíz Castellanos, “discurso de inauguración” y “la trascendencia de la acción litúrgica”, II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro, Ciudad de México, 13-16 de noviembre de 2001; *Sacrosantum Concilium*, Constitución de la Sagrada Liturgia del Vaticano II, Cap. VII *cit. por. Primer Simposio Internacional...*, *op.cit.*

²² Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

²³ Al preguntarle en 2014 al artista Jaime Domínguez Montes qué recomendaba hacer para quienes desearan producir “arte sacro contemporáneo”, me respondió que leer la Carta a los artistas de Juan Pablo II era una buena opción.

²⁴ Las fuentes de finales del siglo XX no muestran un consenso sobre la definición conceptual y utilitaria del arte sacro. En algunos casos, incluso, las definiciones que se conoce que hubieron son contradictorias entre sí. *Vid.* Marie Céline-Laurent titulado *Valor cristiano del arte*, Tr. de Pedro Roca Garrica, Andorra: Editorial Cassal I Vall, 1960; Fingesten, *op.cit.*; Longhurst, “Discovering...”, *op.cit.* pp. 13 a 22; *Lara, op.cit.*; y Tillich, *op.cit.*

Bienal, en concreto, encarnaron este debate. El II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro celebrado en 1992 en la Ciudad de México, el Primer Simposio Internacional de Arte Sacro celebrado en 2001 en la ciudad de Monterrey y su hermana la Segunda Bienal de Arte Sacro Contemporáneo.²⁵

En general, ambos grupos estaban conformados cada uno por diversos sacerdotes, pintores y laicos. Los del primero argumentaban que la obras de arte sacro producidas durante el naciente siglo XXI debían de ser pintadas bajo los cánones figurativos, formales y utilitarios de “los grandes estilos sacros del pasado” (los estilos del ámbito novohispano, el gótico y el canon clásico renacentista o neoclásico).²⁶ Los del segundo, defendían que, más bien, había que “actualizar” tanto el lenguaje o estilo artístico como la razón de ser de este tipo de producciones.²⁷

El debate no llegó a un consenso formal, pero tampoco se apagó. A manera de enredo, las distintas dudas, ideas y argumentos que lo conformaban pasaron a latir tanto en los pinceles como en las mentes de quienes deseaban producir, encargar o dar una definición conceptual del arte sacro. El resultado fue una producción ecléctica de obras y de ideas que, vistas en conjunto, y tal y como dijeron algunos académicos mexicanos de los años 80 inspirados en las

²⁵ Traigo a colación algunos de los eventos representativos de la arquidiócesis de la Ciudad de México y de la de Monterrey pues, como veremos más adelante, varias de las denominadas obras de arte sacro de Legorreta fueron producidas dentro del contexto geográfico-temporal de estas dos ciudades. Para conocer todas las ponencias de ambos grupos debatientes *vid.* II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro, Ciudad de México, 13 - 16 de noviembre de 2001. Una ponencia que sintetiza bien este debate *vid.* Julián Pablo, “elementos transitorios”, II Congreso..., *op.cit.* También recomiendo ver el texto de Myrna I. Martínez, “La forma sacra de la creación habita en San Ildefonso” en *El Financiero*, 1 de marzo del 2015, versión el línea (consultada el 1 de marzo del 2015) <http://www.elfinanciero.com.mx/after-office/la-forma-sacra-de-la-creacion-habita-en-san-ildefonso.html> y Lara, *op.cit.*

²⁶ Lo cual es concurrente con la tesis de Jameson de que, al no saber qué es lo que hay que hacer, los autores posmodernos se ven “condenados a buscar la Historia por medio de sus propias imágenes de esa historia”. Jameson, *op.cit.*, p. 65.

²⁷ La naturaleza de esta postura o vertiente del arte sacro ya ha sido estudiada con anterioridad. Dos estudios que se adentran en ella es el que hicieron Pablo López Razo y Christopher Evan Longhurst sobre las pinturas abstractas de los pintores modernos Mark Rothko, Malevic y Reinhardt. *Vid.* López Razo, *op.cit.*; y Longhurst, “Approaching...”, *op.cit.*

ideas de François Lyotard, Roland Barthes y Jameson sobre la actitud artística posmoderna,²⁸ no se ceñían a un único y legítimo relato dogmático para definir la apariencia y la utilidad que debe de tener el arte sacro. Al no contar con un discurso eclesiástico autoritario e institucional que de antemano regulara estas cuestiones, los artistas, tal y como sugirió Lyotard en *La condición posmoderna* (1979) sobre las obras “de arte” de finales del siglo XX en general, se vieron en la necesidad de “hacerla de filósofos” y, a partir de la producción de sus propias obras, explorar y preguntarse sobre el lenguaje artístico, las cualidades estilísticas y las funciones o razones de ser²⁹ desde las cuales una obra podría ser definida como sacra en el naciente siglo XXI.

Tanto artistas como obras, al igual que un detective ante un caso abierto, no se conformaron con la primera hipótesis que pretendía resolver y dar por concluido este ejercicio de exploración. Se caracterizaron más bien por ser *mutables*³⁰ y explorar varias opciones. Es decir, fueron vacilantes y no se anclaron en una única y definitiva concepción del arte sacro. En su búsqueda por comprender qué es, cómo debe de lucir y para qué debe de servir el arte sacro en los umbrales del siglo XXI, oscilaron, como se pretende demostrar sobre la obra de Legorreta en esta investigación, entre distintos y a veces contradictorios conceptos de arte sacro, sin que ninguno llegase a predominar. Dichas producciones, se caracterizaron por ser multifacéticas y cambiantes en los aspectos formales, visuales y utilitarios.

²⁸ Aquí, por posmodernidad entiendo lo mismo que Jameson, Barthes y algunos académicos mexicanos de los años 80 entendieron. Estos autores se rehúsan a verla como una época, como un movimiento cultural o como un estilo artístico peculiar. La definen más bien como una lógica, un modo de pensar, una actitud, un *modus operandi* que reacciona a los esquemas totalizadores, universalistas y legitimadores del modernismo al “saquear aleatoriamente al pasado” para disponerlo en el presente. Esta actitud, dicen, es palpable en la arquitectura, en la publicidad, en la literatura, en la filosofía y en todas las artes en general. Jameson, *op.cit.* pp. 13, 34, 56, 154, 155 y 190. Esther Acevedo et. al. *En tiempos de la posmodernidad*, Ciudad de México: UIA, INAH, UAM, 1989, pp. 106 y 109.

²⁹ Adolfo Vázquez Rocca, “La posmodernidad; A 30 años de la Condición Postmoderna de Lyotard” en *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 9, Universidad Andrés Bello, 2009.

³⁰ Por mutabilidad entiendo lo opuesto a estabilidad. Se trata de la cualidad de cambiar y de ser multifacético de algo. Es la característica de estar en continua transformación que un objeto, concepto o persona tiene por naturaleza.

Las obras de Elisa Legorreta en conjunto con las ideas que la artista expresó a lo largo de varias de las columnas de opinión que publicó de 1999 a 2004 en el periódico jalisciense *Mural*, no fueron la excepción. Tal como explora esta tesis, la amplia gama de estilos o lenguajes artísticos y de intenciones con las cuales la artista produjo representaciones cristológicas y marianas desde 1995 hasta 2009, son pruebas en las que como investigadora detecté este ‘sentir social’, esta *mutabilidad* y esta actitud posmoderna que habían entintado el concepto de arte sacro.

El concepto de posmodernidad que manejo es cercano a la concepción que Jurgen Habermas, Lyotard, Barthes y Jameson tienen del término. Como se dice de un buen escritor, la producción de arte sacro de los umbrales del siglo XXI en general, y la de Elisa Legorreta en particular, no permaneció inmóvil. Pareciera que ambas se negaron a seguir el imperativo universalista del modernismo (movimiento al que, según Habermas y Esther Acevedo, se opone el posmodernismo³¹) de innovar estilísticamente y crear ‘monumentos’.³² A diferencia de la tendencia que Jameson y algunos críticos y académicos mexicanos de los años 80 identificaron en las obras de arte modernas (la de comprender el estilo como algo único, novedoso y personal³³ que hace que la pincelada, como insinúa Jameson, distinga a un pintor de otro),³⁴ tanto la producción general de arte sacro de comienzos del siglo XXI, como la de Elisa Legorreta en concreto persiguen lo que el primero denomina como “una estética del mapeo cognitivo”.³⁵

³¹ Habermas cit. por Jameson, *op.cit.*, pp. 102 y 105. Acevedo et. al., *op.cit.*, p. 17.

³² Jameson, *op.cit.*, pp. 32, 81, 154 y 155.

³³ Acevedo et. al., *op.cit.*, pp. 11, 17 y 105.

³⁴ Jameson, *op.cit.*, p. 52.

³⁵ *Idem*, p. 94.

Al ver el modo en el que tanto la producción de arte sacro de Legorreta como la de sus mencionados contemporáneos se apropió de formas y estilos del pasado para producir sus obras, podemos afirmar lo mismo que afirma Jameson sobre la manera en la que la actitud posmoderna produce Historia. Esto es, que se vieron en la situación de buscar “lo sacro” por medio de las propias y diversas imágenes históricas que ellos tenían de ello.³⁶

Así, pues, el desinterés por la innovación estilística es lo que hace de las obras de arte sacro de Legorreta y de algunos de sus contemporáneos una producción de actitud posmoderna. Sin embargo, esto no quiere decir que sean endémicas en todo sentido. Analizadas en sintonía con la teoría del lenguaje religioso y del arte en general que esta tesis detectó en varias de las columnas de opinión que Legorreta publicó en el periódico jalisciense *Mural*, las obras de arte sacro que la artista pintó de 1995 a 2009 muestran, aunque ella lo desconozca, cierta innovación a nivel teológico y filosófico.

La presente tesis estudia cómo Legorreta usó el acto de pintar como un ejercicio reflexivo del que se puede desprender una teoría del lenguaje artístico-religioso. Se trata de un discurso que no buscó tener coherencia (si lo hubiera hecho, sería uno inconsistente y lleno de contradicciones internas), sino explorar plásticamente las diferentes caras que puede tener el concepto de arte sacro cuando este no tiene un aval oficial. Concibió el lenguaje y los símbolos visuales como arquetípicos para después hacer patente su opinión de que esta no es la única y verdadera concepción que se puede tener de ellos.

Por lo mismo, la valoración que esta tesis hace de las obras de Legorreta es interdisciplinaria a la vez que tiene una notable tendencia filosófica. Utiliza categorías teológicas y lingüísticas

³⁶ *Idem*, pp. 34 y 65.

para analizar los discursos en documentos como la Carta a los artistas del papa Juan Pablo II y uno de los estudios del religioso Jorge Loring SJ, entre otros, con los que la artista estaba familiarizada (ya fuese al momento de pintar sus obras o cuando redactó sus columnas).³⁷ Asimismo, analiza la lectura y la traducción convergente que Legorreta hizo de estos discursos tanto en su carrera como columnista como en la producción de sus pinturas.

Por su parte, el análisis que en esta tesis se hace de las obras de arte sacro de Legorreta toma en cuenta su formación intelectual como filósofa (cursó la licenciatura en Filosofía conjuntamente con los estudios que hizo en pintura, dibujo y escultura en el taller de Robert Bond).³⁸ Al hacerlo, se permite buscar motivos en común entre lo escrito en sus columnas, la manera en la que construyó visualmente sus obras y lo dicho por filósofos como Edmund Husserl y Javier Zubiri, entre otros, a los que quizá estudio en algún momento.

Para detectar la innovación teológica y filosófica en las obras de Legorreta, consideré necesario concederle *cierta* autoridad a la artista sobre ellas. La *mutabilidad* del concepto de arte sacro que se muestra en las obras de Legorreta (y la actitud posmoderna que esta investigación decanta en su producción sacra en general), no podría ser explicada si no se conjugaran las ideas presentes en los mencionados documentos con los rasgos que le son únicos y específicos a cada obra. Estos, a mi parecer, se encuentran en la intención con la que

³⁷ En la conferencia virtual “¿Cuáles son los alcances de la interpretación en el arte contemporáneo?” del 7 de abril de 2015, el Mtro. Edgar Vite dijo que cuando una obra pone en duda las categorías tradicionales de análisis, uno de los criterios adecuados para entrar en ella es a partir de la teoría en la que la obra se inspiró para ser creada. La obra de Legorreta presentaba este rasgo y por ello me aproximé a ella de esa forma. <https://www.youtube.com/watch?v=Oh3cTs0m5aE>

³⁸ Legorreta estudió la licenciatura en filosofía en la Universidad Panamericana de la Ciudad de México en el periodo de 1976 – 1981. Aledañamente, tomó cursos de pintura, dibujo y escultura en el taller del artista Robert Bond. En años posteriores tuvo presencia en el Taller de Ramiro Torreblanca (1994-1995) y aprendió a trabajar el vidrio y los vitrales en el Museo de Arte de Zapopan (2003) y en el Museo del Vidrio de Monterrey (2008-2009).

la artista las construyó y se manifiesta muy particularmente en los títulos que les dio.³⁹ Como veremos, estos son clave importante para concluir que, vistas en conjunto, las obras de arte sacro que Legorreta produjo de 1995 a 2009 asumen –de la misma manera que lo hace una actitud posmoderna- que hay distintas maneras de enunciar y de pintar lo relativo a la religión sin que una sea más adecuada (“más sacra” o verídica) que la otra.

Esto es precisamente lo que transmite e implica la producción general de las obras de arte sacro de Elisa Legorreta. Se trata de una serie de preguntas y cambiantes reflexiones plásticas en torno a qué debería de ser, para qué habría de servir y cómo habría de lucir el arte sacro en el naciente siglo XXI. El presente trabajo estudia el caso de ocho de sus obras producidas entre 1995 y 2009, dividiendo su análisis en tres capítulos. En ellos expongo las distintas concepciones de arte sacro que según esta tesis la artista tuvo al momento de producir cada obra en particular, desde un enfoque lingüístico, filosófico, artístico y teológico.

En general, un mismo hilo atraviesa los tres capítulos. Las preguntas que este trabajo detecta que Legorreta se hizo durante la producción de las obras analizadas en esta tesis, son las mismas que en distintas épocas y en pluma de distintos pensadores se ha hecho la filosofía del lenguaje religioso.⁴⁰ ¿Existe un lenguaje [artístico] más legítimo que los otros para hacer representaciones cristológicas y marianas? De ser así, ¿este lenguaje es producto de una convención social o se trata de un lenguaje [artístico] “revelado” por Dios a los hombres?

³⁹ En la conferencia virtual del Mtro. Edgar Vite (Vite, *op.cit.*), el académico sugirió que un buen criterio de interpretación para las obras que no han sido estudiadas anteriormente era tomar en conjugar las intensiones del artista con el contexto de la obra. Las primeras, siempre arrojarían cuales son los rasgos específicos y únicos de cada obra. Apuntó que los términos de una obra son siempre distintos a los de otra, y por ello es importante considerar el criterio del artista. Si sólo se tomara en cuenta el contexto, no se podría diferenciar una obra de otra (si es que ambas comparten contexto). <https://www.youtube.com/watch?v=Oh3cTs0m5aE>

⁴⁰ Con *filosofía del lenguaje religioso* me refiero a la reflexión que se ha sostenido a lo largo de la historia sobre el lenguaje que se usa para tratar, expresar, significar, dar testimonio de, referirse a, describir, explicar, invocar y denotar a Dios y a lo que tiene relación con Él. Con lenguaje religioso, me refiero a aquel lenguaje específico (incluida su versión pictórica) que se utiliza cuando se está inserto en un contexto religioso. Se trata de aquel lenguaje que es empleado por los creyentes para explicar, expresar y referirse a Dios y a las cuestiones relativas a la religión.

¿Todo lenguaje [artístico] humano sirve para hablar sobre Cristo y sobre la Virgen? ¿O, por el contrario, el lenguaje [artístico] humano no es lo suficientemente puro y vigoroso para hablar sobre Cristo y sobre su Madre de forma fidedigna?

Así, pues, en el primer capítulo se analizan cuatro obras de arte sacro que Legorreta realizó entre 1995 y 1996. Se trata de cuatro de las primeras pinturas que la artista produjo incursionando en el género del arte sacro y en las cuales se hace patente su opción por considerar que el lenguaje artístico o estilo adecuado para representar a Cristo y a la Virgen es el ya establecido por la tradición humana del México novohispano. Al emplear una serie de categorías filosóficas, lingüísticas, teológicas y artísticas al reflexionar sobre la forma en la que estas obras fueron construidas plástica (material), visual e intelectualmente, se verá que la artista (al igual que hicieron varios contemporáneos suyos)⁴¹ se “apropió” de lenguajes artísticos de tradiciones religiosas del pasado, siguiendo la línea según la cual, como dice el historiador del arte Hans Belting, al colocar una forma artística arcaica en la nueva obra le hereda a esta su “potencia religiosa”.⁴² Es decir, como se verá, que estas obras fueron producidas bajo la concepción de que cada lenguaje es contenedor del discurso (de los sentidos⁴³ y los significados⁴⁴) específico que una sociedad ha hecho de él.

Esta concepción asume que cualquier cambio en el lenguaje implica forzosamente una transformación de sus contenidos, cuestión que, como sugiere esta tesis, Legorreta buscó

⁴¹ Jaime Domínguez, el pintor de obras “neo bizantinas” de carácter litúrgico-pedagógico, algunas de las cuales cuelgan en el interior de la Catedral de Morelia y/o decoran los misales dominicales “Vida del Alma”; y Carmen Parra, ávida continuadora de las formas novohispanas barrocas cuyas piezas incluso tienen locación en la Catedral de la Ciudad de México, son dos ejemplos que operan dentro de esta línea.

⁴² Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Tr. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: AKAL, 2009, p. 428, 464 y 522.

⁴³ Con “sentido” me refiero al apelativo o dirección hacia donde quiere llegar un argumento o forma visual. Se trata del objetivo o la intención con la cual se pinta, se dice o se entiende algo. De lo que se quiere lograr al enunciar algo o pintar algo en específico.

⁴⁴ Con “significado” me refiero a la definición de un término o forma visual, a lo que éste quiere decir independientemente de la intención o el objetivo con el que sea dicho.

evitar al pintar las obras estudiadas en el primer capítulo. En este se concluye que la función que la artista creía que debía de tener el arte sacro en el momento en el que pintó estas dos obras, era la de perpetuar las tareas que este tipo de arte tuvo durante la época virreinal. A decir, la de ser un instrumento devocional que replica visual, ontológica y pictóricamente una antigua imagen prodigiosa determinada, cuyas historias conoce y festeja una comunidad de creyentes.

Haciendo uso de las ideas de una de las diversas concepciones que existen sobre el lenguaje religioso, el capítulo concluye que, para el momento en el que Legorreta construyó materialmente las obras analizadas en él, su concepto de arte sacro era aquel en el que solo las formas pictóricas, funciones y estilos artísticos determinados por la tradición humana [del arte sacro novohispano] son los adecuados para producir obras dentro de este género de arte.

Por su parte, el segundo capítulo analiza dos obras de Legorreta producidas entre 1996 y 1997. Se trata de dos representaciones de la Virgen en donde la artista (de manera similar a como hicieron varios de sus contemporáneos, algunos fuera del marco del arte sacro)⁴⁵ se valió de la “apropiación” de dos lenguajes artísticos para su fabricación que, a principios y mediados del siglo XX, fueron acusados por la Iglesia Católica de ser “profanos”.

⁴⁵ Para la exposición colectiva “The problem of God” (Alemania, 2015), por ejemplo, el dúo de artistas conocido bajo el nombre Little Warsaw produjo un collage escultural de madera el cual, según Nóra Lukács, cumple con el objetivo de re contextualizar obras de arte “cargadas con un cierto significado socio-religioso” asignándoles un rango de nuevas lecturas “añadidas” al re situarlas en nuevas “locaciones y situaciones históricas”. Vid. Malz, *op.cit.*, pp. 317 – 322 y 401 y 402. Por otra parte, fuera de la esfera del arte sacro pero aún dentro del marco del arte contemporáneo, la artista francesa Orlan (quien se canonizó heréticamente “Santa Orlan” en 1971) en su obra titulada *Reincarnation of Saint Orlan* (1990) utilizó el programa de computadora “Morph” para combinar virtualmente su cara con las de la *Mona Lisa* de Da Vinci, la *Europa* de Boucher, la *Venus* de Boticelli, y la *Psique* de Gerome no para apropiarse de los significados “de belleza ideal” que las mujeres en estas obras encarnan, sino por la admiración personal que siente al mirarlas y con ello “vaciar de su significado de belleza ideal” a estas formas del pasado. Vid. Iván Mejía, “El cuerpo procesual, una lujosa prisión” en *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, México: UNAM, 2005, pp. 59 – 72.

El capítulo demuestra que el concepto de arte sacro y la filosofía del lenguaje religioso de estas obras son distintos a los manejados en el capítulo anterior. En las obras estudiadas en este capítulo hay una concepción del arte sacro que ya no se apega con tanta fuerza a obras del pasado para definir su apariencia y su función. Al detectar una conjunción de formas y estilos o lenguajes artísticos “profanos” con formas y estilos “sacros” en las producciones aquí analizadas, el capítulo sostiene que Legorreta manejó la idea de que los sentidos y los significados son universales y absolutos (es decir, que hay una única realidad religiosa), pero el lenguaje que los enuncia puede ser cualquiera pues se trata de un contenedor “vacío” fácilmente “resignificable”.⁴⁶ De esta manera, pone en evidencia su consideración de que, a diferencia de como sucedía con las obras estudiadas en el capítulo I, no solo es el lenguaje artístico de la tradición religiosa humana (es decir, el lenguaje artístico novohispano) lo que define a una obra como de arte sacro, sino que es el uso religioso que se le da a un lenguaje artístico común lo que lo hace.

Este capítulo concluye con la idea de que Legorreta, al momento de producir las dos obras pictóricas aquí analizadas, las concibió bajo un concepto según el cual el lenguaje artístico con el que se produce una obra de arte sacro puede ser personal e incluir u omitir elementos visuales “religiosos” arquetípicos según se crea necesario sin por ello perder su sentido ni su utilidad “sacros”.

Finalmente, el tercer capítulo analiza dos obras que comparten características visuales y conceptuales, mas no año de producción. Se trata de una representación de la Virgen, pintada en 2009, y de una representación de Cristo de 1998. A través de un análisis de cómo estas dos

⁴⁶ Belting explica este comportamiento diciendo que a finales de la Edad Media y comienzos de la Modernidad el deseo por “expresar nuevas necesidades religiosas (como la de “incluir el momento subjetivo [del artista] en la imagen” o “representar a nuevos grupos sociales”) sin abandonar la antigua idea de lo religioso se filtró en los intereses de los artistas. Belting, *op. cit.*, pp. 546, 554, 580 y 588.

obras fueron construidas plástica (material), visual e intelectualmente, se verá que Legorreta manejaba durante su producción la idea de que, a diferencia de como se dijo en los capítulos anteriores, tanto el lenguaje artístico “hierofánico”⁴⁷ o “revelado” como el lenguaje artístico personal son aptos para pintar arte sacro. Asimismo, se verá que en el momento en que pintó estas dos obras, la finalidad con la que consideraba que debía de cumplir el arte sacro era útil solo a su productor. Es decir, que la razón por la que la artista pintó estas dos obras en particular hace a un lado a cualquier espectador humano, pues se concentró exclusivamente en utilizar el acto de pintar como un medio de oración y de comunicación personal e íntima con Dios y con la Virgen.

Dentro del desarrollo de este último capítulo, uso varias ideas de pensadores como el teólogo Juan Martín Velasco, el filósofo Moisés Maimónides y el estudioso de la imagen Hans Belting que me sirven para debatir en torno a una filosofía del lenguaje que es afín al concepto de arte sacro de las dos obras analizadas. Se trata de una filosofía distinta a aquellas expuestas en los dos capítulos anteriores. Entremezclando distintas ideas de Velasco, Maimónides y Belting, sostiene, que tanto el lenguaje religioso como sus significados fueron creados y dados a conocer a los hombres por Dios a través de la transformación que Él hizo de un objeto habitual del mundo. Acepta que es posible hablar de Dios y a Dios gracias a la existencia del lenguaje particular en el que Dios “se insertó”⁴⁸ y se “reveló” hierofánicamente a sí mismo.

⁴⁷ Con “hierofánico” me refiero a la manifestación o revelación que un ser divino hace de sí mismo a través de la voluntaria transformación que hace de un objeto que ya existía en el mundo y con el cual los seres humanos ya estaban familiarizados.

⁴⁸ Esta tesis y su defensa son del filósofo judío Maimónides. Se refiere específicamente al *Tetragrammaton*. Al único de los nombres con los que se conoce a Dios que, según él, no es una mera descripción suya, sino la enunciación de su esencia. Richard E. Creel, *Philosophy of Religion: The Basics*, Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2013, p. 350. Una postura antagónica a esta tesis sería la de la Teología Apofática la cual, para definir a Dios, se dedica a enunciar todo lo que no es Él.

A diferencia de las obras analizadas en los capítulos I y II, veremos que las obras de las que se hace cargo el tercer capítulo fueron producidas bajo la noción de que el lenguaje artístico humano (aunque sea el de la tradición religiosa humana) no es el más adecuado para hablar de Dios o para representarlo, pues no logra acotarlo en su totalidad. Inserto en una concepción distinta del lenguaje religioso a las manejadas en los capítulos anteriores, el último capítulo muestra cómo durante la producción de las dos obras analizadas, el concepto de arte sacro de Legorreta una vez más mutó y adquirió una nueva definición.

En el tercer capítulo se demostrará, pues, que su concepto de arte sacro era aquel en el que se considera que el lenguaje artístico o estilo pictórico adecuado para representar a Cristo, a la Virgen y a lo relativo a la religión en general, es aquel que Dios hierofánicamente ha revelado a la humanidad y no un lenguaje humano de una tradición popular religiosa o un lenguaje artístico personal.

Así, pues, las ocho obras de Legorreta que analizo en esta tesis muestran, a través de los diferentes estilos o lenguajes artísticos con los que fueron pintadas, varios síntomas de compatibilidad con algunas de las distintas formas que la filosofía atemporalmente ha concebido el lenguaje religioso. A mi parecer, la forma en la que la artista construyó material, visual e intelectualmente cada una de las ocho obras estudiadas en esta tesis, es reflejo de los distintos conceptos de arte sacro y de lenguaje religioso que la pintora tuvo de 1995 a 2009.

CAPÍTULO I – El lenguaje de la tradición humana. Estilo artístico como religiosidad comunal y la producción de arte sacro como confección de antiguas visiones y funciones de lo religioso.

Entre fervorosos creyentes de hoy no es raro hallar gentes que añoran el arte religioso de antaño. Se comprende. Así como es natural que un sentimiento nostálgico invada el ánimo del cristiano cuando rememora el antiguo 'régimen de cristiandad', es también obvio que goce más y se sienta mejor representado por el arte y las imágenes religiosas de aquellos tiempos.

Juan Plazaola – “El rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo”.⁴⁹

La manera y el motivo por los que las obras de arte sacro de Elisa Legorreta tituladas *La alegría de Zapopan* (1995), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *Catedral de Managua* (1996) fueron producidas,⁵⁰ muestran ciertos síntomas de compatibilidad con la rama de la teoría filosófica del lenguaje religioso que defiende que existe una unidad entre la forma, la información que esta contiene y la comprensión social que se tiene de ese contenido. Es decir, entre el lenguaje, su significado⁵¹ y su sentido⁵².⁵³ A su vez, muestran compatibilidad con el

⁴⁹ Juan Plazaola, “El Rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo” en *El Arte Sacro Ante el Nuevo Milenio*, Universidad de Monterrey y Elefante, 2005, p. 11.

⁵⁰ Con “producidas” me refiero al modo en el que fueron construidas plástica, pictórica e ideológicamente.

⁵¹ Con “significado” me refiero a lo mismo que se entiende por “denotación”. Es decir, a la definición fija, objetiva y constante de un término o forma visual, a lo que éste quiere decir en su sentido más puro y originario. A aquella información objetiva que contiene una palabra u forma visual y que no se ve alterada por el paso del tiempo, las nuevas formas de conocimiento y los nuevos contextos en los que se empleó. En otras palabras, por “significado” entiendo lo mismo que Gadamer cuando dice que “la realidad [de la imagen] y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran [...] simultáneos”. Hans Gregor Gadamer, *Estética y hermenéutica*. Tr. de Antonio Gómez Ramos, 3ª edición, Madrid: Tecnos, 2006.

⁵² Con “sentido” me refiero al significado de un texto o forma visual dentro del contexto en el que se encuentra. Es decir, a la manera particular en la que una sociedad, un tiempo, unas circunstancias y un entorno específicos comprenden algo. Esta comprensión, por su parte, esta permeada a nivel inconsciente por una ideología y una serie de costumbres que en buena medida la controlan. Con respecto a algunos de los diferentes y posibles “sentidos” que puede tener el arte sacro y, en especial, el uso de simbología cristiana en el arte contemporáneo, una buena recomendación es el libro de James Elkins, *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Nueva York: Routledge, 2004.

concepto de “apropiación” del historiador del arte Robert S. Nelson. El presente capítulo procura enmarcar dentro del sistema de pensamiento de estos dos marcos conceptuales las tres obras “contemporáneas” mencionadas de Legorreta para poner en evidencia cómo en su producción, se dio una presuposición de una cierta tradición de fe y devoción hacia ciertas imágenes religiosas específicas. Intentaré demostrar que, a pesar de tratarse de pinturas de finales del siglo XX, la producción de estas tres obras estuvo marcada por una tendencia a dar continuidad a la tradición artística y religiosa de los siglos XVI, XVII y XVIII con la que la artista se sentía íntimamente emparentada.

El capítulo explora la relación que existe entre lenguaje artístico religioso (la apariencia o estilo pictórico con los cuales las tres obras de Legorreta en cuestión fueron pintadas), su significado, y la comunidad que percibe y da sentido a la obra. Intenta llegar a la conclusión de que *La alegría de Zapopan* (1995), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *Catedral de Managua* (1996), a diferencia de cómo se concluirá sobre las obras analizadas en los capítulos consecuentes, fueron elaboradas bajo la concepción de que las formas de un determinado lenguaje artístico (apariencia) son portadoras de unos significados y unos sentidos específicos previamente dados por una comunidad inserta en una tradición específica y su modificación implica también la modificación de estos.⁵⁴ A su vez, explica que fueron producidas para

⁵³ Esta línea filosófica es producto de una reflexión y división que hago sobre las distintas posturas generales respecto a cómo debe de ser pensado el lenguaje religioso. Para articularla, agrupé algunas ideas de distintos filósofos, teólogos y estudiosos del arte que parecen compaginar con esta línea. Varias se derivan del concepto de “mundo de la vida” de Edmund Husserl. Otras fueron inspiradas por la teología fundacional de David Zordan y Stephanie Knauss expuesta en el artículo “Following the traces of God in Art: Aesthetic Theology as Foundational Theology. An introduction” publicado en *CrossCurrents*, vol. 3, no. 1, marzo de 2013, pp. 4 y 6. Algunas las obtuve de la relación que Anton Grabner-Haider hace de la hermenéutica y la semiótica con la relación en su libro *Semiótica y Teología. El lenguaje religioso entre la filosofía analítica y la hermenéutica*, Navarra: Verbo Divino, 1976. Otras las obtuve a partir de las ideas en torno a cuál es el punto de partida de la teología de diversos teóricos compiladas por Luis O. Jiménez Rodríguez S.J en su artículo titulado “El punto de partida de la teología: aportes desde la fenomenología y la filosofía del lenguaje” publicado en *Theología Xaveriana*, vol. 64, no. 177, enero-junio 2014.

⁵⁴ En este punto me parece importante resaltar que considero que en el caso particular de estas tres obras de Legorreta, el sentido y el significado son una y la misma cosa. En las tres, considero que lo que se da es un *significado connotativo* en el sentido en el que lo comprende Friederic Jameson. Es decir, un significado en el que la ideología (una serie de tradiciones, ideas, conductas, costumbres y reglas no cuestionadas) ya está

servir a un público de espectadores ya inserto y acostumbrado a un determinado uso religioso tradicional de ciertas imágenes de culto como herramienta devocional. Estas nociones llevaron a que el capítulo concluya que en la producción de estas tres obras, fueron tomadas en cuenta tanto la fe (y el conocimiento que la acompaña) como la devoción que ciertos públicos (de los que la artista misma formó parte) profesaban hacia algunas imágenes procesionales y de culto⁵⁵ novohispanas. Esto ayudará a comprender lo que Legorreta entendía por arte sacro en el momento en el que pintó las tres obras en cuestión.

Al situarlas dentro del marco conceptual de la filosofía del lenguaje religioso mencionada y la de Robert S. Nelson, se evidenciará cómo fueron pintadas bajo la lógica de que la producción de arte sacro presupone un cierto *conocimiento* por parte del espectador de algunas de las figuras y personajes inscritos en una cultura religiosa específica. Se verá que *La alegría de Zapopan* (1995), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *Catedral de Managua* (1996) fueron producidas con la finalidad de “entonar” visual y utilitariamente con la función religiosa devocional que culturalmente se le había atribuido a algunas de las otras obras con las que compartirían espacio de exposición. En otras palabras, se verá cómo estas tres pinturas fueron producidas para cumplir con los fines específicamente *litúrgicos* que la *X Exposición de Arte Sacro: En el tiempo, peregrinos* (muestra organizada por el Hogar Ortigosa de la ciudad de Monterrey) le planteó a Legorreta.

fuertemente implantada en él, por lo cual éste pierde su “pureza” y adquiere una naturaleza profundamente cultural. De tal manera que deja de haber una diferencia entre lo estético y lo social (entre lo que se pinta y su referencia histórica). Friederic Jameson, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol.1 Buenos Aires: La Marca, 2012, pp. 139 y 140.

⁵⁵ Según Hans Belting, una imagen es considerada de culto cuando ésta tiene un protagónico y milagroso papel en la historia de un lugar, cuando se maquinan réplicas con la esperanza de que éstas tengan las mismas facultades milagrosas que la original, y finalmente cuando existe la opción de que un público amplio las visite y participe de su devoción. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Tr. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Madrid: AKAL, 2009, pp. 23, 428, 464, 470, 522, 589 y 595.

Para ello es importante mencionar que una lectura *intratextual*⁵⁶ de todas estas obras a partir del título que Legorreta les dio al pintarlas, es clave importante para comprender la utilidad que ella misma, comandada por la concepción y la función o razón de ser del arte sacro que le dio una cierta tradición, esperaba que estas brindaran a la religión católica. A su vez, creo imperativo complementar esta lectura teniendo en cuenta que las obras analizadas en este capítulo, comparten el hecho visual de que, a diferencia de como sucede en las obras analizadas en los otros dos capítulos presedentes, la imagen del pasado de la que la artista se apropia se encuentra siempre colocada y bien delimitada en el primer plano de la obra. Sin alterar su apariencia original, esta siempre se encuentra o centrada sobre un fondo abstracto, u orillada en la sección aurea superior de la obra. En el segundo caso, la imagen de la que la artista se apropió fue dispuesta encima de una serie de superposiciones de segmentos figurativos que remiten al contexto urbano-geográfico en el que cada imagen tiene su origen. Mediante la emulación del lenguaje artístico fauvista, estos imprimen prismáticamente una cualidad poética al contexto geográfico (representado en el fondo) de la obra.

1.1 Emulando formas y lenguajes artísticos del pasado: citando la devoción de la imagen original en la nueva obra.

La alegría de Zapopan (1996) comienza con un adjetivo calificativo y termina con quien es poseedor de esa “cualidad”, a saber, la actual zona metropolitana de Jalisco conocida como Zapopan. El título de la obra nos habla del componente que hace que Zapopan (representada al fondo sobre los distintos planos secundarios de la obra con la forma de su catedral) sea un lugar alegre y de gozo. A nivel pictórico, este gozo emocional es llevado por Legorreta a la

⁵⁶ Con *intratextual* me refiero a la relación que existe entre el título o nombre escrito de la obra y su colaboración con los contenidos visuales dentro de ésta. Joseph Grigely explica que cuando un espectador lee el título que lleva una obra en su cédula y posteriormente la mira, lo está concibiendo como parte inherente y necesaria de ésta. Joseph Grigely, *Textuality: Art, Theory and Textual Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, pp. 155–181.

plasticidad del fondo de la obra mediante la repetición de un patrón artístico fauvista. Su conocimiento sobre el modo en el que esta vanguardia del siglo XX⁵⁷ se alejaba de las consideraciones realistas al modelar, dar perspectiva y claroscuros a las obras para, en cambio, priorizar un uso del color que expresara emociones, también se hace patente en otras obras suyas como *Ángel en el convento* (s/f) y, aunque ajena a la categoría de arte sacro, *El ombligo del mundo 2* (s/f).



Fig. 1 Elisa Legorreta. *La alegría de Zapopan*, acrílico, acraminas, yeso sobre tela, 130 x 130 cm, 1995, colección privada.

⁵⁷ La educación artística de Legorreta en consideración con las vanguardias del siglo XX se puede corroborar, además de por el análisis de otras de sus obras ajenas al marco del arte sacro, por dos vías. En primer lugar, en el taller semanal de artes plásticas que tomé con ella de 2014 a 2015 (el cual impartía desde 1994), el uso de referencias visuales a obras de artistas como Paul Klee, Picasso, Klimt, Matisse y otros fue común. En segundo lugar, su gusto por las obras de estos artistas se hizo evidente en las respuestas que dio para la entrevista que le realizó el periódico defecho *Reforma*. Vid. Staff, “Colores sobre el lienzo” en periódico *Reforma*, 11 de agosto de 2014.



Fig. 2 Elisa Legorreta. *Ángel en el convento, s/f.*



Fig. 3 Elisa Legorreta. *El ombligo del mundo 2, s/f.*

Sobre el primer plano, esta “alegría” se personifica y es protagónicamente representada en la figura levitante y ascendente (casi viva) de la procesional y aún activa imagen de culto de la Virgen de Zapopan cuya escultura original data de la primera mitad del siglo XX.⁵⁸ De tal manera, no cabe duda de que, para Legorreta (según nos dice el título de la obra), esta imagen mariana de la “reina inmaculada”⁵⁹, “general”⁶⁰ y “patrona”⁶¹ de Guadalajara de la que se apropia es el motivo por el que este municipio de Jalisco es un lugar gozoso.

⁵⁸ El ropaje plateado adornado con decoraciones vegetales doradas que lleva la imagen de la virgen de Zapopan en la obra de Legorreta, corresponde al primero que portó esta figurilla de pasta de caña de maíz que le fue entregado en 1935 por el Arzobispo Garibi Rivera. *Cfr.* José Antonio Larios Suárez, “Historia de Nuestra Señora de Zapopan V” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iv/>. A partir de principios del siglo XXI, según documentan distintos portales de noticias, la vestimenta de la virgen comenzó a ser cambiada cada año encomendando su diseño y su simbología a distintos particulares.

⁵⁹ La retrata con la corona con la que se le dio este título en 1921⁵⁹ y con una aureola con una paloma símbolo del Espíritu Santo a través de cuya intercesión trajo a Jesucristo “rey de reyes” al mundo. José Antonio Larios Suárez, “Historia de Nuestra Señora de Zapopan IV” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iii-2/>

⁶⁰ La retrata portando una banda azul con una insignia de generala en su cadera, un cetro y una espada en su mano derecha. Esta figura posó como generala al frente del ejército Trigarante cuando este dio fin a la Guerra de Independencia. Larios Suárez, “Historia...V”, *op.cit.*

⁶¹ Pintó en su mano izquierda las llaves de la ciudad de Guadalajara que le “fueron entregadas” a la imagen en 1942.



Fig. 4 Anónimo. *Virgen de Zapopan*, pasta de caña de maíz, seda, 50 cm de altura, 1530, Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, Jalisco.

Según explica José Antonio Larios, el origen de esta pequeña imagen de pasta de caña de maíz y de su devoción, yace en tierras españolas, de donde su donador, un fraile franciscano llamado Antonio de Segovia, era originario. La imagen, una Virgen de la Expectación tallada artesanalmente por manos de hombres españoles, llegó a la Nueva España sin ropaje y colgada en el cuello del religioso. Fue él quien la entregó a los indios que habitaban la Villa de Zapopan, quienes a los pocos meses construyeron el primer santuario que la albergaría.⁶²

Cuenta Larios que la tradición dice que desde los primeros días en los que la imagen fue asentada en Zapopan, varios milagros, entre los cuales se cuenta la prevención de varias inundaciones,—⁶³ sucedieron a quienes se encomendaban a ella.⁶⁴ Esto causó que su fama se expandiera y que la sociedad la avalara como una imagen *sacra*. Prueba de ello fueron la incorporación a su iconografía de la media luna que se le hizo a su montura, vinculándola, mediante este elemento a la virgen Apocalíptica que, según la tradición católica, “vencerá al Demonio y saldrá victoriosa de la inundación que este envía para ahogar al Salvador que descansa en su vientre”, y la elaboración de cuatro réplicas de igual fama prodigiosa para que

⁶² Manuel Portillo, *Apuntes Historiográficos del Departamento de Zapopan*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1889, p. 27.

⁶³ José Antonio Larios Suárez, “Historia de Nuestra Señora de Zapopan III” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iii/>

⁶⁴ Portillo, *op.cit.*, pp. 34 a 39. Para ver un listado de los milagros que realizó esta imagen *Vid.* José Antonio Larios Suárez, “Historia de Nuestra Señora de Zapopan II” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-ii/>

estas realizaran peregrinaciones,⁶⁵ con el cortejo de una guardia personal⁶⁶ y de los fieles⁶⁷ que quisieran acompañarlas a los distintos puntos de la entonces provincia de Jalisco.⁶⁸ La costumbre de la peregrinación continúa hasta nuestros días y ha contribuido a que la devoción a esta imagen de la Virgen, tallada por manos humanas, pase a nuevas generaciones.

Legorreta, quien vivió varios años en la ciudad de Guadalajara,⁶⁹ fue testigo, participe activa y promotora de este acto devocional tradicional de los jaliscienses. Al relatarlo, demuestra su cariño hacia el mismo, cuando lo describe como un evento “amoroso” e “intenso”.⁷⁰ Ambas, al igual que sucede con la “alegría” que señala el título, son connotaciones positivas que tuvo presentes al apropiarse de la imagen de la Virgen de Zapopan para producir su propia obra. Esto deja al descubierto que en la construcción de *La alegría de Zapopan* (1995), en tanto que obra de arte sacro, estuvieron presupuestas la fe, la devoción y el conocimiento (además del agrado) que Legorreta y los jaliscienses devotos tienen hacia la imagen novohispana de la Virgen de Zapopan.

Este último punto puede ser corroborado de dos formas. La primera es familiarizándonos con las características que *La alegría de Zapopan* (1996) comparte con algunas de las otras obras producidas al mismo tiempo que ella. La segunda es analizando la razón por la cual Legorreta pintó estas obras y la función que se esperaba que llevaran a cabo. Esto último arrojará cuál

⁶⁵ Joselyn Cantón, “Historia de la Virgen de Zapopan. Nuestra Señora de la expectación madre de los jaliscienses” en portal en línea del *periódico Laguna*, 24 de julio de 2014. <http://semanariolaguna.com/2570/> consultado el 11 de diciembre de 2015.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ De ahí el nombre de cariño que la sociedad le ha dado “la Virgen Peregrina” y el ocasional gorrito con el que se le muestra en algunas imágenes suyas “para cubrirla del sol mientras se le traslada”. “Insignias otorgadas a nuestra señora de Zapopan” consultado en línea <http://peregrinozapopano.blogspot.mx/2008/02/insignias-otorgadas-nuestra-senora-de.html>, 3 de febrero del 2007, consultada el 11 de diciembre de 2015.

⁶⁹ CVU de Elisa Legorreta, consultado en línea. <http://www.elisalegorreta.com/es/curriculum.php> el 6 de octubre del 2013.

⁷⁰ Elisa Legorreta, entrevista, octubre 2015.

era el concepto y la utilidad que la artista consideraba que debía de tener el arte sacro en aquellos años (1995-1996).

La alegría de Zapopan (1995), como ya vimos, es una apropiación de la imagen colonial de la Virgen de Zapopan dispuesta sobre un fondo en el que se observa la catedral de la ciudad que la alberga cuando esta no se encuentra peregrinando. La misma forma de componer la obra a partir de dos o más planos distintos y de colocar a los protagonistas en el primero, se puede observar en las obras tituladas *Catedral de Managua* (1996), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *El Triunfo de Cristo* (1996). Todas estas fueron construidas visual e intelectualmente bajo un mismo móvil. A decir, entendiendo el ejercicio de pintar como una transmisión del significado connotativo⁷¹ (es decir, de la definición cultural y socialmente decantada y armada) de una imagen religiosa original a una nueva obra de arte.

Catedral de Managua (1996), al igual que sucede compositivamente en *La alegría de Zapopan* (1995), muestra “levitando en ascendencia” sobre la esquina superior derecha del primer plano la imagen protagonista de la obra. Sobre el fondo, están superpuestas diferentes perspectivas de las estructuras arquitectónicas que conforman la *segunda* Catedral de Managua.⁷² Al igual que hizo en esta y en otras obras suyas (figs. 7, 8, 10 y 11), Legorreta aplicó la exaltación cromática que aprendió de varias pinturas y dibujos fauvistas de Matisse y de Maurice de Vlaminck, para alegrar las grises paredes del inmueble original. Con ello, dejó al descubierto su opción por que fuese el sentimiento que le provoca el inmueble y no el inmueble *per se* el que estuviese representado sobre el fondo de su obra.

⁷¹ Para la definición de este término *Vid.* notas 3 y 6.

⁷² Sabemos que en esta obra está retratada la segunda Catedral de Managua y no la primera que se construyó pues así lo declaró la artista en la entrevista que me concedió a finales de octubre de 2015.



Fig. 5 Elisa Legorreta. *Catedral de Managua*, acrílico, yeso, acraminas, yeso sobre tela, 130 x 170 cm, 1996, Colección privada.



Fig. 6 Ricardo Legorreta. *Catedral de Managua*, inmueble arquitectónico, 1993, Nicaragua.



Fig. 7 Elisa Legorreta. *El misterio del nicho*, acrílico, yeso y marmolina sobre tela, 80 x 110 cm, 1995, Colección privada.



Fig. 8 Elisa Legorreta. *Haciendas*, acrílico, acraminas, yeso y marmolina sobre tela, 120 x 100 cm, 1996, Colección privada.



Fig. 9 Maurice de Vlaminck. *Le Restaurant de la Machine à Bougival*, 1905, Museo D'Orsay, Paris.



Fig. 10 Elisa Legorreta. *You and Mw with God's Help*, acrílico, pastel de óleo y pigmento metálico sobre madera, 150 cm, 2007, Colección privada.



Fig. 11 Henri Matisse. *La alegría de vivir*, óleo sobre lienzo, 1905-1906, Fundación Barnes.



Fig. 12 Henri Matisse. *La Danza*, óleo sobre lienzo, 260 x 390cm, 1910, MoMA, Nueva York.



Fig. 13 Henri Matisse. *The Dance II*, mural, 15 x 45ft., 1932, Fundación Barnes.

En el primer plano de la obra, aparece una imagen de Cristo crucificado de la que Legorreta se apropia y que, al igual que la Virgen de Zapopan, también es peregrina y originaria de la

época de la colonia. Al igual que ésta, fue elaborada con pasta de caña de maíz y porta una corona en honor a sus diversas victorias.⁷³ Desde que se tiene noticia de ella, esta imagen novohispana y nicaragüense ha sido conocida con el nombre de “La Sangre de Cristo”. La semejanza del halo de rayos dorados como el sol, del largo del pelo, del grosor de la barba y de la disposición y el color del paño de pureza del Cristo crucificado nos demuestran que se trata distintivamente de esta imagen.



Fig. 14 Anónimo. *La Sangre de Cristo*, pasta de caña de maíz, tela, hilos y metal, 1638, Guatemala y Nicaragua.

En consonancia con los segmentos arquitectónicos de la Catedral pintados sobre el fondo y con la poetización cromática que hizo de ellos, el título que Legorreta dio a la obra, *Catedral de Managua*, remite a su intención de hablar principalmente sobre el inmueble. Sin embargo, aunque no mencionada en el título, la disposición de la imagen de La Sangre de Cristo sobre del costado derecho superior del primer plano (el punto aureo de la obra) nos indica que esta también tiene cierto protagonismo dentro de la obra (con la figura de la Virgen en *La alegría de Zapopan* (1995) así era). Es por ello que *Catedral de Managua* (1996) pide, mediante el acomodo que tienen las figuras dentro de ella, que el inmueble sea entendido como

⁷³ Esta imagen tiene también la opción de ser vestida con una corona de espinas dorada, símbolo previo a la victoria de la resurrección de Cristo.

contenedor. No es posible hablar ni del sentido ni del significado⁷⁴ que este tenía en 1996 para Legorreta, sin hablar de la devoción a la imagen de la Sangre de Cristo que el inmueble arquitectónico alberga en su interior.

La primera catedral que albergaba esta imagen fue destruida. En 1993, varios de los habitantes de la ciudad nicaragüense de Managua, fervorosos devotos de esta imagen novohispana de pasta de caña de maíz, tuvieron la iniciativa de realizar distintas actividades para recaudar fondos destinados a construir una nueva en donde sería reubicada la imagen y podrían continuar visitándola. El proyecto estuvo a cargo de Ricardo Legorreta, padre de la artista, a quien también se le atribuye un uso intenso de colores vivos en su trabajo como arquitecto. Conservador a la vez que innovador, como ocurre con muchas de las obras pictóricas de su hija, el arquitecto realizó varias iglesias de estructura canónica, pero de materiales y colores poco ortodoxos. Fue él quien le comentó a Legorreta lo conmovedora que había sido la iniciativa de los nicaragüenses.⁷⁵ Es de él de quien ella afirma haber aprendido lo que es ser una auténtica persona de fe.⁷⁶

Por estas razones nuestra pintora, aunque no estuvo directamente involucrada en la construcción de esta nueva catedral ni la conoce en persona, se siente indirecta, aunque íntima y emocionalmente, emparentada con la historia de la devoción que los habitantes profesan a la imagen de la Sangre de Cristo. Comprende el sentido y el significado de esta imagen gracias a la devoción que se le tiene. El suceso de la convocatoria para recaudar fondos y la construcción de una nueva catedral, como insinué más arriba, tuvo un cierto impacto en la

⁷⁴ Es decir, del significado *connotativo* (ideológica, cultural y socialmente impregnado).

⁷⁵ Otro personaje mexicano, de la misma tendencia “conservadora-innovadora” y con quien Ricardo Legorreta tuvo relación fue el arquitecto, pintor y escultor Mathias Goeritz. Desde varios de sus proyectos entre los cuales se cuentan el de “arquitectura emocional” y sus “mensajes metacromáticos”, Goeritz mostró tener un profundo interés en las relaciones existentes entre lo artístico, lo religioso tradicional y lo abstracto. *Vid.* Ida Rodríguez Pampolini et. al. *Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*, Ciudad de México: IMBA, 1997.

⁷⁶ Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

vida religiosa del padre de Elisa, de la cual, según ella misma afirma, se considera heredera y aprendiz.⁷⁷

Por su parte, la obra de Legorreta titulada *Virgen de la Zapatera* (1996) comparte con las dos obras anteriormente analizadas varias cualidades. Al igual que sucede en ellas, la imagen religiosa novohispana de la que la artista se apropió está colocada, en este caso, sobre el primer plano y, en comunión con esta intención compositiva, el título de la obra pide al espectador que fije su atención en la Virgen de montura representada en ella. Sin embargo, esta figura protagonista no levita en o hacia las alturas de la sección aurea de la obra como lo hacen las otras dos figuras de las recién analizadas obras, sino que más bien flota en el centro de la composición.

Se trata de una apropiación de la procesional imagen de pasta de caña de maíz regiomontana, comúnmente apodada “La Virgen Chiquita” o “La Virgen de la Purísima” y no de su homónima española,⁷⁸ pues en la obra de Legorreta, además de portar uno de los ropajes de montura de la regiomontana (pues esta tiene varios) y de llevar la media luna de la virgen Apocalíptica la imagen está parada sobre una vasta cantidad de agua y está pintada flotante sobre un fondo dorado ‘expresión de Dios’.

⁷⁷ Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

⁷⁸ Podría confundirse fácilmente con “La Virgen de la Zapatera” española del siglo XII pues la imagen de la que Legorreta se apropia coincide en su cromatismo. No obstante, la leyenda de la virgen española no tiene relación histórica o simbólica con el agua, por lo que la hipótesis de que Legorreta se apropió de ella en su obra *La Virgen de la Zapatera* (1996) fue desechada.



Fig. 15 Elisa Legorreta. *Virgen de la Zapatera*, acrílico, acraminas, yeso sobre tela, 130 x 130 cm, 1996, colección privada.



Fig. 16 Anónimo. *Virgen de la Zapatera*, pasta de caña de maíz, seda, 50 cm de altura, siglo XVIII, Iglesia de la Purísima, Monterrey.



Fig. 17 Anónimo. *Virgen de la Zapatera*, pasta de caña de maíz, seda, 50 cm de altura, siglo XVIII, Iglesia de la Purísima, Monterrey.

Cuenta la leyenda que en el siglo XVIII llovió durante cuarenta días sobre los poblados que algún día se convertirían en la ciudad de Monterrey. La india Antonia Teresa, zapatera residente de aquella zona, afligida al ver la gran cantidad de agua que corría, sacó de su casa una imagen tallada “de la Purísima” que tenía y la colocó en medio del torrente. Esto ocasionó que milagrosamente las aguas se calmaran y que la lluvia cesara. El milagro fue presenciado por varios testigos. Ellos narraron lo sucedido a la comunidad, con lo que la Virgen Purísima de Antonia de Teresa adquirió fama de “milagrosa”, y desde entonces es venerada como imagen *sacra*.⁷⁹

La razón por la que Legorreta se interesó en esta imagen y decidió pintarla es porque, al igual que en el caso de las imágenes plasmadas en *La alegría de Zapopan* (1995) y *Catedral de Managua* (1996), encuentra en la historia del suceso milagroso acontecido y en la aceptación

⁷⁹ “La Purísima Concepción de María: La Virgen Chiquita.” en portal en línea de la Arquidiócesis de Monterrey consultado el 4 de octubre de 2015.

social con la que esta imagen aún cuenta,⁸⁰ una huella que evidencia que Dios (a quien enuncia a través del color dorado del fondo de la obra),⁸¹ por medio de una imagen que ya existía, se involucró en una problemática que afecta a los seres humanos y dejó evidencia indirecta de su existencia por medio de la imagen original de la Purísima.⁸²

La manera de evocar o de enunciar la presencia de Dios a través de un fondo dorado es, como reconoció la artista, compartida con la tradición del imaginario religioso cristiano.⁸³ Se trata de una forma visual y discursiva con la que cierto público ya está tan familiarizado (ya sea porque ha leído sobre arte sacro antiguo, o porque ha visitado iglesias) que directamente y sin cuestionarlo, la asocia con un sentido sacro. Se trata de una antigua tipología pictórica que asocia los dorados rayos solares con la gloria y la majestad de Dios y que, además, usa la abstracción para expresar la idea metafísica de la divinidad como esencia pura, como un ser no representable.⁸⁴ En la entrevista sostenida en noviembre de 2014 en su estudio, la artista me comentó que aunque nunca había reflexionado sobre ello, probablemente los fondos abstractos de algunas de sus obras de arte sacro se debían a una “confusión” y a un “no saber” con qué forma artística (apariencia) específica deben de ser representados Dios, Cristo y la Virgen. Me comentó que cuando colocaba la imagen de la que se apropiaba, esa confusión y ese desconocimiento de disipaban y la obra se definía.

⁸⁰ La Parroquia de la Purísima (inmueble en donde es venerada y resguardada esta imagen y que adquiere su nombre por la misma) sigue siendo de las más visitadas de Monterrey hasta nuestros días.

⁸¹ Elisa Legorreta, entrevista, octubre 2015.

⁸² Elisa Legorreta, entrevista, octubre 2015. Estas obras de arte, al igual que hace la teología fundacional, no busca pruebas ni probar que Dios existe. Más bien está abierta a descubrir las “huellas” que Dios ha dejado con su pasar. Estas huellas, dicen David Zordan y Stephanie Knauss, se encuentran en todas las áreas de la experiencia humana. *Cfr. Zordan y Knauss, op.cit.*, pp. 4 y 6.

⁸³ Elena Laris, entrevista, octubre 2015.

⁸⁴ Christopher Evan Longhurst, “A Theological Reflection on the Pictorial Apophasis of Malevic and Reinhardt” en *American Theological Inquiry*, Vol. 5, No. 2, 2012, p. 70.

1.2 La filosofía del lenguaje religioso asociable a *La alegría de Zapopan, Catedral de Managua y Virgen de la Zapatera*

Esto nos ayuda a comprender que el tipo de apropiación que Legorreta llevó a cabo al producir sus obras *La alegría de Zapopan* (1995), *Catedral de Managua* (1996) y *Virgen de la Zapatera* (1996) es aquel en el que, como dice Robert S. Nelson, se le permite a la imagen citada engrandecer y, en este caso, definir con sus ya históricamente establecidos sentido y significado la nueva obra.⁸⁵ El comentario de Legorreta, a su vez, concuerda con la idea de la filosofía del lenguaje religioso que dice que para saber cómo es Dios y para poder hablar de Él, debemos de comenzar por participar de la información (los pre-condicionamientos) sobre Él que existe sedimentada en alguna tradición lingüística humana.⁸⁶ Esta tradición, dice Husserl, “viene dada siempre de antemano como evidencia incuestionable” y sobreentendida a través de elementos intersubjetivos comunicativos “como lo son los lenguajes artísticos pictóricos.”⁸⁷

El conocimiento que la artista muestra tener de estas imágenes y que expresa en la connotación emocional que da a los títulos con los que nombró sus obras (no puede uno querer, admirar o alegrarse de aquello que no conoce), demuestra que existe de su parte la intención de transmitir el sentido de las mismas. También, el hecho de que directa o indirectamente haya sido partícipe de los movimientos sociales devocionales en los que estas imágenes juegan un rol protagónico, refuerzan esta idea. Al apropiarse de las imágenes de la

⁸⁵ Robert S. Nelson *et al.*, *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 162.

⁸⁶ Esta postura es defendida por George Lindbeck, Karl Barth y Edmund Husserl. *Vid.* George Lindbeck *apud* Jiménez Rodríguez, *op.cit.*, pp. 131 – 133; y Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag: M. Nijhof, 1984, p. 39, 77 y 365-386.

⁸⁷ Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag: M. Nijhof, 1984, p. 39, 77 y 365-386.

Virgen de Zapopan, de la Virgen de la Zapatera y de La Sangre de Cristo, y trasladarlas en la forma de una nueva imagen a sus pinturas, les heredó su significado y su sentido.

Es decir que no las “vacío de su contenido”. No las comprendió como “meras formas (apariencias) vacías”, como diría Platón de las formas artísticas en general. Tampoco les dio un nuevo sentido, distinto al que ya tenían. Al conocer las experiencias de la devoción ajena y, en el caso de la devoción a la Virgen de Zapopan, haberla experimentado, Legorreta hizo de estas imágenes algo íntimamente suyo⁸⁸ y su punto de partida para hablar sobre Cristo y sobre la Virgen en sus obras.

Es por ello que respeta el estilo pictórico o lenguaje artístico (la apariencia) original de la Virgen de Zapopan, de la Sangre de Cristo y de la Virgen de la Zapatera, al colocarlas en sus obras, pues lo encuentra indisolublemente unido a la devoción que se les ha profesado y en la que ella misma ha participado. Es decir, Legorreta acepta que hay un sentido específico en lo ya dado y que este no cambia. Ve que la forma (la apariencia o lenguaje pictórico), su sentido y significados son una y la misma cosa en estas cuatro imágenes. La concepción de Legorreta va de la mano con la filosofía del lenguaje religioso que defiende que, para ser objetivo, el lenguaje (las formas) no debe de mutar, pues, como dice Husserl, “toda cultura vive de su historicidad y se encuentra encarnada en un lenguaje expresivo que se transmite intersubjetivamente” de generación en generación.⁸⁹ Expone que el lenguaje artístico que representa lo religioso no es personal, sino interpersonal y social.⁹⁰

⁸⁸ Parafraseando a Dilthey, en su libro Anton Grabner-Haider dice que “sólo por la introducción de la propia vivencia puede entenderse la expresión ajena como algo emparentado en esencia.” Grabner-Haider, *op.cit.*, p. 109.

⁸⁹ E. Husserl *cit. por*. Daniel Herrera Restrepo, “Husserl y el mundo de la vida” en revista *FRANCISCANVM*, Universidad de San Buenaventura, vol. LII, no. 153, enero-junio 2010, p. 269.

⁹⁰ Son varios los teóricos que han sostenido esta postura. *Vid.* Jiménez Rodríguez, *op.cit.*, p. 142; E. Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Den Haag: M. Nijhoff, 1966), 1-98; E. Husserl, *Erfahrung und Urteil*, 2.ª Ed. (Hamburg: Clasen Verlag, 1954, p. 39; G. Brand, *Die Lebenswelt. Eine Philosophie des konkreten Apriori* (Berleín: Walter Gruyter, 1971), pp. 3-8, 12-15, 314 y ss.

Esta filosofía insinúa que los significados religiosos están plasmados en el lenguaje *artístico* y son el lenguaje *artístico* mismo,⁹¹ pues la definición de qué es, cómo luce y para qué sirve el arte sacro es inculcada en los individuos solo a través del lenguaje religioso *artístico* estable que una comunidad ya produjo.⁹² En el caso de las imágenes apropiadas por Legorreta, tal como dicen Biser y Zubiri sobre el lenguaje religioso de antaño, haber alterado en lugar de preservar la apariencia de estas imágenes, hubiera sido, en consecuencia, alterar sus significados y alterar el testimonio y la experiencia que tuvieron los hombres novohispanos que presenciaron el milagro obrado por la Virgen de la Zapatera, que vivieron la devoción a la Virgen de Zapopan y la de los nicaragüenses del siglo XX que construyeron la segunda Catedral de Managua.

Siguiendo esta misma línea filosófica, Anton Grabner Haider y Husserl defienden que para poder comprender y experimentar algo, es necesario que una comunidad nos presente u ofrezca previamente esto que queremos experimentar.⁹³ Concluyen que si nosotros decidimos aceptar este ofrecimiento, automáticamente nos inscribimos dentro de una tradición,⁹⁴ la cual está respaldada por las costumbres que comparten varios individuos. Esto es lo que sucedió al momento en el que Legorreta produjo *La alegría de Zapopan* (1995), *Catedral de Managua* (1996) y *Virgen de la Zapatera* (1996) ya que respetó el estilo o lenguaje artístico de la apariencia original con la que fueron producidas y son conocidas en sus respectivas comunidades.

⁹¹ En la teoría, esta concepción de E. Biser de los significados como equivalentes del lenguaje mediante el cual son enunciados la expone Anton Grabner-Haider en su libro. Grabner-Haider, *op.cit.*, pp. 182 y 183. Las cursivas son mías.

⁹² Esta idea la obtuve de la sentencias de Ladière y de E. Husserl que dicen que “el lenguaje expresa la experiencia de la fe de la comunidad de creyentes y a la vez engendra la fe en la persona.” (Ladière *cit. por* Jiménez Rodríguez, *op.cit.*, pp. 147 y 149 y que “ningún trabajo productivo se puede comenzar sin poseer de antemano una idea directriz de aquello que hay [...] que producir.” (E. Husserl, *Erste Philosophie* (Den Haag: M. Nijhoff, 1956), 191.)

⁹³ Grabner-Haider, *op.cit.*, p. 113 y E. Husserl, *Erste Philosophie* (Den Haag: M. Nijhoff, 1956), 191.

⁹⁴ Grabner-Haider, *op.cit.*, p. 113.

1.2 La nueva obra como albacea de antiguas funciones y concepciones del arte sacro

La intención de Legorreta de transmitir a sus propias obras de arte sacro los sentidos *connotativos* de las imágenes de culto de las que se apropió, se corrobora también si observamos la razón por la cual fueron pintadas. Tanto *La alegría de Zapopan* (1995) como *Catedral de Managua* (1996) y *Virgen de la Zapatera* (1996) buscaron dar continuidad a la utilidad que un público y ciertos curadores de antemano consideraban que debían tener las obras de arte sacro. Las tres fueron producidas a petición de la Casa Hogar Ortigosa de la Ciudad de Monterrey, un organismo de beneficencia que se encarga de la educación y manutención de niñas regiomontanas de escasos recursos. Este organismo, venía organizando, desde 1989, una “expo-venta”⁹⁵ anual de arte sacro con el objetivo de recaudar fondos para sus labores.⁹⁶ A Legorreta se le invitó con un año de antelación a participar en la décima edición de este evento que tendría lugar en 1996.⁹⁷ La naturaleza de algunas de las obras mostradas ese año (principalmente de factura escultórica) nos ayudan a conocer el motivo por el cual la artista optó por realizar la apropiación de imágenes del tipo de la Virgen de Zapopan, la Virgen de la Zapatera y La Sangre de Cristo para producir sus propias obras y, así mismo, revelará la función o utilidad religiosa que esperaba que sus pinturas llevaran a cabo.

Dado que en las dos primeras muestras organizadas por el Hogar Ortigosa en 1986 y 1988, las obras novohispanas de arte sacro que la corredora María del Mar Collado⁹⁸ consiguió para exposición tuvieron un gran éxito de ventas, en las muestras subsiguientes se volvió

⁹⁵ Así la llama la periodista Carolina López en su artículo “Elisa Legorreta: Viste de fiesta lo cotidiano” en *El Norte*, 26 de noviembre de 1996.

⁹⁶ Marcela García Machua, “Se luce Ortigosa con Arte” en *El Norte*, 3 de noviembre de 1996.

⁹⁷ López, *op. cit.*

⁹⁸ María de Jesús Ávila, “Reúnen a beneficio piezas cumbres del barroco novohispano” en *El Norte*, 30 de noviembre de 1993.

imperativa la inclusión de obras de este periodo.⁹⁹ En ellas, el Hogar Ortigoza incluyó óleos y joyas novohispanos de los siglos XVI al XIX con temas de la Sagrada Familia, la Virgen de Guadalupe y los arcángeles, y otros que hacían honor a personajes célebres de la pintura novohispana como Cristóbal de Villalpando y Miguel Cabrera, entre otros.¹⁰⁰

Para 1996, el Hogar Ortigosa incluyó nuevamente obras sacras de estos siglos a su “exposición”. En esta ocasión, se sabe que fueron mostradas algunas estatuas como una virgen de montura de pasta de caña de maíz de Monterrey del siglo XVIII (contemporánea a la imagen original de la Virgen de la Zapatera, si no es que la misma) y un Niño Jesús de madera policromada del mismo siglo.¹⁰¹ Ambas imágenes fueron realizadas por manos novohispanas siguiendo la tradición de los talleres de la época de replicar material y ontológicamente las imágenes marianas y cristológicas hierofánicas ya existentes (tocando al original y con su misma potencia milagrosa).¹⁰²

Las obras que Legorreta presentaría en aquella edición de la exposición del Hogar Ortigosa - entre las cuales estarían *La alegría de Zapopan* (1995), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *Catedral de Managua* (1996)- aún no habían sido pintadas. Su investigación sobre la naturaleza prodigiosa del tipo de piezas novohispanas que se habían mostrado en ocasiones anteriores y que se mostrarían en aquel año, se hizo patente en la peculiar forma en la que ella

⁹⁹ García Machua, “Se luce...”, *op.cit.*

¹⁰⁰ Staff, “Una década de hacer camino” en periódico *El Norte*, 17 de noviembre de 1996.

¹⁰¹ Marcela García Machua, “Inicia hoy fiesta de Arte Sacro” en periódico *El Norte*, 26 de noviembre de 1996.

¹⁰² Durante el periodo Virreinal, dada la gran cantidad de testimonios que hablaban sobre estatuillas prodigiosas marianas y cristológicas de pasta de caña de maíz, varios obispos (entre ellos Palafox) patrocinaron, promovieron y supervisaron la multiplicación de estas imágenes. Existen testimonios de que estas réplicas llegaron a ser igual de prodigiosas que sus originales. *Cfr.* Antonio Rubal García, “Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana”, *Historias, Revista de la dirección de estudios históricos del INAH*, no. 69, 2008, p. 128; Consuelo Maquívar, “La imaginería” en *Museo Franz Mayer. 20 años de arte y cultura en México*, México: CHAPA, Banco de México, 2006, p. 252; La similitud con la imagen original y la necesidad de que potenciar el “aspecto vivo” de estas imágenes devocionales era tal que, como afirma Paula Mues Orts, “el rostro o la encarnación eran las tareas más difíciles y casi siempre las hacían los maestros, pues debía dar una sensación vital, por lo que incluso se llegó a utilizar cojinetes de piel de animal que imitaban los poros naturales de la piel” Paula Mues Orts, “Oficios y artificios” en *Una mirada al pasado. Enseñanzas y educación de la época virreinal en México*, México: Banco Santander Mexicano S.A., 2004, p. 60.

misma se apropió de imágenes devocionales de este tipo. Con ello, dio continuidad a esta tradición de “multiplicar la potencia milagrosa” que la tradición popular les adjudica a las estatuillas de la Virgen de Zapopan, la Virgen de la Zapatera y la Sangre de Cristo. A su vez, al colocar la forma artística novohispana en sus nuevas obras, heredó a esta última su potencia religiosa y, con ello, garantizó la cualidad “sacra” de sus propias producciones gracias a la reproducción que hizo de la autoridad milagrosamente demostrada con la que ya contaban estas imágenes novohispanas.¹⁰³

La intención que sus obras *La alegría de Zapopan* (1995), *Virgen de la Zapatera* (1996) y *Catedral de Managua* (1996) tuvieron de “entonar visual y ontológicamente” con las obras novohispanas expuestas en esa muestra de arte sacro, seguía, además, el postulado que Legorreta haría años más tarde, en su columna de opinión del 16 de febrero del 2000, de no ser parte de la estética visual que ha convertido el *shock* del espectador en una norma.¹⁰⁴ Al pintar imágenes cuyas historias, significados y movimientos devocionales tuvieron auge en el mundo novohispano, estas tres obras de Legorreta se incorporaron al lenguaje, estilo pictórico o, como lo denomina el historiador del arte Hans Belting, “identidad material”¹⁰⁵ que una comunidad de creyentes –en este caso, la sociedad regiomontana de finales del siglo XX– ya empleaba, comprendía y en el cual reconoce la configuración o fisionomía que el original tiene. Es decir, fijó el sentido de su obra en la apariencia del original que reproduce pictóricamente.

¹⁰³ Hans Belting atribuye el hecho de que, a pesar de que en el mundo del arte posterior a la Edad Media surjan nuevas corrientes y estilos pictóricos con el paso del tiempo, las imágenes religiosas continúen siendo pintadas mediante citas y mimetizaciones de formas, estilos e imágenes arcaicos, a que se llegó a considerar que “las imágenes antiguas tenían la misma autoridad que los textos antiguos, pues eran <<de más gran fe y autoridad>> que las nuevas”. Belting, *op.cit.*, pp. 580 y 581.

¹⁰⁴ Elisa Legorreta, “Los ‘pos’ y los ‘ismos’” en periódico *Mural*, 16 de febrero del 2000.

¹⁰⁵ Por “identidad material” Belting comprende un duplicado en el cual “se reverencia al original”, “se afirma la fe que se tiene en éste” y, por ello, “se repite su configuración”. Belting, *op.cit.*, p. 589.

1.3 Definición y legitimación del arte sacro como “continuación” y no como “innovación”.

Años más tarde, la artista avalaría consciente, aunque indirectamente, el modo en el que había comprendido y empleado la apropiación cuando produjo estas tres obras, a través de algunas de las columnas de opinión que publicó en el periódico jalisciense *Mural*. A lo largo esos textos, uno del 20 de enero de 1999 y otro del 2 de diciembre de 2002, Legorreta reflexiona sobre lo que ella llama “el acto de copiar” y, tácitamente, se hace eco de algunas de las ideas que el papa Juan Pablo II comunicó a los artistas de todo el mundo sobre la esencia y la función que había de tener el arte sacro en su Carta a los artistas publicada en 1999.¹⁰⁶

Una de las consignas implícitas de la Carta es que el arte sacro cristiano tiene una función narradora de hechos bíblicos y que, incluso, en tiempos “de escasa alfabetización”,¹⁰⁷ ha instruido a generaciones enteras sobre acontecimientos históricos y verdades de fe relacionadas con la religión.¹⁰⁸ Siguiendo esta línea, el Papa *sugiere* que el artista tome la Biblia y la *tradición* humana cristiana como fuentes de inspiración y como “atlas iconográficos”,¹⁰⁹ o sea, como proveedor de temas y, por ende, de significados y funciones.¹⁰⁶

En la primera columna de Legorreta, titulada “Entre Rojas y rojos”, afirma que cuando se hace arte, uno no puede presumir de originalidad total, pues como señala, “todos somos hijos de nuestro tiempo y [...] de nuestras circunstancias”,¹¹⁰ y establece su adscripción a la filosofía del lenguaje que sentencia que los sentidos, los significados y el lenguaje son una y

¹⁰⁶ Legorreta dice haberse familiarizado con esta Carta el mismo año en el que fue escrita y publicada en el portal en línea del Vaticano.

¹⁰⁷ Juan Pablo II, “El arte ante el Misterio del Verbo Encarnado”, *Encuentro del Santo Padre Juan Pablo II con los artistas*, Ciudad del Vaticano, abril de 1999. Consultado en el portal en línea del vaticano.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Elisa Legorreta, “Entre Rojas y rojos” en periódico *Mural*, 2 de diciembre de 2002.

la misma cosa y que, a su vez, esto posibilita que exista una auténtica comunicación entre las personas.¹¹¹ Emula, de esta manera, la sentencia *wittgensteniana* de que “los límites del lenguaje son los límites del mundo”,¹¹² pues concibe el lenguaje en estrecha e íntima unión con los sentidos de los objetos que ya existen y que ya están en uso en el mundo.

Siguiendo esta idea, en la misma columna, Legorreta afirma que “es básico escoger a quien copias”. Dice que “un mal original puede, como un mal amigo, aconsejarte mal, amargarte la existencia...”.¹¹³ En otras palabras, copiar o apropiarse de las formas de una obra de arte con cuyo significado uno no está de acuerdo, es copiar y transferir a la nueva obra este “mal significado”. De esta forma, pone de manifiesto la íntima e indisoluble unión que ella ve entre la imagen de la que se apropia y el significado que ya se le ha dado.

En la segunda columna, titulada “La novedad por la novedad”, Legorreta comenta a sus lectores que cuando pinta, primero conceptualiza aquello que quiere plasmar y luego busca el material adecuado para hacerlo. Alterar el orden de este proceso, dice, desvirtúa el arte pues, como señala el título de la columna, implicaría estar buscando “la novedad por la novedad”.¹¹⁴ Es gracias a este texto que nos podemos aventurar a decir que cuando pintó las tres obras de arte sacro aquí analizadas, Legorreta ya tenía conocimiento de los significados que se le adjudicaban a la Virgen de Zapopan, a la Sangre de Cristo y a La Virgen de la Zapatera. Además, pone en evidencia su tendencia a concebir los conceptos como entidades abstractas que, no obstante, tienen un referente material específico e inamovible.

¹¹¹ Me refiero a que Legorreta se apropia de imágenes religiosas con las que ha tenido contacto y han formado parte, por una u otra razón, de sus propias “circunstancias” personales.

¹¹² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus*, 1922, proposición 5.6.

¹¹³ Elisa Legorreta, “Entre Rojas...”, *op.cit.*

¹¹⁴ Elisa Legorreta, “La novedad por la novedad” en periódico *Mural*, 20 de enero de 1999.

Con esto último, nos hacemos una idea de cómo en *La alegría de Zapopan* (1995), *Catedral de Managua* (1996) y *Virgen de la Zapatera* (1996) lo importante para Legorreta es el concepto o significado religioso que la imagen de la que se apropia trae consigo desde sus orígenes en el mundo novohispano. Si lo que Legorreta quería hacer era pintar fielmente la devoción que la estatuilla de la Virgen de Zapopan genera en Guadalajara, el “milagro” que es suscitar en los fieles la reconstrucción de la Catedral de Managua y la intervención divina que hizo Dios a través de una Virgen de montura para calmar las aguas y evitar una inundación, con apropiarse *miméticamente*¹¹⁵ de sus imágenes y colocarlas sobre el primer plano de un nuevo lienzo bastó, pues el significado religioso y devocional que se le ha atribuido a la imagen de la que Legorreta tiene conocimiento, viajó con ella y su potencia prodigiosa no se vio alterada.

1.4 Cambios en la apariencia de la cita: hacia una nueva concepción de qué es y para qué es el arte sacro.

Sin embargo, en su obra *El Triunfo de Cristo* (1996), a pesar de también haber sido creada para ser expuesta en la *X Exposición de Arte Sacro: En el tiempo, peregrinos del Hogar Ortigosa* y la cual también fue construida visualmente a partir de la colocación protagónica de una imagen de culto al centro, en primer plano (como en el caso de *Virgen de la Zapatera*) y sobre un vivo fondo colorido (como en los casos de *La alegría de Zapopan* y *Catedral de Managua*), Legorreta utilizó la apropiación de una imagen procesional y de origen novohispano ya no como herramienta para traspasar sentidos y significados pasados a su nueva obra.

¹¹⁵ Me refiero a la mimesis en su sentido más simple y común. Como el acto de copiar un original buscando lograr verosimilitud en el trazo, la composición y la imitación de sus formas.



Fig. 18 Elisa Legorreta. *El Triunfo de Cristo*, acrílico, acraminas, yeso sobre tela, 130 x 130 cm, 1995, colección privada.

La morfología de la corona, la soltura del cabello, el grosor de la barba, la posición corporal de un crucificado barroco (con excepción del acomodo fuerte o ligeramente caído de la cabeza), la disposición del rompimiento de Gloria (el círculo central del cual emanan rayos dorados) y del largo como los detalles decorativos del paño de pureza del Cristo representado en *El Triunfo de Cristo* (1996), nos muestran la apropiación centrada y anclada (no levitante) que Legorreta hizo de alguna estatua procesional y milagrosa novohispana en el primer plano de su obra. Podría tratarse de la reproducción de las imágenes del Señor Milagroso del convento de la Magdalena,¹¹⁶ del Señor del Encino o de la del Señor del Monte, pues los tres son originales de Jalisco, provincia en la que la artista vivió mientras pintaba las obras analizadas hasta ahora. No obstante, en general las imágenes barrocas originales de este tipo de Cristos, manejan tradicionalmente dos figuras retóricas visuales que, al ser dispuestas sobre la obra de Legorreta, son abandonadas. Por ello podemos afirmar que en *El Triunfo de*

¹¹⁶ El cual tiene una curiosa relación con la imagen de la Virgen de Zapopan pues hay documentación que expone que éste ha sido varias veces visitado por la “Reina y Madre y Jalisco”.

Cristo, la artista utilizó y comprendió la práctica de apropiarse de imágenes del pasado de manera distinta a como la practicó en *La alegría de Zapopan*, *Catedral de Managua* y *Virgen de la Zapatera*.



Fig. 19 Anónimo. *El Señor Milagroso*, pasta de caña de maíz, tela y metal, 1598 aprox, municipio de Magdalena, Jalisco.



Fig. 20 Anónimo. *El Señor del Monte*, pasta de caña de maíz, tela y metal, Jocotepec, Jalisco.



Fig. 21 Anónimo. *El Señor del Encino*, pasta de caña de maíz, tela y metal, siglo XVIII, municipio de Yahualica, Jalisco.

Me refiero a que, en sus respectivos santuarios y sedes, estas imágenes de origen novohispano suelen estar colocadas detrás de un vidrio y fijadas en el altar mayor y les impide ser vistas desde otra posición que no sea de frente. Al mirarlas desde una distancia considerable, los fieles que las visitan solo son capaces de experimentar la imagen de un Cristo crucificado ya sea con la cabeza caída en señal de derrota, de muerte o de cansancio o con la mirada en agonía o tristeza.

Sin embargo, cuando estas esculturas son sacadas del altar mayor para realizar peregrinaciones, al espectador le es posible observarlas en contrapicado y, con ello, es automáticamente colocado en una posición corporal y metafóricamente espiritual de inferioridad. En su obra, Legorreta transforma esta apariencia de derrota de la mayoría de estas imágenes, como la del Señor Milagroso, por ejemplo, (y con ello su sentido y su significado) al retratarlo vivo y enérgico, mirando de frente, serenamente al espectador, tal y como si el Cristo posara [o fijase] sus ojos sobre un igual y no sobre un inferior. Estos cambios responden a su filosofía de representar o retratar con “alegría” y no con “pesimismo” lo relativo a la religión¹¹⁷ y, además, refleja otra de las maneras intelectuales de emplear la apropiación que tiene la artista al producir arte sacro.

En el caso de esta obra, Legorreta comienza a emplear la apropiación como el desecho de viejos sentidos y significados pasados insertos en ciertas formas visuales actuales y la dota de nuevos significados cuando esas formas son incorporadas en la composición de una nueva obra. Este cambio revela un giro en su concepción del lenguaje artístico-formal religioso. *El Triunfo de Cristo* (1996) no tiene el mismo sentido de transmisión de un conocimiento y de una fe popular que las otras obras analizadas. Al haber comenzado a permitirse la

¹¹⁷ Esta imagen acompañó la nota titulada “Pinta lo Gozoso de la Religión” publicada en el periódico *Reforma* el 27 de marzo de 1997. En ella Legorreta declaró ser explícitamente enemiga de las representaciones que expresan la fe como algo doloroso a través de una entrevista.

resignificación de ciertas formas artísticas o estilos del pasado, Legorreta dejó a un lado la idea de que hay una indisoluble unión entre forma (lenguaje), sentido y significado. Esta cuestión será estudiada en profundidad a través de dos obras que se analizarán en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO II – Estilo artístico secular como ventana de lo sagrado y la producción de arte sacro como manufactura de nuevas visiones de lo religioso

Sólo queremos preguntarnos, limitándonos a la pintura [...], en qué medida estas artes son indispensables para el Cristianismo y en qué aspecto el Cristianismo las enriquece.

Marie-Céline Laurent – *Valor Cristiano del Arte*¹¹⁸

A diferencia de lo afirmado sobre las obras de arte sacro de Elisa Legorreta analizadas en el capítulo anterior, la manera en la que *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1996) fueron construidas¹¹⁹ visual, material e intelectualmente, muestra ciertos síntomas de compatibilidad con una rama de la filosofía del lenguaje distinta. Se trata de una filosofía que postula que el lenguaje religioso es una especie de contenedor vaciable, contingente y camaleónico de sentidos y de significados absolutos.¹²⁰ Estos, según sostiene esta filosofía, a pesar de ser absolutos y no cambiar, suelen mostrarse o enunciarse a través de diferentes y multifacéticas apariencias y lenguajes (a veces, migrando esporádicamente de unos a otros); incluso a través de aquellos que un determinado público espectador y ciertos documentos de su época tacharon de profanos o, en todo caso, de “no oficiales”.

¹¹⁸ Marie-Céline Laurent, *Valor Cristiano del Arte*, Tr. de Pedro Roca Garrica, Andorra: Editorial Cassal I Vall, 1960, p. 7.

¹¹⁹ Con “construidas me refiero y me referiré a lo largo de todo el capítulo al proceso plástico (los materiales y las formas que se utilizaron) e intelectual (la razón por la cual se utilizaron esos materiales y esas formas) mediante el cual *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1998) fueron creadas.

¹²⁰ En el caso de esta filosofía y en contraste con la manejada en el capítulo I, el sentido y el significado no son una y la misma cosa. Por significado se entiende la intención que el artista quiso dar a su obra. Por sentido, en cambio, me refiero a la recepción e interpretación que el contexto de la obra tuvo e hizo sobre ella independientemente de la intención que el artista tuvo al producirla.

Dentro de los postulados de esta filosofía, se encuentra aquel que dice que cualquier lenguaje común puede ser considerado religioso si se dispone a llevar a cabo una tarea (de cualquier tipo) que sirva a la religión. A su vez, esta filosofía sentencia que existen experiencias religiosas que son prelingüísticas (fenoménicas) y, por lo mismo, no siempre encuentran en un único lenguaje un enunciador y un descriptor fieles. Tal como una mística de los sentidos, considera que una única percepción (oficial o no oficial) es insuficiente para acotar y pintar un asunto religioso. Para los fines de esta investigación, acudiremos a las recopilaciones que hicieron el filósofo Anton Grabner-Haider y el teólogo Luis O. Jiménez Rodríguez sobre los distintos teóricos que defienden esta postura, en sus textos *Semiótica y teología. El lenguaje religioso entre la filosofía analítica y la hermenéutica* y “El punto de partida de la teología. Aportes desde la fenomenología y la filosofía del lenguaje”, respectivamente.¹²¹

A su vez, ambas obras muestran también ciertas afinidades con el concepto de “apropiación” del historiador del arte Robert S. Nelson. Enmarcando ambas obras de Legorreta dentro del sistema de pensamiento de Nelson y de esta vertiente de la filosofía del lenguaje religioso, el presente capítulo mira cómo, contrariamente a lo afirmado hasta aquí sobre la producción ya analizada de Legorreta,¹²² en el proceso de construcción de estas dos obras, la artista las pintó bajo una lógica según la cual no es el lenguaje artístico (la apariencia) lo que forzosamente da a una obra de arte su significado, su sentido o su carácter de sacra.

El capítulo explora la relación entre estilo o lenguaje artístico (la apariencia con la cual fueron pintadas), significado religioso y sentido o percepción que sus determinadas sociedades y contextos contemporáneos (el ambiente eclesiástico de la primera mitad del siglo XX)

¹²¹ Anton Grabner-Heider, *Semiótica y Teología. El lenguaje religioso entre la filosofía analítica y la hermenéutica*, Navarra: Editorial Verbo Divino, 1976. Luis O. Jiménez Rodríguez, “El punto de partida de la teología. Aportes desde la fenomenología y la filosofía del lenguaje”, en *Theologica Xaveriana*, vol. 64, no. 177, enero – junio 2014.

¹²² Vid. capítulo I.

tuvieron del estilo presente en estas dos obras. Intenta llegar a la conclusión de que *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1996), tal y como sucedió con algunas de las obras de otros artistas contemporáneos a Legorreta¹²³ desechan, durante su proceso de construcción, algunas de las viejas connotaciones “anti-religiosas” que dos pontífices les habían adjudicado, en sus contextos originales, a ciertos estilos y formas artísticas. Es decir que, al juntar en su nueva obra de finales del siglo XX, formas artísticas arquetípicas propias de obras de arte religiosas novohispanas y medievales de buena fama con formas artísticas provenientes de obras de arte (no religiosas y de no muy buena recepción) del siglo XX, Legorreta dio un nuevo uso y un nuevo sentido religioso a estilos y a figuras antes tenidas por “no aptas para representar lo relativo a la religión”. Intentaré probar que ambas obras presentan en su composición estilos y formas artísticas que, en el pasado, fueron consideradas “profanas” no por los sentidos que ciertos críticos, espectadores y autoridades eclesiásticas conservadoras les adjudicaron. Argumentaré que su presencia en la nueva obra de arte sacro de Legorreta se debe a la intención de insertar artísticamente su propia percepción subjetiva (no oficial) de lo religioso en dos obras de arte sacro que aún manejan *indicialmente*¹²⁴ una apariencia artística tradicional del imaginario religioso. De tal manera que, a pesar de haber sido construidas a partir de la inclusión de algunas formas artísticas subjetivas –y, con ello, a partir de la inclusión de un perfil personalista¹²⁵ de la fe–, en ambas obras y por motivos diferentes, los espectadores aún reconocen que se trata de dos representaciones de la Virgen.

Al situar *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1996) dentro del marco conceptual de la filosofía del lenguaje religioso que acepta la mutabilidad de la apariencia del

¹²³ Vid. capítulo III nota 22.

¹²⁴ Con *indicial* me refiero a una señal o acción que transmite una idea o concepto a un espectador de manera sutil, inconsciente o aprendida. De tal manera que éste identifique en esa señal o en ese acto una semejanza imprecisa, huella o rastro lejano de una idea u objeto con el que ya está familiarizado.

¹²⁵ La fe personalista es distinta a lo individualista. Se trata de una comprensión personal de un hecho objetivo y no de su interpretación egoísta. Es la manera peculiar a la que cada individuo recibe y vive en sus propias circunstancias el mensaje divino.

lenguaje (de las formas), pero no de los significados (los contenidos) y de la noción de “apropiación” de Robert S. Nelson, se evidenciará como ambas obras operan bajo la lógica de que en los comienzos del siglo XXI, el lenguaje y la apariencia artísticas no son siempre factores que determinan que una obra sea catalogable dentro del género de arte sacro, como intentaron defender algunos.¹²⁶ En otras palabras, se verá cómo ambas obras fueron construidas siguiendo la tendencia artística posmoderna de involucrar estilísticamente la subjetividad de la artista en una obra “tradicional” de arte sacro (pintada a través de figuras, estilos y materiales tenidos por icónicos) a través de la inclusión de dos formas o estilos pictóricos en ella que, en su contexto originario y en ciertos documentos escritos importantes de su época, fueron calificados como “profanos”.¹²⁷

Considero importante mencionar que es fundamental tener en cuenta el título que la artista dio a sus dos obras de arte sacro en cuestión (que hasta ahora, no han cambiado) para comprender la resignificación que inconscientemente hizo con su producción de dos estilos y figuras consideradas por las autoridades eclesiásticas de su tiempo como “anticlericales”. En el capítulo I, vimos cómo los títulos que Legorreta da a sus obras son elementos importantes para comprender de qué exactamente se quiso apropiarse la artista al colocar una imagen “prestada” (no de su autoría) sobre su lienzo.¹²⁸

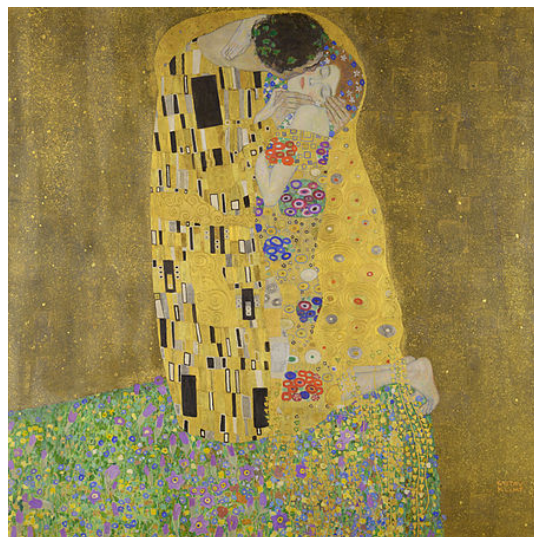
¹²⁶ En noviembre del 2001, en el transcurso del “II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro” celebrado en la Ciudad de México, se suscitó entre la mayoría de los ponentes una discusión sobre si para producir las nuevas obras (pictóricas y arquitectónicas) de arte sacro del siglo XXI había que “conservar las formas de los grandes estilos sacros del pasado” –dígase el barroco novohispano, el gótico y el clásico- o, por el contrario, era necesaria una “modernización” de estas formas y lenguajes. Dentro del bando conservador, la ponencia que más destaca es la del Arq. Manuel González Galván titulada “Integración plástica” en la cual afirma que el no apearse a los estilos sacros artísticos del pasado es no comprometerse con la función simbólica con la que éstos cumplen. Comisión de Arte Sacro, *Memoria. La dignidad del espacio celebrativo*, Ciudad de México: CONACULTA, pp. 104 y 105.

¹²⁷ El arte posmoderno se caracteriza, entre otras cosas, por hacer pastiches visuales de figuras antiguas con figuras modernas, y por no querer “cultivar tendencias” estilísticas genéricas sino más bien buscar “conformar un conjunto de individualidades” estéticas. Rita Eder et. al. *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, México: UNAM, 2014, p. 156.

¹²⁸ Vid. Capítulo I.

2.1 El problema de comprender el lenguaje en *Lo grande de dar* y *Se apareció la Virgen* como cita de lo sacro

Lo grande de dar (1997) comienza con una adulación y termina con el acto que está siendo elogiado, a saber, la acción de ‘dar’. El título nos señala que aquello en lo que hemos de fijarnos es en la figura de la obra con la que se representa este acto. Se trata, pues, de centrar nuestra atención en las manos de la Virgen dispuestas en posición de entrega y, sobre todo, en los rayos dorados que emanan de ellas. Estos últimos, parecen haber sido alegremente ornamentados por Legorreta con una serie de florecillas inspiradas en la flora presente en varias de las obras de un pintor de su admiración: el austriaco Gustav Klimt (1862 -1918).¹²⁹ Las flores dispuestas bajo los pies y en los ropajes de los protagonistas de *El beso* (1907-1908) o sobre el cabello de la mujer representada en la alegoría de la medicina que hizo para la Universidad de Viena (1900-1907), también presentes en las ondas que caen delicadamente de la cabeza de la madre retratada en *Las tres edades de la mujer* (1905), entre otras tantas, son un buen ejemplo de este patrón.



¹²⁹ En el capítulo I expliqué cómo es que Legorreta, en muchas ocasiones, toma como base las obras y los trazos de otros pintores a los que ella en lo personal admira. En una entrevista que dio al periódico *Reforma* dice explícitamente admirar la obra del pintor austriaco Klimt. Vid. Staff, “Colores sobre el lienzo” en periódico *Reforma*, 11 de agosto de 2014.

Fig. 22 Elisa Legorreta, *Lo grande de dar*, acrílico, acraminas, hoja de oro sobre tela, 120 x 180 cm, 1997, Colección Privada.



Fig. 23 Gustav Klimt, *The kiss* óleo y hoja de oro sobre tela, 180 x 180 cm, 1907-1908, The Österreichische Galerie Belvedere.

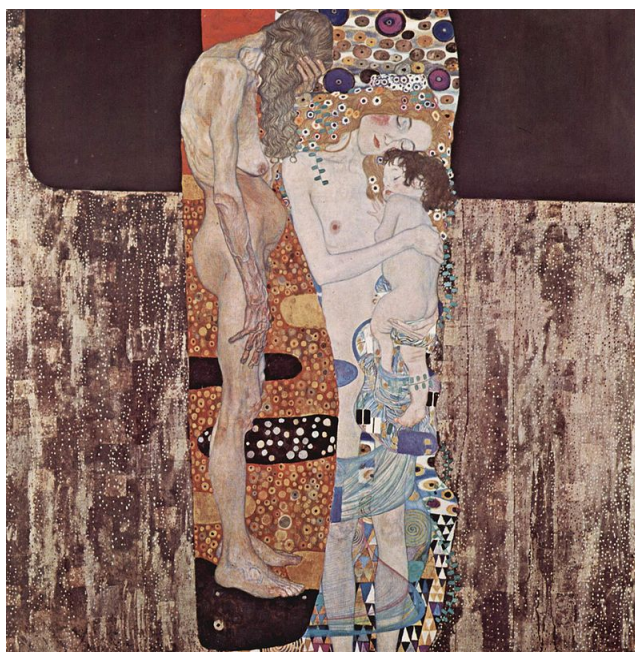


Fig. 24 Gustav Klimt, *Medicina*, parte de las pinturas elaboradas para decorar los techos de la Universidad de Viena, 1900-1907.

Fig. 25 Gustav Klimt, *Las tres edades de la mujer*, óleo sobre tela, 180 x 180 cm, 1905, Galería Nacional de Arte Moderno de Roma, 1905.

Por su parte, *Se apareció la Virgen* (1996) comienza con un verbo que señala un sujeto que brotó o se mostró repentina, inesperada y sorpresivamente. Este sujeto que “se apareció” es, según señala el nombre de la obra, la Virgen. No obstante, la sintaxis del título que Legorreta dio a la obra nos exige fijar nuestra atención más en el hecho de que la Virgen se apareció tal como lo hace un espíritu y no tanto en la figura de la Virgen como sujeto aislado.

A nivel plástico y visual, esta “aparición” de la Virgen, en tanto que ser supranatural, fue plasmada por la artista mediante el mismo recurso que utilizó en otras obras suyas no sacras. *Imanol y Jimena* (s/f) y *La danza y la arquitectura* (s/f), por mencionar algunas, son dos pinturas de su autoría en las que, al igual que sucede en *Se apareció la Virgen* (1996), también se observan ligeros y flotantes seres incorpóreos que emergen desde (¿o se fusionan

con?) las construcciones representadas. Este recurso proviene de algunas propuestas que presentaron distintos artistas en sus obras durante su etapa surrealista para retratar seres fantasmagóricos. Entre ellas, se cuentan varias de Remedios Varo, pintora también de la admiración de Legorreta.¹³⁰ Podemos pensar, por ejemplo, en la manera como esta pintora plasmó un vaporoso ser etéreo sobre de la sólida pared de la que este parece brotar (¿o en la que se difumina?) en su obra de 1959 titulada *Coincidencia*.¹³¹



Fig. 26 Elisa Legorreta, *Se apareció la Virgen*, Acrílico, acraminas, yeso sobre tela, 120 x 90 cm, 1996, Colección Privada.



Fig. 27 Remedios Varo, *Coincidencia*, óleo sobre tela, 80 x 55 cm, 1959.

¹³⁰ En la entrevista que le hizo el *periódico Reforma* en Agosto de 2014, Legorreta dijo ser admiradora de la técnica en las obras de la pintora surrealista Remedios Varo. Staff, “Colores sobre...” , *op. cit.*

¹³¹ Otra obra también de una artista en su etapa surrealista que acude a este mismo recurso es la fotografía *Escaleras a la catedral* (1937) de la artista española Kati Horna.



Fig. 27 Elisa Legorreta, *Imanol y Jimena*, s/f.



Fig. 28 Elisa Legorreta, *La danza y la arquitectura*, s/f.

La apropiación que hace Legorreta tanto de las florecillas presentes en obras de Klimt como *El beso*, *Medicina* y *Las tres edades de la mujer*, como el empleo del recurso visual de Remedios Varo para representar la aparición de la Virgen, es la que analizaremos a continuación. El motivo por el cual nos enfocaremos en el análisis de estos dos elementos y no en otros, es porque son precisamente los que hacen que *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1996) no se inscriban dentro de la misma comprensión del término “arte sacro” presente en las obras estudiadas en el capítulo anterior. Es decir que, si se las compara con *La alegría de Zapopan* (1995) y *Catedral de Managua* (1996), por ejemplo, se hace evidente que, a pesar de contar de manera similar con recursos plásticos propios de obras del siglo XX en su composición, no es tan evidente la concepción anterior en la que estilo o lenguaje artístico y significado connotativo¹³² estaban unidos. La intención manifiesta de que estas dos obras adoptaran tanto el lenguaje artístico de imágenes de culto novohispanas de los siglos XVI, XVII o XVIII como su función, es mucho menor.¹³³ A su vez, estas dos obras de Legorreta recurren a figuras y a estilos –criticados por algunos como “no sacros”– del siglo

¹³² Lo mismo que en la nota 6 del. Cap.1

¹³³ Digo que el esfuerzo es menor pues considero que no es total. Considero que tanto *Lo grande de dar* (1997) como *Se apareció la Virgen* aún emulan indicialmente la apariencia de ciertas imágenes, formas y estilos de los siglos XVI, XVII y XVIII.

XX que, como veremos en sus respectivos contextos originarios, simbolizaron ideas opuestas a las de la Iglesia católica, para plasmar la virtud de la entrega en una y la sorpresa de una aparición mariana en la otra, lo que pone en duda que ambas obras manejen la misma noción visual e intelectual de “arte sacro” presente en las obras analizadas en el capítulo I.

Así, pues, nos estaríamos aproximando a otra forma de entender y de practicar la apropiación por parte de Legorreta. Se trata, como veremos, ya no de “citar” y de dar continuidad a devociones y a ontologías de imágenes de culto procesionales cristológicas y marianas del pasado a través de la reproducción de su estilo o lenguaje pictórico en el primer plano de nuevas obras,¹³⁴ sino de una forma de concebir y de ejercer una apropiación distinta y más aventurada que –como es propio de la actitud posmoderna– insinúa que es posible que no exista una unidad esencialista o arquetípica entre forma o estilo pictórico, su significado y su sentido.¹³⁵

Como ya mencioné, las flores que se observan en los rayos dorados que emanan de las manos de la Virgen dispuestas en posición de entrega de *Lo grande de dar* (1997) son, en su conjunto, una apropiación de elementos florales presentes en obras de Klimt como *El beso*, *Medicina* y *Las tres edades de la mujer*, entre otras. A pesar de que también este tipo de decorado está presente en obras suyas bien recibidas por una audiencia y de talante explícita y respetuosamente religioso, como *Farm Garden with Crucifix* (1912), Klimt había entrado desde la década de 1890 en conflicto con algunos críticos, académicos y eclesiásticos

¹³⁴ Vid. capítulo I.

¹³⁵ Aquí, por posmodernidad entiendo aquello a lo que se refiere el Dr. Adolfo Vásquez Rocha. Se trata de una actitud (y no necesariamente una época histórica) que considera que la verdad o la realidad de algo es cuestión de perspectiva más que algo universal. Se basa en la idea de que no nos es posible conocer la verdad de algo, sólo nuestra perspectiva de ello. Esto se aplica a todos los individuos, de tal manera que no hay una única manera de decir la verdad, sino varias todas igual de legítimas. Adolfo Vásquez Rocha, “La posmodernidad; A 30 años de La Condición Posmoderna de Lyotard”, <http://www.margencero.com/articulos/new03/lyotard.html>, consultado el 28 de febrero de 2015.

conservadores que habían acusado a estas y a varias otras de sus obras de “pornográficas”.¹³⁶ Su gusto *modernista* por representar eróticamente temas alegóricos, religiosos y naturales a través de retratos de sensuales mujeres envueltas en flores y verdes follajes le deparó esta suerte, aunque él no lo hubiera querido así.¹³⁷



Fig. 29 Gustav Klimt, *Farm Garden with Crucifix*, óleo sobre tela, 110 x 110 cm, 1912.

El pintor austriaco también estaba familiarizado con la teoría darwinista de la evolución de las especies, la cual afirmaba que el origen del ser humano es biológico y no divino como había sostenido la Iglesia católica entre sus verdades de fe durante siglos. Poseía en su biblioteca un ejemplar de la *Historia ilustrada del reino animal* y, según algunos historiadores del arte como Eric R. Candel y Pamela Kort, es posible ver versiones estilizadas de los dibujos con

¹³⁶ La postura de quienes acusaban a las obras de Klimt de ser “pornográficas” puede ser conocida en Gottfried Liedl, *Gustav Klimt 1862-1918: El mundo con forma de mujer*, Tr. de Carmen Sánchez Rodríguez, Köln: Taschen, 2006, p. 81 a 88. Para la recepción que, por el contrario, dió un visto bueno a sus piezas Vid. Clare A.P. Willsdon, “Aspects of Klimt’s Landscapes and The Emblem Tradition” en *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, vol. 10, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2005.

¹³⁷ Como respuesta a algunas de estas acusaciones, Klimt pintó en 1899 su obra *Nuda Verità* en la que una mujer de pelo rojo sostiene un espejo de la verdad. Sobre de su cabeza se lee una cita de Shiller que dice “Si no puedes complacer a todos con tu arte, complace sólo a unos pocos. Dar gusto a muchos es malo.”

los que Darwin ilustró esta obra en los patrones decorativos de varios de los elementos que conforman sus distintas obras.¹³⁸

En 1907, el entonces papa, Pio X, publicó la encíclica *Pascendi*. En esta, juzgaba severamente los contenidos intelectuales y científicos (incluidos los darwinistas) que daban forma y sustento a la lógica “modernista” en cualquiera de sus modalidades, ya fuera la filosófica, la artística o la científica. En esta encíclica, el papa llamó al modernismo –y a quien comulgara con *cualquiera* de sus postulados– adversario y opositor de la fe católica.¹³⁹ El entonces pontífice veía en el modernismo un monstruo ideológico que desde finales de la Edad Media y hasta aquellos días, *ocultamente* había ambicionado eliminar a Dios de la vida de los hombres por medio de las artes plásticas, la literatura, la ciencia y la filosofía.¹⁴⁰ Justificaba sus acusaciones diciendo que admitir cualquier aspecto de esta lógica, por pequeño, *aislado* e insignificante que pareciera, era admitirla toda ella. Decía que el modernismo era “el conjunto de todas las herejías”,¹⁴¹ pues se trataba de “un cuerpo definido y compacto [y no de una serie] de doctrinas vagas y sin ningún vínculo de unión entre sí”.¹⁴²

Esto último nos lleva a intuir que, aunque no lo dice explícitamente, la encíclica *Pascendi* rechazaba la práctica pictórica “modernista” (y su sustento ideológico) que le era contemporánea. Veía en los esfuerzos de esta por personalizar las imágenes (como por ejemplo, erotizándolas, en el caso de Klimt) o por alejarse del realismo y del academicismo,

¹³⁸ Eric R. Candel, *The Age of Insight: The Quest to Understand The Unconscious in Art, Mind and Brain. From Vienna 1900 to The Present*, Nueva York: The Random House Publishing Group, 2012, p. 115. / Otros autores que exponen el vínculo entre las ideas darwinistas y la pintura de Klimt son Pamela Kort y Max Hollein en su libro *Darwin, Art and The Search for Origins*, Colonia: Wienand, 2009.

¹³⁹ Pio X, *Carta Encíclica Pascendi del Sumo Pontífice Pio X sobre Las Doctrinas de Los Modernistas*, Vaticano, 8 de septiembre de 1907. Consultada en línea http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html

¹⁴⁰ Existen otras interpretaciones sobre esta afirmación. A saber, la de que el modernismo acercaba a Dios a la realidad del hombre. Sin embargo, no considero que este haya sido el sentido en el que Pio X se refería al modernismo. Si no, ¿por qué se referiría a él como un enemigo?

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

un intento por hacer a un lado la posibilidad de representar con un lenguaje “noble” y unitario (comprensible por todo tipo de espectadores y cuidadoso de no activar sus apetitos sensuales) las cuestiones relativas a la religión. Por ello, la encíclica insinuaba que el modernismo pictórico y las obras que fueron pintadas siguiendo alguno de sus postulados, clandestina y paulatinamente, llevaban a que los seres humanos se olvidaran de Dios. Es decir que las obras de arte que no representaban conservadoramente con el realismo de los cánones academicistas sus temas –como insinuaron la crítica y el público sobre *Medicina* y muchas obras de Klimt– caían en la sospecha de querer moldear las imágenes de seres divinos para presentarlos viciosos y mortales como los seres humanos. Precisamente por ello, estas obras fueron indirectamente consideradas por esta encíclica de principios del siglo XX como agentes que atacaban silenciosamente las verdades de fe de la Iglesia católica.

Por ello, la inclusión de las flores presentes en varias obras de Klimt en la composición de *Lo grande de dar* (1997) de Legorreta para decorar “la entrega” que sale de las manos de la Virgen, obstaculiza la idea de que la obra sea de arte sacro en el mismo sentido en el que lo fueron las obras analizadas en el capítulo I. Tratar la disposición de una forma artística proveniente de obras que a principios del siglo XX fueron tachadas de “inmorales” como un traslado histórico del pensamiento de aquella época (como hizo Legorreta al pintar *La alegría de Zapopan*, etc.), no fue, pues, la idea con la que se produjo *Lo grande de dar*.

Tiempo después, en lo que parece haber sido un eco de aquel miedo a la oculta intención modernista de hacer que el hombre se olvidara de Dios al anclar su atención en asuntos “más banales”, resonó en la condena implícita que el papa Pio XII hizo a toda obra que se adscribiera a cualquiera de los recursos del estilo o lenguaje artístico surrealista. Esta

declaración la hizo durante la recepción a los participantes del Primer Congreso Internacional para Artistas Católicos, sostenido en Roma, en 1950.¹⁴³

Durante ese encuentro, el entonces papa se mostró molesto ante lo que él llamaba “los imperceptibles significados” de las obras surrealistas pues, desde su perspectiva, estas no eran claras sobre el referente en el cual se inspiraban. Al no lograr identificar en ellas personajes o temas concretos que ya hubieran sido pintados por artistas de tiempos pasados, el entonces pontífice dedujo que esas obras perseguían solo un fin en sí mismo y que, por lo tanto, no servían a otra causa más que a la de la simple apreciación material de la naturaleza.¹⁴⁴ Llamó “inmorales” las obras que empleaban recursos asociables al estilo pictórico surrealista, pues decía que al tener, según él, su referente en sí mismas, no funcionaban como herramientas para acercar al hombre a Dios y, en consecuencia, lo alejaban de Él.¹⁴⁵

Esto último nos obliga a centrar nuestra atención en la ya mencionada obra de Legorreta titulada *Se apareció la Virgen* (1996). En ella, el “aparecer” de la Virgen que señala el título, como mencioné más arriba, es colocado en la obra utilizando ciertas características visuales que se pueden vincular con obras de otros artistas surrealistas, como *Coincidencia* (1959) de Remedios Varo. Al igual que sucede con *Lo grande de dar* (1997), esta apropiación pone en peligro el carácter sacro de la obra. Me refiero a que, si Legorreta se atuviera al trato peyorativo dado en 1907 y en 1950 por Pio X y Pio XII a toda obra adscrita al modernismo o al surrealismo al apropiarse de sus formas (de su estilo o lenguaje artístico), ella estaría

¹⁴³ Peter Fingenstein, “Towards a New Definition of Religious Art” en *College Art Journal*, vol. 10, no. 2 invierno de 1951, p. 143.

¹⁴⁴ Hemos de tener en cuenta que se trataba de un Congreso convocado por las autoridades del Vaticano y que, hasta finales del siglo XIX, la Iglesia Católica había catalogado como “arte sacro” únicamente obras pictóricas, arquitectónicas y escultóricas que retrataban con claridad a personajes de la tradición cristiana o que relataban anécdotas bíblicas.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 143. Más adelante, en 1961, el filósofo Hans Sedlmayr, en su texto “La muerte de la luz. Perspectivas generales sobre el arte moderno” editado por Monte Ávila Editores C.A., analizó cuáles eran los principales motivos por los que el surrealismo puede ser entendido como un estilo artístico anticristiano.

atentando contra su propia intención de producir dos obras al servicio de esta religión. Es decir, apropiarse de dos corrientes artísticas mal recibidas por la Iglesia contemporánea, sería inútil para construir una obra que busque representar o servir a los intereses de esa institución.

2.2 La filosofía del lenguaje religioso presente en *Lo grande de dar* y *Se apareció la Virgen*

Sin embargo, el hecho de que Legorreta en 1997 haya elegido apropiarse de las florecillas presentes en obras como *El beso*, *Medicina* y *Las tres edades de la mujer* (entre otras tantas) para referir lo hermoso que le parece el acto mariano de dar y, a su vez, en 1996 se haya valido del recurso visual de una obra surrealista para dar apariencia al acontecimiento supranatural de que la Virgen “se aparezca” sorpresivamente, se explica por el hecho de que su relación con estas obras del pasado no es la “de fe y de conocimiento” como ocurre con las imágenes de la Virgen de Zapopan, la Virgen de la Zapatera y La Sangre de Cristo. En cambio, en lugar de ser una relación intelectual e histórica, aquí es fenoménica. En la forma y en la apariencia de las flores de obras de Klimt y de los seres incorpóreos de Remedios Varo, Legorreta encontró que a través de algo trivial puede surgir lo atemporal, lo inesperado, lo milagroso.

Al desconocer los sentidos anticlericales que Pio X y Pio XII le adjudicaron a varias de las obras de Klimt por no ser retratos o representaciones bíblicas y por suscitar el “erotismo”, por una parte, y a uno de los recursos visuales presentes en obras catalogadas como “surrealistas”, el motivo por el que Legorreta se apropia de ellas es por la experiencia estética¹⁴⁶ personal que tuvo con esas expresiones del arte. Esto comulga con la tesis de la filosofía del lenguaje

¹⁴⁶ Por experiencia estética entiendo lo mismo que entienden J.M. Velasco y Thomas Merton. El primero la define como una actividad que implica una mezcla de descubrimiento y admiración al mismo tiempo. El segundo se refiere a ella como “la percepción que alaba” mientras acontece. Juan Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid: Trotta, 7ª edición, 2006 en p. 220. Thomas Merton, “Art and Worship” (1959) en *Merton Annual Academic Journal*, vol. 18, noviembre, 2005, p. 19.

religioso que dice que las experiencias religiosas son, en su origen, experiencias fenoménicas inmediatas y precognitivas, y no experiencias formuladas a partir de las expresiones formales ya otorgadas a experiencias religiosas pasadas.¹⁴⁷

En su columna de opinión titulada “El arte engrandece” del 9 de febrero de 2000, publicada en el periódico jalisciense *Mural*, la artista afirmaba que disfrutar de una escultura, de un cuadro o de una canción que a uno le agrada, era “asomarse al Cielo”.¹⁴⁸ Se refería a que el gozo sensorial de una obra de arte agradable, independientemente del discurso ideológico que pueda haberse hecho en torno a ella (y del sentido que los críticos de arte y las autoridades le hayan adjudicado en ciertos contextos y documentos), es una forma alternativa de experimentar un sentimiento religioso. Así, el carácter agradable o desagradable de una experiencia visual personal e intelectualmente desinteresada con dos obras del pasado, es lo que determinó que Legorreta se apropiara de sus formas o estilos pictóricos para, como dice el historiador del arte Hans Belting, introducir formal, estética o estilísticamente su propia subjetividad artística al producir sus obras de arte sacro.¹⁴⁹ De esta manera, a diferencia de como sucede con sus obras analizadas en el capítulo I, expone la idea de que, *en ocasiones*, en lo común (lo ordinario y cotidiano) hay algo de lo religioso que desborda el lenguaje o estilo pictórico. Incluso de aquel que, en los umbrales del siglo XXI, era socialmente aceptado como “oficial”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Esta tesis es de Karl Rahner y está expuesta en las páginas 129, 130 y 131 del artículo de Luis O. Jiménez Rodríguez, *op.cit.*

¹⁴⁸ Elisa Legorreta, “El arte engrandece” en periódico *Mural*, 9 de febrero del 2000.

¹⁴⁹ Belting explica que el hecho de que nuevos estilos pictóricos o lenguajes artísticos personales fueran introducidos en la producción de imágenes religiosas a finales de la Edad Media, se debió a que los artistas, concientes de su individualidad, comenzaron a “incluir e momento subjetivo en la imagen misma” al costo de las “consecuencias formales” de ésta. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Tr. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Madrid: AKAL, 2009, pp. 554 y 571.

¹⁵⁰ Para conocer las declaraciones de distintos pintores, estudiosos y sacerdotes que argumentaban que las obras de arte sacro producidas durante el naciente siglo XXI en México debían de ser pintadas bajo los cánones figurativos, formales y utilitarios de lo que ellos llamaban “los grandes estilos sacros del pasado” (los estilos del ámbito novohispano, el gótico y el canon clásico renacentista o neoclásico y el bizantino) *vid.* II Congreso..., *op.cit.* y Javier Sicilia, “Una mirada al arte sacro” en *Jornada Semanal*, no. 454, 16 de noviembre de 2003.

Por esto, la producción de obras de arte sacro de Legorreta, en general y vista en conjunto, muestra una amplísima gama de apariencias, estilos pictóricos o lenguajes artísticos. Para ella, existen infinitas formas y estilos para pintar lo relativo a la religión, pues hay varias obras de arte del pasado con las cuales ha tenido una experiencia sensorial agradable y de gozo, independientemente de algunos de los sentidos que estas hayan tenido en su tiempo.¹⁵¹

Lo afirmado en la columna justifica que Legorreta se haya permitido utilizar dos formas o estilos artísticos a los que en su momento les fue adjudicado un sentido anticlerical, a juzgar por los testimonios y documentos mencionados, para representar lo admirable que es dar, en *Lo grande de dar* (1996), y lo sorprendente que es que la Virgen se aparezca en *Se apareció la Virgen* (1997). Ambas obras dan crédito a la afirmación del teólogo Hubertus Halbfas de que “la verdad religiosa es siempre absoluta para el creyente; solo su expresión [la manera en la que es enunciada, expresada, plasmada o descrita] es relativa.”¹⁵² Por su parte, lo expresado en la columna y la apropiación que sucede en ambas obras, comulgan con la idea de Halbfas (presente también en obras como el ícono de Gandhi (1992) del artista y sacerdote Robert Lentz, la *Ancianita Virgen María* del escultor David Barten, y *Para subir al cielo* (2013), óleo de Arturo Márquez) de que lo relativo a la religión no siempre sucede en un ámbito religioso normado. Halbfas afirma que lo religioso también puede ocurrir en el contexto de lo cotidiano y en aquello que no necesariamente es oficialmente catalogado o comprendido como religioso.¹⁵³

¹⁵¹ Anton Grabner-Heider (*op.cit.*, p. 212) explica, parafraseando al teólogo P.M. van Buren, que nuestras experiencias con los objetos determinan la manera en la que los describimos. Comenta que cuantas experiencias diferentes tengamos con un mismo objeto, es directamente proporcional a la cantidad de lenguajes con la que describiremos ese único objeto.

¹⁵² Hubertus Halbfas *cit por.* Grabner-Heider, *op.cit.*, p. 186.

¹⁵³ Hubertus Halbfas *cit por.* Grabner-Heider, *op.cit.*, p. 186.



Fig. 30 David Barten, *Ícono de Mohandas Gandhi*, temple, hoja de oro, 1992.



Fig. 31 Arturo Márquez, *Para subir al cielo*, óleo sobre tela, 2013.

El ícono de Robert Lentz asocia un personaje ajeno a la tradición católica (el activista indio Mohandas Gandhi) con la visualidad cristiana al retratarlo con el estilo, los colores, los materiales y la caligrafía tradicionales de un ícono griego antiguo.¹⁵⁴ Por su parte, la pintura de Arturo Márquez insinúa a quien la mira que el desarrollo de grandes empresas (en forma de edificios corporativos) tiene una relación con el pecado de los antiguos habitantes de Babel por intentar estar a la altura de Dios. La escultura de una Virgen María con rostro avejentado del estadounidense David Barten, fue realizada siguiendo la técnica barroca novohispana de la madera policromada y emulando algunas de sus formas.¹⁵⁵ Esta controversial escultura, desafía la idea del imaginario novohispano (y de otros imaginarios cristianos) de que la belleza de la madre de Dios está relacionada con su juventud física.¹⁵⁶

Al igual que con el personaje de Gandhi y con las arrugas del rostro de la estatua mariana de Barten, los dos elementos específicos de los que Legorreta se apropió para construir sus obras

¹⁵⁴ Jaime Lara, “El estado actual del arte litúrgico en EE UU”, Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México, Monterrey: Comisión Nacional de Arte Sacro y CONACULTA, 24 al 28 de febrero de 1992.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

de arte sacro, significaron ideas distintas a las fomentadas por la Iglesia para crear la tradición visual cristiana en tiempos pasados. En su versión legorretiana, por el efecto fenoménico que tuvieron en la artista y por su acomodo dentro de dos obras producidas poco más de cuarenta años después de las declaraciones de Pio X y Pio XII, estos dos elementos sirven a un nuevo amo: el arte sacro de finales del siglo XX. En ambas obras, las florecillas presentes en algunas de las obras de Klimt y el recurso “vaporoso” fácilmente asociable con la surrealista *Controversia* de Remedios Varo, en tanto que formas cuyo sentido es opuesto a lo que la Iglesia católica promovía durante la primera mitad del siglo XX, se convierten, pues, en palabras del historiador del arte Robert S. Nelson, en “significadores de un nuevo significado.”¹⁵⁷

Siguiendo el concepto de “mito” de Roland Barthes, Nelson explica estos cambios de significado o de contenido en los significadores diciendo que, en arte, las apropiaciones, tal como sucede con los chistes, son contextuales e históricas. Afirmo que estas no viajan bien en el tiempo, pues asegura que, durante su traslado, estas suelen ser suspendidas o alteradas por los nuevos contextos en los que se les coloca, por las nuevas historias que les suceden y por los nuevos *usos* que se les da durante su transferencia.¹⁵⁸ ¿Cuáles son, más allá de su disposición dentro de la composición de obras de Legorreta, los nuevos contextos y usos dados a las florecillas de las obras de Klimt y al lenguaje vaporoso de Remedios Varo en las dos obras en cuestión? A continuación intentaremos responder a esta interrogante.

3.2 El proceso de sacralización del lenguaje artístico “profano” de *Lo grande de dar y Se apareció la Virgen*

¹⁵⁷ Robert S. Nelson *et al.*, *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009, p. 162.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

Para responder a esta pregunta hemos de tomar en cuenta dos cosas. La primera es que debemos de preguntarnos por aquellas formas o elementos pictóricos presentes en ambas obras que sí son tratados como perennes por Legorreta. Con estos elementos, como veremos, al igual que hizo en las obras analizadas en el primer capítulo, la artista manejó la concepción donde forma o estilo artístico, sentido y significado están indisolublemente asociados. La segunda es familiarizándonos con los motivos y con el público por y para los que una de estas, dígase *Se apareció la Virgen* (1996), fue pintada.¹⁵⁹

Tanto en *Lo grande de dar* (1997) como en *Se apareció la Virgen* (1996), las formas de las que la artista se apropió carecían de los sentidos anticlericales que en su momento dos papas les señalaron. Ambas obras adquirieron su sentido religioso y su carácter de obras de arte sacro de distintas maneras y por medio de diferentes mecanismos. *Lo grande de dar*, como veremos, lo obtuvo por medio de la inclusión de algunos recursos visuales socialmente aceptados como “típicos del arte sacro” que la artista aplicó en su composición. *Se apareció la Virgen*, por su parte, lo hizo gracias al espacio en el que fue expuesta y por la utilidad que habría de brindar a quien la adquiriera.

En el caso de la primera, Legorreta le dio su sentido de obra sacra al revivir la práctica de finales de la Edad Media de “renovación o actualización” de una imagen mariana “legítima”. Para ello, citó y se valió icónicamente de la antigua iconografía tradicional de la Virgen (darle un ropaje de montura novohispano, un manto, una aureola y colocar la luna debajo de sus pies) mientras que le añadió coetáneamente su “firma artística personal” mediante la inclusión

¹⁵⁹ Como mencioné en la pág. 12, pienso que la artista considera que son sólo *algunas cosas* sobre la religión las que no siempre pueden ser bien plasmadas en los estilos artísticos sacros oficiales. Con eso, insinué que considera que hay otras tantas que sí lo son.

de flores, también presentes en las ya mencionadas obras de Klimt.¹⁶⁰ Además, al aplicar hoja de oro a todas las líneas de la obra y a los contornos de los rayos que emanan de las manos de la Virgen, hizo que, en sus palabras, su figura fuera representada artísticamente como el ser “precioso”, “valioso” y “divino” que desde antiguo la tradición icónica pictórica ha manifestado que es.¹⁶¹

Se apareció la Virgen (1996), por su parte, se plantea como obra de arte sacro no tanto por contar con cualidades visuales tradicionales o por tener rasgos icónicos.¹⁶² Fue más bien el uso que se le dio y el motivo por el cual fue pintada que recibió su categoría de obra sacra. En 1995, Legorreta fue invitada a participar en la *X Exposición de Arte Sacro: En el tiempo, peregrinos* (1996) organizada por el Hogar Ortigosa de la Ciudad de Monterrey. Durante el proceso de preparación de la exposición, el curador Carlos Velázquez pidió a Legorreta que pintara obras de carácter devocional aptas para el culto católico.¹⁶³ Consciente de que en todos los años de exhibiciones del Hogar Ortigosa solo habían sido expuestas obras novohispanas de arte sacro pertenecientes a los siglos XVI, XVII y XVIII, sugirió a Legorreta que sus pinturas se presentaran, en sus palabras, como “el lado contemporáneo”,¹⁶⁴ para otorgar una visión actual e innovadora a la muestra. Su petición quizá se debió al conocimiento que tenía del “eclectico gusto mixto” de la sociedad de finales del siglo XX,

¹⁶⁰ Hans Belting apunta y ejemplifica con varios casos que esta dinámica pictórica de citar imágenes o motivos visuales de la tradición pictórica religiosa antigua “por su autoridad” a la vez que se da una cierta “novedad” en la obra religiosa con la añadidura del estilo pictórico “contemporáneo” y personal del artista con la intención de innovar sin que la obra pierda su reconocimiento como una representación de algo religioso, sucedió desde el siglo XIII con la *Santa María Maggiore* de Coppo di Marcovaldo en el siglo XIII. Belting, *op.cit.*, pp. 523, 579, 580, 581, 584, 585, 588 y 589.

¹⁶¹ Legorreta hace uso de este color y de la hoja de oro en elementos muy particulares de sus obras de arte sacro. En su obra *Última Cena* (2003), por ejemplo, este material sólo se percibe en el pequeño cáliz que sostiene la mano izquierda de Cristo. Por otro lado, en la entrevista que sostuve con la artista en noviembre de 2014, me comentó que el color dorado y el oro en específico son para ella símbolos que enuncian lo divino pues suelen estar presente en muchas de las obras de arte sacro.

¹⁶² Aunque, sin embargo, reconozco que la obra sí recuerda a la Virgen e un sentido *indicial*. Es decir, en un sentido difuso y lejano y no icónico y evidente.

¹⁶³ Carolina López, “Elisa Legorreta: Viste de fiesta lo cotidiano” en periódico *El Norte*, 26 de noviembre de 1996 y Marcela García Machua, “Se luce Ortigoza con arte” en periódico *El Norte*, 3 de noviembre de 1996.

¹⁶⁴ López, *op.cit.* y García Machua, *op.cit.*

habituada a la difuminación de los límites entre lo vernáculo y lo reciente que venía dándose a nivel global en el arte en general desde los años ochenta.¹⁶⁵ La invitación que hizo a Legorreta, tal vez pretendía que, en palabras de Hans Belting, “el espectador” que viera la obra, se sintiera “en un mismo espacio [época y momento cultural] que el santo representado” en ella.¹⁶⁶

En un viaje que hizo a Italia en la década de 1990, Legorreta ya se había familiarizado con la colección de Arte Religioso Moderno de los Museos Vaticanos que inauguró el papa Paulo VI en 1973.¹⁶⁷ La colección, según este papa, reunía piezas que se habían elaborado tras el abandono por parte de la Iglesia de mediados del siglo XX de su antiguo mandato de exigir a los artistas que sacrificaran su estilo o lenguaje artístico personal al momento de pintar.¹⁶⁸ Es probable que la superación de la apariencia artística vernácula y, en algunos casos, del lenguaje iconográfico religioso tradicional que se evidencia en obras de arte sacro pertenecientes a esta colección, haya tenido cierto impacto en la forma como Legorreta resolvió la encomienda que el curador de la *X Exposición de Arte Sacro: En el tiempo, peregrinos* le hizo. *La Santa Virgen* (1951) de Matisse, *La caída del ángel* (1963) de Marino Marini, la *Anunciada* y el *Ángel anunciante* (1961) de Giacomo Manzù, la *Sagrada Familia* (s/f) de Felice Carena, el *Crucificado* (1954) de Salvador Dalí, la *Cena de Emmaus* (1970) de Ivo Dulčić, entre otras muchas más,¹⁶⁹ por ejemplo, integran esta colección y representan

¹⁶⁵ David Lyon describe a la sociedad religiosa de finales del siglo XX y principios del XXI como un grupo en cuyo ambiente coexisten antiguos símbolos y prácticas católicas convencionales con conductas y elementos de otros orígenes y que incluso, a menudo, suelen mezclarse y actuar coetáneamente. David Lyon, *Jesús en Disneylandia: La religión en la posmodernidad*, Tr. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra, 2000, pp. 92 y 117.

¹⁶⁶ Belting, *op.cit.*, pp. 235 y 546.

¹⁶⁷ Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

¹⁶⁸ Mario Ferrazza, *Colezione D'Arte Religiosa Moderna. Catálogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie: Ciudad del Vaticano, 2000, p. 10.

¹⁶⁹ Cfr. *Idem*, pp. 21, 60, 64, 65, 67, 79, 91, 93, 99, 104, 109, 121, 124, 125, 127, 136, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 164, 165, 168, 172, 173, 181, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 190 y 191; Cfr. Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, *Acquisizioni della Collezione Vaticana D'Arte Religiosa Moderna*, Roma: De Lucca Editore, 1980, pp. 11, 12, 14, 22, 23, 24, 25, 26, 63, 64, 65, 67, 71, 73, 80, 81, 82, 85, 100, 101, 110 y 111.

temas religiosos sin recurrir a la tradición iconográfica del cristianismo o al lenguaje artístico vernáculo.

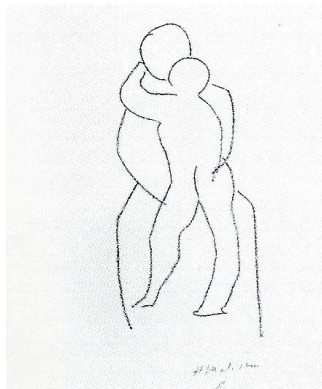


Fig. 32 Henri Matisse, *La Santa Virgen*, litografía, 40 x 32 cm, 1951, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.



Fig. 33 Marino Marini, *La caída del ángel*, óleo sobre tela, 150 x 150 cm, 1963, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.



Fig. 34 Salvador Dalí, *Crucificado*, óleo sobre tela, 40 x 40 cm, 1954, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.



Fig. 35 Giacomo Manzù, *Anunciada y Ángel anunciante*, vidrio dorado, 68 x 349 cm, 1961, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.

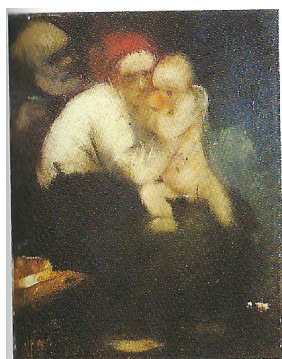


Fig. 36 Felice Carena, *Sagrada Familia*, vidrio dorado, 57 x 44 cm, s/f, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.



Fig. 37 Ivo Dulčić, *Cena de Emmaus*, óleo sobre tela, 80 x 108 cm, 1970, Colección de Arte Religioso Moderno del Vaticano.

Por su parte, el objetivo explícito de la exposición organizada por el Hogar Ortigoza en cuestión, en la que participaría *Se apareció la Virgen* (1996), era recaudar fondos para la casa hogar a través de la venta de las obras de tipo devocional. De esta manera, la obra de Legorreta, cumplió con dos tareas que suelen ser fomentadas por el catolicismo: las prácticas de la caridad y de la oración. Así pues, *Se apareció la Virgen* (1996) es considerada una obra de arte sacro, pues desplaza el sentido “profano” que un papa le adjudicó a principios del siglo XX por tener dentro de sí un componente visual asociado al “modernismo”, al ejercer estos dos usos o funciones explícitamente religiosos a finales del mismo siglo.¹⁷⁰

Por lo mismo, *Se apareció la Virgen* (1996), al haberle otorgado a un recurso visual surrealista un nuevo sentido (sacro) por medio de las funciones religiosas con las que cumpliría (fomentar el valor de la caridad y el acto de orar), comulga con la lógica del filósofo Hubertus Halbfas de que “no hay un lenguaje propiamente religioso, sino un *uso* religioso del lenguaje [común]”.¹⁷¹

¹⁷⁰ Hubertus Halbfas *cit por*. Grabner-Heider, *op.cit.*, p. 254.

¹⁷¹ Hubertus Halbfas *cit por*. Grabner-Heider, *op.cit.*, p. 227.

El remplazo del sentido “profano” de los recursos visuales empleados por Legorreta en la construcción de las dos obras, –ambas asociadas con una apariencia “menos vernácula y más acorde con la visualidad de finales del siglo XX” y con una finalidad religiosa–, antes asociados por los mencionados pontífices con el anticlericalismo, tuvo su origen en la superación de esa idea que tuvo lugar con el Concilio Vaticano II, en 1963.¹⁷²

El séptimo capítulo de la Constitución de la Sagrada Liturgia de este Concilio, está destinado a tratar lo relativo al arte sacro y a los objetos sagrados y explica que la “depravación de las formas” y por ende, de los estilos artísticos, es consecuencia de la “mediocridad” y de la “falsedad” en el arte.¹⁷³ Tanto la mediocridad como la falsedad no son defectos inherentes a la obra de arte *per se*, sino que, al ser calificativos morales, solo pueden adjudicársele si el pensamiento y la conducta de su productor (el artista) demuestran merecerlos.

Entre líneas, en este capítulo de la Constitución, latía la idea de que si la intención del artista al producir su obra era que esta fuera portadora de un sentido y un significado ajenos al de la doctrina católica, la obra –sin importar su tema, su estilo, sus contenidos, las funciones para las que fue creada o el lugar en el que fuera expuesta– también lo sería. De lo que se sigue que la virtud o el defecto ético o intelectual del artista es lo que determina el significado de su obra y ya no el lenguaje artístico (las formas y el estilo) con el que es producida.¹⁷⁴

2.4 Testimonio escrito de la filosofía del lenguaje presente en *Lo grande de dar y Se apareció la Virgen*

¹⁷² *Supra*. pp. 4 a 6.

¹⁷³ *Sacrosantum Concilium*, Constitución de la Sagrada Liturgia del Vaticano II, Cap. VII *cit. por*. Primer Simposio..., *op.cit*.

¹⁷⁴ Una postura antagonista a esta última idea mía es la de Christopher Evan Longhurst quien en su artículo titulado “Discovering the Sacred in Secular Art: An Aesthetic Modality that “Speaks of God”” publicado en *American Theological Inquiry*, no. 4, vol. 1, 2011, establece que lo que hace que una obra sea digna de la categoría de “sacra” es que esté hecha plásticamente con esmero y dedicación.

La conciencia que años más tarde Legorreta mostró poseer al practicar la apropiación como desecho de viejos sentidos y adjudicación de nuevos, puede ser corroborada en algunas afirmaciones que hizo en tres de las columnas de opinión que escribió para el periódico jalisciense *Mural* entre 2000 y 2001.

En la primera columna, titulada “El mal gusto” y fechada el 16 de junio de 2001, Legorreta afirma explícitamente que es válido copiar (apropiarse de) *las formas* y los colores de otros autores y de otras obras, pero no de lo que ella llama “su espíritu”, pues ello puede provocar que la intención con la que el nuevo artista hace su obra se pierda en lo que ella denomina “la hibridez de significados”. Esta idea nos muestra su concepción de que todos los caracteres de una obra son variables, a pesar de que exista una intención por parte del autor original, del espectador o del contexto histórico de la obra, de fijarlos. En su segunda columna, titulada “Los ‘pos’ y los ‘ismos” y publicada el 16 de febrero del 2000, lleva esta idea al campo del lenguaje.

Allí, Legorreta muestra su conciencia de que en la posmodernidad (con la que dice convivir a diario y con quien dice estar dispuesta a dialogar) circula la idea de que el lenguaje puede ser vaciado de sus significados originales y quedar ambiguo.¹⁷⁵ Esto, a pesar de que exista la intención recién mencionada del autor original, del receptor de un mensaje o del contexto histórico por tratar esos caracteres como invariables. Sin embargo, esta concepción del lenguaje en general y del lenguaje pictórico en particular, lleva al nihilismo. Cuestión que, no obstante, es resuelta en la tercera columna de la artista titulada “De fe y política” y publicada el 13 de diciembre de 2000.

¹⁷⁵ Elisa Legorreta, “Los ‘pos’ y los ‘ismos” en periódico *Mural*, 16 de febrero del 2000.

Allí, Legorreta afirma que “la intencionalidad del artista, emana en toda su obra”.¹⁷⁶ A lo que, líneas más adelante, ya hablando en primera persona, añade: “mi credo entinta, vivifica, *da sentido a todo*”.¹⁷⁷ Con esta afirmación, asienta que, en última instancia, las formas artísticas y el lenguaje no quedan del todo vacíos e invariables, sino que la fijación de su sentido está en quien los usa. Las tres columnas tienen una unidad de pensamiento con dos de las ideas del documento que el papa Juan Pablo II publicó en 1999, titulado Carta a los artistas, documento con el que Legorreta se familiarizó por convicción propia casi desde el momento de su publicación.¹⁷⁸

La primera de las ideas expuesta por el papa Juan Pablo II y que tiene un sentido similar a lo dicho a lo largo de las citadas líneas de las columnas de Legorreta tituladas “El mal gusto” y “Los ‘pos’ y los ‘ismos””, es la reflexión que hace a raíz de su distinción entre “creador” y “artífice”. “El que crea”, dice, “da el ser mismo, saca alguna cosa de la nada [...] y esto, en sentido estricto, es el modo de proceder exclusivo del Omnipotente [de Dios]. El artífice, por el contrario, utiliza algo ya existente, dándole forma y significado”.¹⁷⁹

La segunda idea se lee en el apartado de la Carta, titulado “Los principios”, tiene una unidad de pensamiento con lo escrito en las columnas de Legorreta, ya citadas, “De fe y política” y “Los ‘pos’ y los ‘ismos””. En este apartado, el papa explica que en los comienzos de la religión que él encabeza, el arte cristiano asumía sin escrúpulos los cánones artísticos paganos

¹⁷⁶ Elisa Legorreta, “De fe y política” en periódico *Mural*, 13 de diciembre del 2000.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

¹⁷⁹ Juan Pablo II, *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*, Ciudad del Vaticano, abril de 1999.

Consultada en línea http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

a los que la sociedad ya estaba acostumbrada, a la vez que los dotaba de un nuevo sentido, pues los empleaba para los fines y las exigencias del nuevo culto.¹⁸⁰

Con esto, podemos concluir que, tanto para Legorreta como para el Papa Juan Pablo II, es el artista antes que otra cosa el que determina el sentido de su obra *a través de la intención con la que moldea, coloca o dispone en una nueva producción las formas, estilos pictóricos o lenguajes artísticos con las que ya está familiarizado*. Esta forma de concebir el arte sacro, sin embargo, es peculiar solo de las obras analizadas en este segundo capítulo. A decir, *Lo grande de dar* (1997) y *Se apareció la Virgen* (1996).

En las obras que analizaré en el siguiente y último capítulo, veremos cómo el concepto de arte sacro de Legorreta muta una vez más. Estudiaremos cómo ya no será el artista el que determina el sentido y el significado religiosos de un lenguaje artístico “común”. En el capítulo que viene, se hablará más bien de un lenguaje religioso hierofánico (es decir, del lenguaje artístico peculiar en el que Dios mismo se reveló objetivamente) indisolublemente unido a sus sentidos y a sus significados.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Esta idea fue reiterada por Benedicto XVI, sucesor de Juan Pablo II, cuando, en 2009, declaró en un encuentro que sostuvo con artistas de varios países que, a lo largo del tiempo, el cristianismo siempre había sabido valerse de los “multiformes lenguajes” artísticos para hacer que la amistad entre la Iglesia y el arte fuera adecuada a cada tiempo, a cada situación social y a cada transformación cultural. *Cfr.* Encuentro con los artistas. Discurso del Santo Padre Benedicto XVI, Capilla Sixtina, 21 de noviembre de 2009 [en línea] https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html Este es el caso, por ejemplo, de las aureolas, elemento con el que *Lo grande de dar* (1997) indudablemente cuenta. Estas derivan de los ornamentos circulares que rodeaban las cabezas de las figuras (esculpidas sobre sarcófagos) de los muertos convertidos en héroes de la mitología pagana. *Cfr.* Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, vol. 2, “Iconografía de la Biblia-Nuevo Testamento”, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996, p. 43. Colocadas con el tiempo sobre representaciones de personajes del culto cristiano, estas aureolas perdieron toda su significación pagana y comenzaron a ser adjudicadas únicamente a personajes sobresalientes inscritos en la fe católica.

CAPÍTULO III- El lenguaje hierofánico. Estilo artístico como revelación divina y la producción de arte sacro como acto de oración.

*El arte sacro no trata de Dios sino de nuestra relación con Él.*¹⁸¹

La manera en la que las obras de Elisa Legorreta tituladas *Floreando a Cristo* (1998) y el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) fueron construidas visual, material e intelectualmente, muestra ciertos síntomas de compatibilidad con una filosofía del lenguaje religioso distinta a la mencionada en los dos capítulos anteriores. A diferencia de como se planteó en estos, se trata de la concepción del lenguaje religioso que defiende que el único lenguaje (y, para los fines de esta investigación, el único estilo artístico) adecuado para representar y hablar a Cristo y a la Virgen, es aquel en el que se tiene la creencia de que ellos mismos se denotaron.¹⁸² El presente capítulo procura enmarcar dentro de esta filosofía ambas obras de Legorreta para poner en evidencia que, en el momento de pintarlas, la artista consideraba que el estilo artístico adecuado para representar a Cristo y a la Virgen era aquel que ellos mismos inventaron al “retratarse” milagrosamente.

El capítulo explora la relación que existe entre técnica artística (la manera y el estilo con los que las dos obras en cuestión fueron pintadas), concepción del lenguaje religioso y función o razón de ser de ambas obras. Concluye que *Floreando a Cristo* (1998) y el detalle de *Virgen*

¹⁸¹ Idea inspirada en la frase del científico Nils Bohr: “la física no trata del mundo sino de nuestra relación con él.”

¹⁸² Aquí volvemos a la noción de significado presente en el capítulo I. Se entiende el lenguaje como lo mismo que su significado y, el significado como un significado *connotativo*. Es decir, como un significado “profundamente cultural e ideológico” en el que, como insinúa Friederic Jameson, “las señales ideológicas ya están implantadas en los textos [o formas] primarios” y ya no existen “divisiones entre lo estético y lo social, entre el libre juego artístico y la referencialidad histórica”. Friederic Jameson, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, vol. 1, Buenos Aires: La Marca, 2012, p. 139. Sin embargo, la noción de significado aquí manejada tiene un *plus*. A diferencia del significado manejado en el cap. I, este significado no sólo se vale del sentido que una sociedad ha dado a las imágenes, sino que además y en suma, se vale del sentido que una divinidad le ha dado.

Guadalupe original + (2009) fueron pintadas utilizando el lenguaje artístico “con el que Dios y la Virgen se revelaron a la humanidad” para cumplir con una función distinta a las tradicionalmente atribuidas al arte sacro. Al explicar la razón por la que este hierofánico¹⁸³ lenguaje artístico es reproducido en las dos obras de Legorreta, intentaré probar que ambas fueron pintadas como un acto (no oral, sino pictórico) de oración. Es decir, explicaré que el motivo por el que Legorreta quizá las pintó, fue porque quería utilizar el acto de pintar como equivalente al rezo personal.

Al situar *Floreando a Cristo* (1998) y el detalle de *Virgen Guadalupe original* + (2009) a la luz del marco conceptual de teóricos como Hans Belting, J. M. Velasco y Maimónides, se verá como ambas fueron pintadas no con la intención de que cumplieran con tareas catequéticas o litúrgicas (funciones que, desde finales de la Antigüedad y aún en los comienzos del siglo XXI, eran consideradas como inherentes al arte sacro). El capítulo concluye que estas obras no fueron pintadas pensando en la instrucción de un espectador sobre la historia, los dogmas y las verdades de fe del catolicismo. Se esfuerza también por desmentir la idea de que fueron pintadas para ser un objeto de contemplación que impulsa a un espectador a rezar. Al comprobar que Legorreta las produjo siguiendo la lógica de que existe un determinado lenguaje artístico creado por la divinidad que contiene a la divinidad misma (pues es revelación suya), este último capítulo subraya que *Floreando a Cristo* (1998) y el detalle de *Virgen Guadalupe original* + (2009) pueden ser vistas como el resultado visual de un rezo plástico que Legorreta dirigió íntima y directamente a Cristo y a su Madre.

Para ello es importante mencionar que, una lectura de ambas obras a partir del título que Legorreta les dio (el cual hasta ahora no ha cambiado) es clave para comprender su función

¹⁸³ Con “hierofánico” me refiero a la manifestación que una persona divina hace de sí misma a través de un objeto que ya existe en el mundo (y no de un sujeto).

religiosa. En capítulos anteriores vimos cómo los títulos que la artista dio a varias de sus obras de arte sacro nos dicen qué es exactamente aquello de lo que la pintora se quiso apropiarse al colocar una imagen “prestada” (no de su autoría) sobre su lienzo.¹⁸⁴

Floreando a Cristo (1998) rememora quizá la obra de 1912 de Gustav Klimt titulada *Jardín de granja con crucifijo* (fig. 29). Sin embargo, se diferencia del sentido que se le puede atribuir a esta gracias a la información que arroja su título. La intención de Klimt al producir dicha obra fue, como bien lo expresa la sintaxis del nombre, paisajística. *Floreando a Cristo* (1998), en cambio, comienza con un gerundio y termina con quien es receptor protagonista de esa acción, a saber, Cristo. A diferencia de la pintura de Klimt y de otras obras de Legorreta como *Se apareció la Virgen* (1996) y *Catedral de Managua* (1996), el título de la obra no habla ni de la imagen general de un ser divino (de Cristo, en este caso) ni de una representación suya típica y nativa de una región o de un pueblo.¹⁸⁵ Habla de Cristo dando a entender que su referente directo es el Hijo de Dios mismo.



Fig. 38 Elisa Legorreta, *Floreando a Cristo*, Acrílico, acráminas y yeso sobre tela, 100 x 120cm., Col. Privada, 1998.

¹⁸⁴ Vid. capítulos I y II.

¹⁸⁵ Vid. capítulo I.

Lo mismo sucede a nivel visual y plástico. El gerundio de “florear” empleado en el título de la obra, alude a las flores de colores distribuidas a lo largo y ancho del bien delimitado primer plano. El receptor de esta acción es la imagen del Cristo de pasta de caña de maíz novohispano de autor anónimo¹⁸⁶ que Legorreta dispuso *cuidando no alterar su fisionomía original* sobre del fondo o segundo plano de la obra. En la imagen, el Cristo no está solo. El marco de un antiguo portón (que posteriormente pasó a ser pared) y sus decoraciones vegetales lo acompañan. Estos elementos, junto con los contornos del cuerpo de Cristo, son los únicos que fueron pintados con color azul oscuro. Esto ayuda a diferenciar cromática y formalmente la imagen de la que Legorreta se apropió de aquellas flores de su autoría que posteriormente le superpuso.

Esta distinción compositiva (mediante la diferenciación de planos) y pictórica (dándole a cada imagen su propia autonomía a través del color) de las dos imágenes que conforman la obra, nos habla de la intención de la artista de diferenciar, mediante herramientas pictóricas, el lenguaje artístico hierofánico del lenguaje artístico humano. De tal manera que, también a nivel visual y plástico, la obra logre transmitir la idea del título de que es la persona de Cristo, el Hijo de Dios mismo, y no una imagen suya pintada por manos humanas, la que está siendo floreada en ella.

Esto último puede ser corroborado por dos vías. La primera es analogando *El Triunfo de Cristo* (1998) con otras obras (comunes y de arte sacro) de Legorreta con las que comparte características visuales, materiales y pictóricas. La segunda es analizando la lógica bajo la cual Legorreta pintó estas obras y la función que esperaba que una de ellas llevara a cabo. Este ejercicio revelará cuál era el concepto de arte sacro que la artista tenía al momento de

¹⁸⁶ Digo anónimo pues este Cristo no es cita de un Cristo con una identidad, fama e historia particular. Es un Cristo “cualquiera”, “general”.

pintar ambas obras y la función que ella consideraba que este género del arte debía de cumplir.

El Triunfo de Cristo (1998), como mencioné, es una apropiación de una imagen novohispana de pasta de caña de maíz de un Cristo crucificado dispuesta en el fondo o segundo plano de la obra. Sobre ella, aterrizan sutilmente una serie de flores de varios colores distribuidas a lo largo y ancho del primer plano. La misma manera de componer a partir de dos planos distintos cromática y formalmente bien delimitados, y de colocar al protagonista que señala el título en el segundo, se puede observar en una de las pinturas que conforman el tríptico de Legorreta titulado *Virgen Guadalupe original* + (2009).

Esta pintura se trata de una apropiación de la imagen originaria del México novohispano de 1531 de la Virgen de Guadalupe original.¹⁸⁷ Al igual que sucede en *Floreando a Cristo* (1998), muestra al fondo o segundo plano la imagen protagonista a la que su título se refiere. A nivel visual, la fenotipia indígena de la cara de la Virgen, la tradicional iconografía apocalíptica y el ropaje con el que está vestida, nos demuestran que se trata específicamente de esta imagen.

¹⁸⁷ A lo largo del capítulo, cuando uso la expresión “imagen de la virgen de Guadalupe” me refiero a la pieza original, a aquella que nació en el México virreinal y que actualmente está expuesta en la Basílica de Guadalupe de la Ciudad de México. Cuando hablo de la “virgen de Guadalupe” me refiero a la persona de la Virgen en sentido real y literal. Finalmente, cuando hablo de la “apropiación, cita o préstamo de la imagen de la virgen de Guadalupe”, me refiero a la apropiación técnica y mimética que Legorreta hace de la imagen de la virgen de Guadalupe para construir su obra.



Fig. 39 Elisa Legorreta,
Detalle de *Virgen Guadalupe original +*
Acrílico sobre fotografía (reducción de la
original), 91 x 54 cm, Varios coleccionistas,
2007-2009.



Fig. 40 *Virgen Guadalupe original*, 170 x
105 cm, Basílica de la Ciudad de México,
1531.

Similar a como se puede observar en *Floreando a Cristo* (1998), en el segundo plano de la obra descansan bien distribuidas a lo largo y ancho una serie de flores rosas y rojas. Pintadas con acrílico, estas caen suavemente, a la manera de una transparencia, sobre la citada imagen de la Virgen de Guadalupe, fielmente reproducida mediante una fotografía en escala de grises en el fondo de la obra.

La distinción material y cromática que sucede entre ambos planos, cumple con la misma finalidad que tenía en *Floreando a Cristo* (1998). Es decir que al igual que sucede en esta obra, en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) las coloridas flores dispuestas en el primer plano halagan pictóricamente al grisáceo ser divino dispuesto en el segundo. Tal como el título de la obra expresa, se está aludiendo al “original” –a la Virgen de Guadalupe misma– y no a una imagen o representación que un pintor humano hizo de ella. Esta manera de disponer sobre el fondo una grisácea fotografía de autoría ajena para posteriormente

intervenirla con vivas tonalidades de acrílico, también se puede observar en otras obras que Legorreta produjo en 2003 y 2009, fuera de su interés por el arte sacro.

Tomados por los lentes de dos de sus hijas (María e Isolde), los rostros de quienes los títulos nos señalan que se trata de “Mónica”, de “Andrea” y de “Alejandra”, fueron coloridamente delineados en sus contornos con acrílico por el pincel de Legorreta al más puro estilo pop de Andy Warhol. Las tres obras de Legorreta recuerdan, por ejemplo, la técnica con la que el pintor estadounidense retrató al músico Michael Jackson en 1984.

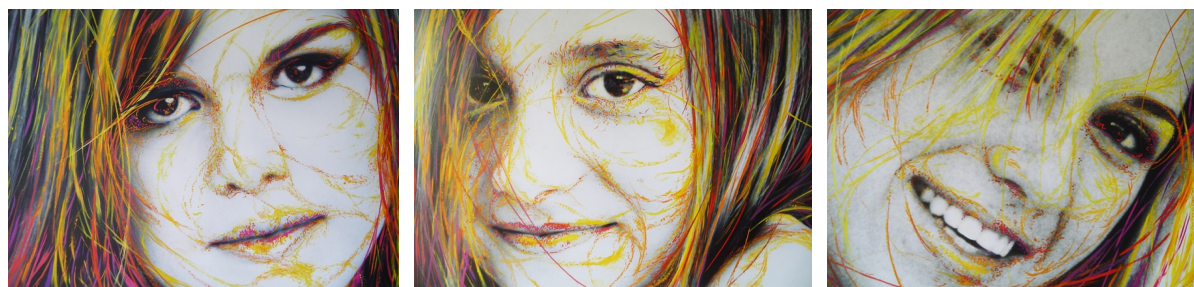


Fig. 41 Elisa Legorreta, *Mónica*, Acrílico sobre fotografía de Isolde Beckmann, 2003.

Fig. 42 Elisa Legorreta, *Andrea*, Acrílico sobre fotografía de Isolde Beckmann, 2003.

Fig. 43 Elisa Legorreta, *Alejandra*, Acrílico sobre fotografía de Isolde Beckmann, 2003.



Fig. 44 Andy Warhol, *Retrato de Michael Jackson*, 6.2 x 66cm, 1984.

Por su parte, la obra del 2009 titulada *Intuitivo*, también tiene una relación formal con el detalle señalado en *Virgen Guadalupe original +* (2009). Además de tratarse, al igual que esta y que los retratos de “Andrea, de “Mónica” y de “Alejandra”, de una fotografía en escala de grises dispuesta sobre el segundo plano de la obra, su relación con la obra de arte sacro de Legorreta se evidencia gracias a lo que sucede en el primero. En este, vemos lo que parece ser un colorido follaje o decorado floral dispuesto con acrílico. Según dice el catálogo de la muestra *Visión Viva* (exposición para la que fue creada *Intuitivo* (2009) sobre todas las obras de Legorreta en ella expuestas, esta intervención no tiene la intención de “discutir con la foto”,¹⁸⁸ sino de “subrayar qué viva está la naturaleza”¹⁸⁹ retratada en ella.

Quizá otro buen ejemplo de esto es la fotografía de las flores de cempaxúchitl que delineó para producir su obra *Día de vivos* (2009) y castigar artísticamente la concepción de que estas flores, arrancadas y dispuestas sobre los altares del Día de Muertos, están inertes. La introducción del catálogo reconoce que en el segundo plano de obras como esta y como *Intuitivo*, yace “una imagen fija”,¹⁹⁰ pero añade que “cuando interviene el pincel [esta imagen] vuelve a renacer con los trazos [...] dándole un carácter propio, tal cual como si volviera a la vida”.¹⁹¹ ¿Podemos hablar de que este mismo tipo de ‘vida’ y de ‘vivificación’ esté presente en la imagen mariana del segundo plano y en el detalle en general de *Virgen Guadalupe original +*?

¹⁸⁸ Elin Luqua Agraz, *Visión Viva. Elisa Legorreta sobre fotografías de María e Isolde Beckmann*. (Exposición realizada en la Ciudad de México, Casa Lamm, 1 de diciembre de 2009 al 6 de enero del 2010), Ciudad de México: Casa Lamm, 2009, p. 1.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

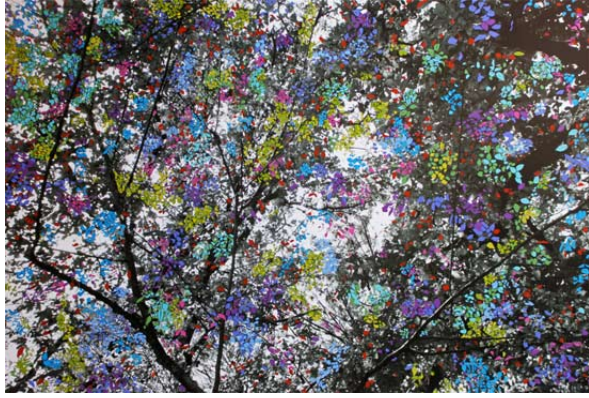


Fig. 45 Elisa Legorreta, *Intuitivo*, Acrílico sobre fotografía de María Beckmann, 93 x 140 cm., 2009.

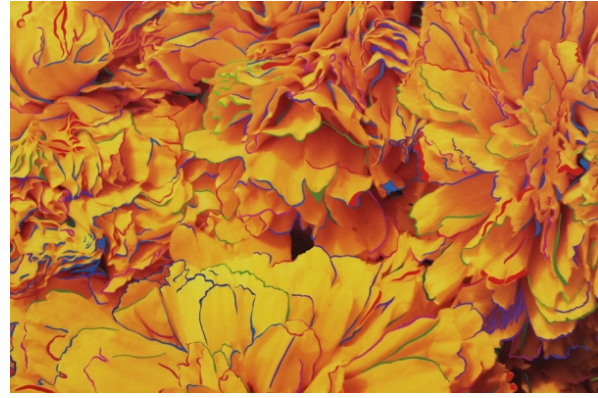


Fig. 46 Elisa Legorreta, *Día de vivos*, Acrílico sobre fotografía de María Beckmann, 93 x 140cm, 2009.

Además de por el trato visual, material y pictórico que recibe la imagen original de la Virgen de Guadalupe en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009), la idea de que en la obra de Legorreta está presente la persona de la Virgen se corrobora gracias a la concepción que la artista tenía a principios del siglo XXI sobre la naturaleza ‘viva’ de la imagen de la que se apropió. En uno de los textos de opinión que publicó durante sus años como columnista del periódico jalisciense *Mural*, Legorreta dio a entender a sus lectores que su comprensión de la naturaleza de la imagen de la Virgen de Guadalupe se debía en gran medida a lo que había aprendido de un estudio que el sacerdote jesuita Jorge Loring había hecho sobre ella.¹⁹²

En ese estudio (titulado “La Virgen de Guadalupe Mexicana” y transmitido por el canal televisivo Gloria TV), tras argumentar que la imagen de la virgen de Guadalupe no había sido producida por manos humanas, pues en ella no encontró rastros de pincelada o colorante alguno, Loring mencionaba que el origen artístico de la imagen solo se podía deber a un milagro.¹⁹³ Según él, las pruebas que había obtenido durante su investigación constataban que la imagen no había sufrido deterioro alguno por causa del clima, el paso de los años, un

¹⁹² Elisa Legorreta, “Un profeta apasionado” en periódico *Mural*, 24 de mayo del 2000.

¹⁹³ Jorge Loring, S.J., “La Virgen de Guadalupe Mexicana” en *Gloria Tv*, 1987, <http://gloria.tv/media/guQXZDYD39R> [consultado en línea el 3 de septiembre de 2015].

accidente con ácido y un ataque de bomba.¹⁹⁴ Esto, tal y como dice en su estudio, lo llevó a corroborar su corazonada de que la imagen de la Virgen de Guadalupe era de *autoría divina* pues no había pruebas de que alguna obra de arte producida por manos humanas hubiera sobrevivido jamás a estas causas.¹⁹⁵ La conjetura de Loring es visible también en obras novohispanas del siglo XVIII como *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, *Dios Espíritu Santo Pintando a la Virgen de Guadalupe* y *Dios Hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*.¹⁹⁶



Fig. 47 Anónimo novohispano, *El Padre Eterno pintando a la Virgen de Guadalupe*, Óleo sobre lienzo, Museo de la Basílica de Guadalupe, Siglo XVIII.



Fig. 48 Juan Sánchez Salmerón (atribuida), *Dios Espíritu Santo Pintando a la Virgen de Guadalupe*, Óleo sobre tela, Templo de San Juan Tilapán, Valle de Toluca, Siglo XVIII.

¹⁹⁴ Loring, *op.cit.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ Todas estas obras, muestran la postura intelectual de sus productores. A saber, una postura tal que considera que la imagen de la Virgen de Guadalupe era de autoría divina y no producto de un pincel humano. Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008, pp. 18 a 24 y 58 a 61.



Fig. 49 Anónimo novohispano, *Dios Hijo pintando a la Virgen de Guadalupe*, Óleo sobre tela, 140 x 120cm, Templo de la Congregación, Querétaro, Siglo XVIII.

A su vez, Loring señala en su estudio que se cuentan múltiples testimonios a lo largo de los siglos que evidencian no solo la efectividad que la imagen de la Virgen de Guadalupe –tal como una reliquia– ha demostrado poseer al responder a rezos y súplicas a pesar de su antigüedad, sino también su factura divina: por ejemplo, el dato de que, a pesar de estar colocada sobre una placa metálica fría, la imagen se mantuviera siempre a la misma temperatura que un cuerpo humano sano (36.5° C), o la cuestión de que sus ojos reflejaran objetos de la misma manera que lo hace un ojo vivo, eran pruebas suficientes de que esta no era una imagen “vacía” y sin vida, sino que era la “sede o contenedor del ser divino” –para usar el término de Hans Belting–¹⁹⁷ y, por lo mismo, debía de ser tratada y hablada como se trata y se habla de y a una persona ‘viva’ y de naturaleza divina.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: AKAL, 2009, pp. 53, 70, 75, 81 y 407.

¹⁹⁸ Loring, *op.cit.*

Con esto se explica el respetuoso trato *mimético*¹⁹⁹ (el cuidado en que la apariencia y los rasgos físicos del original no se vean alterados en mayor medida) y la elección por reproducir *literal y mecánicamente* el estilo o lenguaje artístico (mediante una reproducción fotográfica) de la imagen original de la Virgen de Guadalupe al apropiarse de ella y colocarla o citarla dentro de una nueva obra. También se explica porqué Legorreta no eligió el lenguaje artístico de una tradición humana para retratarla. La convicción de respetar pictóricamente el lenguaje artístico de esta imagen mariana y la de no apropiarse de otra representación suya hecha por manos humanas, nos habla de una concepción del lenguaje artístico como “extensión y contenedor de la divinidad”. De acuerdo a lo que indican el título de la obra, así como su similitud visual con la técnica “vivificante” de *Intuitivo* y la simpatía de la artista con la conclusión del estudio de Loring, en ella se encuentra presente y de forma viva el original, es decir, la Virgen misma. Se trata, pues, de un lenguaje o estilo artístico hierofánico, es decir, de un lenguaje con el que la Virgen se hizo visible y se presentó (o, dicho en términos teológicos, se “reveló”) a sí misma a la humanidad y se involucró material, corporal y temporalmente con su historia.²⁰⁰

Esta convicción concuerda con la idea de la filosofía del lenguaje religioso que defiende que los seres divinos –dígase Dios, Cristo o la Virgen– son demasiado “sacros” y “otros” como para ser evocados o capturados mediante los mismos medios con los que se evocan o se capturan a las criaturas no divinas.²⁰¹ Como, según sentencia la Biblia, a Dios (Padre) no es correcto darle forma (apariencia),²⁰² pues Él supera toda representación material²⁰³ y, a su

¹⁹⁹ La *mimesis* en este caso es comprendida desde Valeriano Bozal. En su libro *Mimesis: las imágenes y las cosas*, entiende este vocablo como imitación que busca ser el doble del original, es decir, una extensión suya. Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987.

²⁰⁰ El concepto de “hierofanía” lo obtuve de la definición que el fenomenólogo de la religión Juan Martín Velasco hizo de este en su libro *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid: Trotta, 7ª edición, 2006, p. 204.

²⁰¹ Janet Soskice, “Religious Language” en *Philosophy of Religion: The Basics*, Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2013, pp. 349 y 350.

²⁰² Así lo exige el Antiguo Testamento en Dt: 27, 25.

vez, no hay un consenso sobre cuál es el verdadero retrato de la Virgen en el que San Lucas dejó testimonio sobre su aspecto físico,²⁰⁴ Legorreta utiliza aquella en la que cada uno se manifestó visualmente, o dicho en términos lingüísticos, en los que cada uno se denotó hierofánicamente a sí mismo.²⁰⁵

Además, el hecho de que, tal y como insinúa Loring en su estudio, la imagen de la Virgen de Guadalupe haya tenido la capacidad activa de “pintarse y conservarse a sí misma”, refuerza la idea de que Legorreta la conciba y se apropie artísticamente de ella como de una hierofanía y no como de una imagen inerte. Tal y como afirma Hans Belting sobre otras imágenes marianas de la Antigüedad y de la Edad Media, Legorreta entiende y trata artísticamente la imagen de la Virgen de Guadalupe como si el *noumen*²⁰⁶ divino estuviera eternamente presente y activo en ella.²⁰⁷ Es decir, como si se estuviera apropiando o estuviera colocando a la persona de la Virgen misma (inserta en el objeto del ayate que fue divinamente transformado) dentro de su obra. Y tal como afirma Belting sobre varias imágenes marianas de tiempos pasados, Legorreta “replica” formalmente la imagen original de la guadalupana con la esperanza de que, al citarla, sus poderes y su prestigio se transfieran a la copia sin que la primera los pierda.²⁰⁸

Ahora bien, como mencioné más arriba, tanto en *Floreando a Cristo* (1998) como en los retratos intervenidos de “Andrea”, “Mónica” y “Alejandra” (2003), en *Intuitivo* (2009) y en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009), Legorreta distinguió visualmente mediante

²⁰³ Así lo establece el Antiguo Testamento cuando Dios se presenta ante Moisés con las palabras “Yo Soy el que Soy” en Ex: 13, 14.

²⁰⁴ Vid. Belting, *op.cit.*

²⁰⁵ En analogía con lo que el filósofo judío Maimónides dijo en el siglo XII sobre el nombre escrito y oral de Dios (“la majestuosidad del nombre de Dios y la falta de ultrajarlo están conectadas con el hecho de que el nombre denota a Dios Mismo” *op.cit.* Soskice, p.350), se puede afirmar que lo mismo aplica para la imagen de Dios en tanto que esta también es una forma (visual) de lenguaje.

²⁰⁶ *Noumen* es un término filosófico que se puede traducir como inteligencia.

²⁰⁷ Belting, *op.cit.*, pp.53, 70, 75 y 81.

²⁰⁸ *Idem*, pp. 428 y 464.

los recursos pictóricos del color, del material y de la superposición de planos las formas y el lenguaje artístico suyo de las formas y el lenguaje artístico de los demás. En los mencionados retratos (2003) y en *Intuitivo* (2009), mediante la distinción material (acrílico - fotografía) y cromática (escala de grises - colores vivos) de los planos, distinguió las fotografías capturadas por sus hijas de aquello que ella les añadió en el primer plano. En *Floreando a Cristo* (1998) y en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) las apropiaciones que hizo de un Cristo y de la Virgen mantuvieron su autonomía respecto de las flores que la artista colocó encima de ellas por el mismo efecto. La pregunta ahora es ¿por qué o para qué? ¿Por qué distinguir tan marcadamente las imágenes del primer plano de las del segundo? ¿Por qué no dejar aisladas y sin añadidos las imágenes “contenedoras del ser divino” dispuestas en ambos segundos planos de las obras? ¿A qué intención o necesidad responde este acto de pintar en el primer plano y sobreponer flores a las hierofánicas imágenes de Cristo y de su Madre?

La forma en la que Legorreta entiende intelectualmente la imagen original de la Virgen de Guadalupe y el trato visual, material y pictórico que le da a esta y a Cristo en las dos obras en cuestión, es concurrente con una de las tesis de la filosofía del lenguaje religioso que enunció Maimónides a principios de la Edad Media en su obra *Guía para los confundidos*. Refiriéndose al nombre oral (auditivo) y escrito (visual) de la divinidad, el filósofo judío declara que la majestuosidad de este y el sacrilegio (o virtud) que es darle un mal (o buen) uso, están conectados por el hecho de que contiene dentro de sí a la divinidad misma.²⁰⁹ A su vez, comprender y tratar artísticamente las imágenes de la Virgen de Guadalupe y de Cristo como contenedores del ser divino es para esta filosofía del lenguaje y en palabras del fenomenólogo de la religión Juan Martín Velasco, comprenderlas como *hierofanías* o *mediaciones objetivas*.

²⁰⁹ Soskice, *op.cit.*, p. 350. Maimonides se refería específicamente al *Tetragrammaton* (y no a otros nombres de Dios que se conocen gracias a las Sagradas Escrituras) pues dice que este es el *único* nombre que no se limita a describir algún atributo de Dios, sino que contiene su esencia misma.

Las mediaciones objetivas o hierofanías, dice Velasco, son aquellos objetos en los que el hombre descubre la presencia de una persona divina, pues en ellos esta se hace manifiesta por su propia voluntad.²¹⁰ Es decir que la persona divina transforma y cambia la naturaleza de un objeto del mundo con el objetivo de manifestarse en él.²¹¹ El católico acude a estos objetos específicos cuando siente deseos de relacionarse directamente con el ser divino y no a través de intermediarios. Este tipo de mediaciones, afirma el fenomenólogo, genera en los hombres el deseo de *responderle* a la divinidad.²¹² A las opciones para responder, Velasco las denomina *mediaciones subjetivas*.²¹³

De la mano de esta filosofía, Velasco describe las mediaciones subjetivas como realidades visibles del mundo religioso elaboradas por manos humanas²¹⁴ que posibilitan la relación entre un ser divino y el hombre. Explica también que estas expresan la experiencia personal que el segundo tiene con el primero.²¹⁵ Las llama subjetivas porque, a diferencia de las objetivas, parten de la voluntad del hombre para *responder* al llamado de la divinidad y no a la inversa.²¹⁶ Si entendemos (como hemos hecho hasta ahora) como dos mediaciones objetivas (o, lo que es lo mismo, como dos hierofanías) las imágenes de Cristo y de su Madre dispuestas en los segundos planos de *Floreando a Cristo* (1998) y del detalle de *Virgen Guadalupe original* + (2009), ¿nos es posible insinuar que las flores repartidas a lo largo de los primeros planos de ambas obras son sus respectivas mediaciones subjetivas o respuestas?

Al parecer, sí.

²¹⁰ Velasco, *op.cit.*, p. 197. “La hierofanía de la <<zarza ardiente>> se explicaría por la producción por Dios mismo de un <<milagro>> en el que se manifestaría esa acción por la transformación empírica de la realidad mediadora. Así, también, el paso del Mar Rojo, hierofanía central de Israel, sería el resultado de una intervención de Yahvé en la trama de la historia que convertiría ese hecho histórico en manifestación suya.” *Ibidem*, p. 202.

²¹¹ *Idem*, p. 197.

²¹² *Vid.* p. 7.

²¹³ *Cfr.* Velasco, *op.cit.*, pp. 196 a 213.

²¹⁴ *Idem*, p.176.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ *Idem*, pp. 196 a 213.

Al preguntarle a Legorreta sobre la composición del primer plano de *Floreando a Cristo* (1998), la artista me comentó que “las flores son una forma de agradecer a Cristo, nuestro Salvador, mediante esa parte de su creación que embellece la tierra y que alegra el corazón”.²¹⁷ Este agradecimiento, al ser una respuesta, entra dentro de la categoría de mediación subjetiva. Y, como toda mediación subjetiva es respuesta a una mediación objetiva, es decir a una hierofanía, la concepción de la imagen anónima del Cristo de pasta de caña de maíz como la persona del Cristo mismo presente dentro de la obra, se corrobora.

Ahora bien, como mencioné antes, los primeros planos de *Floreando a Cristo* (1998) y del detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) están cromática, material y visualmente bien delimitados y diferenciados de los segundos. Es decir que existe una perceptible distancia compositiva entre ambos y no como en *Lo grande de dar* (1997) donde las flores y todos los elementos de la composición estaban dispuestos sobre del único y bidimensional plano de la obra. De tal suerte que lo sagrado y lo humano compartían plano visual y, por ende, tenían el mismo rango dentro del campo visual-espiritual de la obra. En ambas, esta distancia tiene lugar, como sugerí, para diferenciar visual y materialmente las imágenes hierofánicas de aquel lenguaje artístico humano empleado en ellas. Como señalé, este último –encarnado en los primeros planos de ambas obras– es una mediación subjetiva pues, retomando el comentario de Legorreta, responde en agradecimiento a las dos hierofanías situadas en los segundos planos. De tal manera que esta distancia compositiva participa del mismo *pathos* que una distancia conceptual y religiosa.

²¹⁷ Elisa Legorreta, entrevista, octubre 2015.

Siguiendo la línea filosófica del lenguaje hasta ahora manejada, Velasco menciona que uno de los tipos de mediación subjetiva que existen es la oración. La entiende como una experiencia religiosa que acepta implícitamente una cierta distancia entre la divinidad y el hombre. Es por ello que, según el fenomenólogo, la oración tiene como tarea principal fomentar que siempre haya una *comunicación* entre ambos.²¹⁸ En el caso de *Floreando a Cristo* (1998), en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) y, ¿por qué no? también en *Intuitivo* (2009), esta distancia espiritual se expresa por medio de la distinción visual y material presente en los dos planos de las tres obras. A la vez, es resuelta pictóricamente por la comunicación que nace en el primero y se dirige al segundo.

De esta manera se da una sinergia, pues a pesar de estar claramente delimitadas, no se pretende que la separación de estas técnicas (de la fotografía y el acrílico) rebase el espectro de lo material y llegue al campo de lo espiritual.²¹⁹ El acto de intervenir pictóricamente las tres imágenes de autoría ajena posee, como se dijo de la curaduría en la que participó *Intuitivo* (2009), “un tinte de diálogo, de comunicación interpersonal en la que hay un verdadero intercambio de ideas, de sentimientos, de pareceres [...] se une lo que se nos dio con lo que [le] podemos dar”.²²⁰

Es decir, que en ambas obras de arte sacro, Cristo y la Virgen (ubicados, en general, al fondo o en segundo plano) son receptores activos (atentos y bien dispuestos) de un cariñoso mensaje u oración personal no oral, sino pictórica²²¹ que se expresa en los primeros planos bajo la

²¹⁸ Velasco, *op.cit*, p. 237.

²¹⁹ Elin Luqua Agraz, *Visión Viva. Elisa Legorreta sobre fotografías de María e Isolde Beckmann*. (Exposición realizada en la Ciudad de México, Casa Lamm, 1 de diciembre de 2009 al 6 de enero del 2010), Ciudad de México: Casa Lamm, 2009, p. 1.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Digo que se trata de un mensaje específicamente “cariñoso” pues en otras obras de Legorreta en las que las flores son protagonistas, los títulos de las mismas nos explican *intertextualmente* que se trata de un motivo emocional positivo. Un ejemplo es su pintura titulada *Porque te quiero* (1997), un óleo sobre tela en donde

forma de varias flores. La manera en la que Legorreta superpone estas flores en *Floreando a Cristo* (1998) y en el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) a ambas imágenes “contenedoras del ser divino” de las que se apropió, recuerda a como algunos creyentes colocan flores (en señal de voto o como agradecido exvoto) a los pies de las estatuas de Cristo y de la Virgen ubicadas dentro de varias iglesias.

En el caso de ambas obras, se está utilizando el acto de pintar encima de las dos imágenes *hierofánicas* citadas –encima de Cristo y de su Madre– como una modalidad artística de oración y como un medio para comunicarles el agradecimiento que se les tiene. A partir de la manera en la que fueron construidas visual, material e intelectualmente, la artista buscó comunicarse con el plano de lo sagrado –aquel sitio de la realidad en donde habitan físicamente Cristo y la Virgen y es, por dogma religioso, irrepresentable e indecible por manos y por lenguajes humanos–,²²² a través del lenguaje humano: la libre representación de varias flores en primer plano, de autoría humana y de pincel personal.

Sin importar que exista la ligera posibilidad de que Legorreta haya producido estas dos obras por petición de compradores privados,²²³ su interés por dar protagonismo visual durante su construcción a sus propias experiencias religiosas con Cristo y con la Virgen y no a las de otros, es patente.²²⁴ Al estar sus imágenes hierofánicas al fondo sobre los segundos planos y, en el caso de *Floreando a Cristo* (1998), dar a entender a través de la sintaxis de su título que lo de mayor importancia visual en la obra es el verbo “florear” (Legorreta podría haber titulado la obra “Cristo floreado” o “Cristo entre flores”), se revela que ambas obras no fueron

fueron retratadas varias especies de flores bajo un tondo. También la mencionada *Día de vivos* (2009) es ejemplo de esto.

²²² Así lo plantea la Biblia en Ex: 33, 20; Dt: 27, 25; Jn 1, 18 y Dt: 4, 12.

²²³ En entrevista Legorreta me comentó que varias de sus obras de arte sacro las produce por encargo. Sin embargo, en este mismo encuentro afirmó que también produce obras de arte sacro por gusto personal y sin fines de lucro. Elisa Legorreta, entrevista, noviembre 2014.

²²⁴ *Ibidem*.

producidas tomando en cuenta la utilidad pedagógica, ilustrativa o crítica que en los comienzos del siglo XXI se consideraba que debían de tener las obras de arte sacro.²²⁵

Son varias las fuentes que revelan cuál se creía que debía de ser la finalidad o utilidad del arte sacro a finales del siglo XX y principios del XXI. Existe más de un testimonio que insinúa que el arte sacro debía de ser considerado como tal si cumplía con la función de instruir por medio de imágenes a un espectador humano sobre la historia, los dogmas y los misterios de la religión católica.²²⁶ A su vez, también era común la idea de que el arte sacro debía de cumplir con una función devocional.²²⁷ Es decir que se consideraba que las obras adscritas a esta categoría del arte, debían de remitir a un suplicante un personaje de la historia de la religión (el cual se consideraba que habitaba en una realidad distinta a la de la obra) para que este intercediera por él ante Dios.²²⁸ Si la obra no cumplía con alguna de estas dos funciones, entonces se creía que debía de ser crítica. Mediante la yuxtaposición de imágenes de santos, de Cristo o de la Virgen a contextos visuales que representaran las situaciones sociales de aquellos años, se consideraba que la obra debía de llevar a quien la viese a preguntarse cómo es que estos personajes estaban relacionados con los problemas contemporáneos de la humanidad.²²⁹

²²⁵ Esta idea la obtuve de varias fuentes primarias de finales del siglo XX que hablaban sobre la función con la que debían de cumplir las obras de arte sacro. Algunas de ellas son: . Jaime Lara, “El estado actual del arte litúrgico en EE.UU.” en Primer Simposio Internacional de Arte Sacro, Monterrey, 24 al 28 de febrero de 1992; Paul Tillich, “La dimensión religiosa en la vida espiritual del hombre” en *Teología de la Cultura y otros ensayos*, Buenos Aires: Amorrortu, 1969; y Armando Ruíz et al. II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro, Ciudad de México, 13 al 16 de noviembre del 2001.

²²⁶ Esta, por ejemplo, es la función que en 1992 el Pbro. Jaime Lara (*op.cit.*) le adjudicaba al arte *litúrgico* (categoría que inscribía dentro del género de arte sacro).

²²⁷ Lara, *op.cit.*

²²⁸ Esta, por ejemplo, es la función que en 1992 el Pbro. Jaime Lara (*op.cit.*) le adjudicaba al arte *devocional* (categoría que inscribía dentro del género de arte sacro).

²²⁹ Esta, por ejemplo, es la función que el Pbro. Jaime Lara (*op.cit.*), el teólogo protestante Paul Tillich (*op.cit.*), y el laico Peter Fingenstein (“Towards a New Definition of Religious Art” publicado en *College Art Journal*, vol. 10, no. 2, invierno 1951), adjudicaban al arte *religioso* (categoría que inscribían dentro del género de arte sacro).

Al no haber sido producidas con estas tres finalidades y más bien servir como actos plásticos de oración, *Floreando a Cristo* (1998) y el detalle de *Virgen Guadalupe original +* (2009) propusieron una nueva utilidad y función o razón de ser del arte sacro. Mediante el proceso de construcción de estas dos obras suyas, Legorreta propuso una nueva utilidad al arte sacro. Esta no rinde cuentas a un espectador humano, pues ellas no constituyen un testimonio que busque comunicar la fe a un espectador o narrarle encuentros con Cristo y con la virgen. *Floreando a Cristo* y el detalle de *Virgen Guadalupe original +* son *per se* el encuentro que la artista tuvo con ellos.

Es decir que ambas obras no sirven a un propósito fuera de sí mismas, pues sus espectadores o receptores se encuentran dentro de ellas respetuosamente colocados sobre los segundos planos. Legorreta coloca las flores sobre de las dos imágenes hierofánicas de las que se apropia sin buscar que la experiencia de un espectador humano las valide como obras de arte sacro. Al ser Cristo y la Virgen a quienes la obra rinde cuentas, la categoría de arte sacro planteada desde la utilidad que una obra debe de dar a un espectador humano resulta insuficiente. Es por ello que al plantear *la construcción de la obra de arte como un acto de oración* (en tanto que mediación subjetiva), Legorreta propuso una nueva modalidad del arte sacro.²³⁰

Esta función se ve reforzada en una de las tesis que expuso en otro de los textos de opinión que publicó en el periódico jalisciense *Mural*, titulado “De fe y política” y fechado el 13 de diciembre del año 2000. En él, la artista reprobaba a aquellos pintores que producían arte sacro impulsados por las promesas de posibles ganancias económicas, de éxito profesional y

²³⁰ La diferencia de esta nueva modalidad del arte sacro con la categoría de los ex votos del siglo XX radica en que, en estos últimos, Cristo, la Virgen o el santo no están presentes en la obra hierofánicamente, sino que, cuando están presentes (no siempre se les coloca dentro en ella), no son más que representaciones.

de aceptación social.²³¹ Tácitamente, el texto compartía varias de las ideas que Legorreta había leído un año atrás en la Carta a los artistas que el papa Juan Pablo II había publicado en el portal en línea del Vaticano.

En ese documento, el papa subrayaba que el productor de arte sacro había “de trabajar sin dejarse llevar por la búsqueda de gloria banal o la avidez de una fácil popularidad, y menos aún por la ambición de posibles ganancias personales”.²³² En los años en los que se ubica la producción de arte sacro aquí estudiada de Legorreta (1995-2009), algunos sostenían que debía haber una autoridad eclesial o un espectador laico que avalara o aceptara con facilidad una obra como de arte sacro.²³³ Sin embargo, al haber sido construidas sin tener esta necesidad presente, *Floreando a Cristo* y el detalle de *Virgen Guadalupe original* tradujeron a nivel plástico la sugerencia de Juan Pablo II. Lo hicieron quizá no tomándola conscientemente en cuenta, pero muy probablemente impulsadas o por su lectura o por el mismo *pathos* que llevó a Wojtyła a su reflexión.

Si bien ambas obras son compatibles con este rasgo que Juan Pablo II sugería (sin imponer) a los artistas, su verdadera sintonía con el concepto de arte sacro descansa en otras ideas también expresadas dentro de esta Carta. En el apartado titulado “El artista, imagen de Dios Creador”, Wojtyła definía al artista como un detective que, a través de la “creación artística”, había de buscar “nuevas *epifanías*”²³⁴ de la belleza,²³⁵ es decir, de Dios mismo. A su vez, en el apartado titulado “Alianza fecunda entre Evangelio y arte”, el pontífice afirmaba que, “el encuentro personal [para conocer a] Dios en Jesucristo”, tenía en el acto creativo una

²³¹ Elisa Legorreta, “De fe y política” en periódico *Mural*, 13 de diciembre del 2000.

²³² Juan Pablo II, *Encuentro del Santo Padre Juan Pablo II con los artistas*, Ciudad del Vaticano, abril de 1999. Consultado en el portal en línea del Vaticano.

²³³ *Vid.* notas 35, 36, 37 y 38 y pp. 14, 15 y 16.

²³⁴ Al igual que las “hierofanías”, las “epifanías” son manifestaciones o revelaciones de lo divino. Sin embargo, son diferentes a estas pues las hierofanías tienen como vehículo de manifestación un objeto. En cambio, las epifanías tienen como vehículo de manifestación la subjetividad.

²³⁵ Juan Pablo II, *op.cit.*

excelente herramienta para lograr su cometido.²³⁶ Según él, el artista encontraba en el arte “una dimensión nueva y un canal extraordinario de expresión para su crecimiento espiritual.”²³⁷ Por último, afirmaba que durante el acto creativo (el acto de bailar, musicalizar, esculpir o pintar) puede haber “momentos de gracia” que lleven a que el artista tenga una “cierta experiencia del Absoluto que le trasciende”.²³⁸ De tal manera que la consecuencia de “experimentar a Dios” a la que puede llevar una *oración* oral o mental, era para el papa el mismo resultado en el que podía desembocar un ejercicio pictórico.

Con estas ideas, Juan Pablo II definió la producción de obras de arte sacro como un ejercicio personal de exploración del mundo espiritual. Su concepción del “acto creativo” como una especie de herramienta o práctica para enriquecer y fortalecer la interioridad del artista en tanto que “hijo de Dios”, desvincula al arte sacro de sus tradicionalmente atribuidas funciones pedagógicas y mediadoras. Así, la función “de oración” que tuvo la producción de *Floreando a Cristo* y del detalle de *Virgen Guadalupe original* +, se encuentra en las ideas del papa con una raíz común. El hecho de que tras los planteamientos teóricos del papa y la praxis pictórica de las obras de Legorreta se encuentre esta misma raíz, sin que haya existido una voluntad explícita por parte de la artista de considerar el discurso del primero, los hace converger.

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

CONCLUSIONES

'Lo Real', nos recuerda Lacan, 'es aquello que se resiste absolutamente a la simbolización'.²³⁹

Hemos visto la mutabilidad del concepto de arte sacro (los cambios materiales, formales, visuales e intelectuales) en las pinturas que Elisa Legorreta realizó entre 1995 y 2009 tras un análisis de algunas de ellas. A diferencia de como sucedió en México con este género del arte desde tiempos del virreinato hasta finales del siglo XIX,²⁴⁰ la presente investigación identificó en una visión panorámica de sus obras, la renuencia a definir unívocamente cuáles son la intención, la finalidad y el estilo o lenguaje artístico adecuados para representar a Cristo y a la Virgen. De ahí que sus autocatalogadas obras de arte sacro²⁴¹ vengan siempre en formatos, materiales y lenguajes artísticos tan distintos unos de otros. Pero, ¿a qué se debe esto?

Según esta investigación, el motivo por el cual Legorreta transitó entre varias concepciones del lenguaje artístico religioso y entre varios estilos pictóricos para representar a Cristo y a su Madre, tiene que ver con la mencionada indefinición (latente en el sentir social de comienzos del siglo XXI²⁴²) sobre qué era, para qué servía y cómo había de lucir el arte sacro en aquellos días. A mi parecer, las obras aquí estudiadas de Legorreta fueron tanto activas *partícipes* como víctimas del embrollo intelectual y práctico en el que habían entrado tanto el huérfano sector de artistas dedicados al arte sacro (conformado por personalidades como Jaime Domínguez, Julián Pablo y Elisa Legorreta, entre otros) como el laicado y el concepto de arte sacro en este periodo.²⁴³

²³⁹ Lacan cit. por. Jameson en *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, vol. 1, Buenos Aires: La Marca Editora, 2012, p. 152.

²⁴⁰ Lo mismo que en la nota 19 de la Introducción.

²⁴¹ En su portal en línea, Legorreta clasifica según su propio criterio a que categoría pertenecen cada una de sus obras.

²⁴² *Vid.* Introducción.

²⁴³ Digo "huérfano" pues, como mencioné en la introducción, para finales del siglo XX y principios del XXI la Iglesia Católica no manejaba un consenso claro sobre la definición y los usos del arte sacro. *Vid. supra*

Su opción por transitar entre diversos estilos o lenguajes artísticos para hablar de y a Cristo y a su Madre, también puede ser entendida como una concepción de estos como seres cuyo significado es tan excesivo y abundante, que sobrepasa la capacidad de cualquier signo artístico de contenerlos y delimitarlos.

Es como si Cristo y la Virgen fueran significadores móviles que se desplazan más allá de lo pictóricamente significado. Transitar entre tan diversos lenguajes y formas artísticas para representarlos, los construye como si fueran significadores sin una estasis semiótica final. La presente tesis vio que en las pinturas sacras producidas por Legorreta de 1995 a 2009, Cristo y su Madre son dos personas que no han podido ser lo suficientemente acotadas por los discursos artísticos de tiempos pasados (incluidos los estilos sacros considerados por algunos críticos del siglo XXI como “oficiales”), pues van más allá de ellos. Este estudio detectó que en la producción de arte sacro de Legorreta, la significación artística de estas dos divinas personas consiste en una perpetua postergación de su significado. La insatisfacción de no lograr significar a Cristo y la *Theotokos* en un estilo o lenguaje artístico específico (incluso en uno que era arquetípico o esencialista en opinión de un contemporáneo de Legorreta –el arquitecto y restaurador Manuel González Galván–, por ejemplo),²⁴⁴ llevó a que esta investigación concluya que la artista no deseó anclar su producción en ninguno y, más bien, transitó y exploró varios de ellos.²⁴⁵

“Introducción”. Los distintos conceptos de arte sacro que el ministerio papal manejó también son ejemplo de esto. *Vid.* capítulos I, II, y III.

²⁴⁴ Manuel González Galván, “Integración plástica” en II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro, Ciudad de México: Comisión Nacional de Arte Sacro, 13 a 16 de noviembre de 2001.

²⁴⁵ Quiero agradecer al libro del Dr. Ángel Méndez Montoya, *Festín del deseo. Hacia una teología alimentaria*, México: Jus, 2010, p. 69, por la inspiración y el apoyo sintáctico de la idea enunciada en este párrafo.

Las fechas en las que las obras de Legorreta analizadas en esta tesis fueron producidas, dan cuenta de que este tránsito no fue estrictamente lineal y progresivo. Me refiero a que, la artista no necesariamente pasó de concebir el arte sacro de una forma a otra. Parece ser que su *modus operandi* no se caracterizó por el abandono sucesivo de nociones de arte sacro previas para adoptar otras nuevas, a diferencia de la actitud moderna por innovar *sin retroceder* misma que, eventualmente, lleva al descubrimiento de una única, unívoca y dogmática verdad, como dirían Jameson, Barret y Schmidt.²⁴⁶ Por el contrario, la producción de Legorreta se identifica con una tendencia asociable a la actitud posmoderna.²⁴⁷

Esta actitud también fue detectada por varios críticos mexicanos en las obras que participaron en la exposición de 1988, *En tiempos de la posmodernidad*, realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Al hallar en ella una recurrencia por retomar y abandonar aleatoriamente concepciones y lenguajes artísticos que ya había manejado y que, por lo mismo, consideraba aptos para representar lo relativo a la religión, este estudio identifica que la obra de Legorreta reveló tener la misma actitud “posmoderna” que muchas de las piezas que configuraron esta exposición. A semejanza de la forma en la que la crítica se expresó de obras como las de Julio Galán y Lourdes Almeida, la obra sacra de Legorreta parece ir en contra de una visión exclusivista y unívoca. Muestra, así como se dijo de ellas, no haber padecido el moderno “temor al dogma” de la innovación y, con ello, haber logrado salir “del callejón de la monotonía y la rutina”.²⁴⁸

Esto se ejemplifica en su pintura de 1999 titulada *Virgen padre Mora*. Como se diagnosticó en el capítulo II, por esas fechas algunas obras de la artista fueron sensibles a la idea de que el

²⁴⁶ Jameson, *op.cit.*, p.107.

²⁴⁷ Para ver a lo que me refiero con *actitud posmoderna*, Vid. notas 20 y 29 de la Introducción.

²⁴⁸ Esther Acevedo et. al., *En tiempos de la posmodernidad*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1989, pp. 105 y 109.

arte sacro podía construirse a partir de imágenes arquetípicas iconográficas tradicionales en conjunto con un lenguaje artístico personal, tal como es el caso de *Lo grande de dar* (1997), por ejemplo.

Sin embargo, *Virgen padre Mora* (1999) sigue la misma lógica que con la que fueron elaboradas *La alegría de Zapopan* (1995) y las demás obras estudiadas en el capítulo I, esto es, a través de la superposición de iconemas heredados de la tradición visual cristiana del México novohispano. Al repetir las formas y el estilo de una Inmaculada Concepción *sobre el primer plano* (no en el segundo), *Virgen padre Mora* (1999) pone en evidencia la opción que Legorreta retomaría varios años después de la concepción del arte sacro como “multiplicador de potencias religiosas ya existentes”.

A su vez, este patrón muestra que, en los comienzos del siglo XXI, el arte sacro de tiempos de la colonia era percibido y comprendido como una autoridad a la que se acudía cuando no se contaba con una guía autorizada que seguir. Sin embargo, esta atención a lo novohispano también podría ser puesta a un lado, pues en la producción de arte sacro contemporánea no se le teme al dogma, tal como es manifiesto en la actitud posmoderna.

Si fijamos, por ejemplo, nuestra atención en la obra de Legorreta de 1997 titulada *Estoy pensando en ti*, observamos esta actitud y este distanciamiento de lo novohispano. De la producción de ese año, se dedujo que la artista concebía para el arte sacro que un lenguaje iconográfico religioso tradicional admitía la mezcla con uno más personal (como se detectó en el capítulo II en *Lo grande de dar* (1997), por ejemplo). En *Estoy pensando en ti* (1997), no obstante, se puede ver una Virgen de pincelada completamente personal sin la presencia de

algún atributo iconográfico (y de sus significados) presente en obras de arte virreinal o arte sacro anterior al siglo XX en general.



Fig. 50 Elisa Legorreta. *Virgen padre Mora*, acrílico sobre manta de cielo en loneta, 60 x 90 cm, 1999, colección privada.

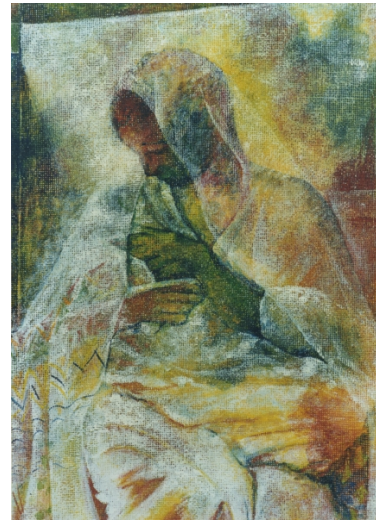


Fig. 51 Elisa Legorreta. *Estoy pensando en ti*, óleo sobre yute y tela, 70 x 95 cm, 1997, colección privada.

Incluso, ya más adentrada en la segunda década del siglo XXI, en la obra sacra de Legorreta se advierte un escape de las formas figurativas. En una ocasión, reprodujo textualmente con acrílico un pasaje bíblico en idioma griego *koiné* (la introducción al Evangelio de Juan). La tabla, una madera de 70 x 200 cm. que posteriormente recubrió con encáustica, lleva por nombre *Palabra en griego* (2011) y, como señala el título, toma como referente directo la palabra *escrita* de Dios. En esta obra no parecen ser las imágenes figurativas de la admirada religiosidad novohispana (de la tradición humana), las formas visuales de la religiosidad personal o las imágenes *visuales* (no escritas) hierofánicas las que le dan el carácter sacro. *Palabra en griego* no muestra un interés por dar continuidad a una tradición artística religiosa, por interpretar desde la subjetividad artística lo relativo a la religión o por ser un medio personal de oración. En esta última producción, Legorreta tomó la imagen *textual*, la Palabra de Dios revelada a los hombres que narra y describe, y, con ello, le dio un carácter universal a la obra. Insinuó que, a diferencia de como sucede con las imágenes locales (como

la de la Virgen de Zapopan, la Sangre de Cristo y otras) el mensaje del texto bíblico detalla cómo es Dios de manera culturalmente no viciada, total y ahistórica.



Fig. 52 Elisa Legorreta. *Palabra en griego*, encáustica sobre acrílico, 70 x 200 cm, 2011, colección particular.

Ahora bien, la pregunta final es sencilla, pero esclarecedora. Si en el análisis de cómo fueron compuestas material, pictórica e intelectualmente las obras aquí estudiadas se dedujeron distintas concepciones del término “arte sacro”, ¿qué es lo que hace que Legorreta las catalogue a todas ellas dentro de esta categoría?²⁴⁹ Si bien la mutabilidad identificada en la categoría de “arte sacro” expresada por la artista y constatable tanto en sus columnas de opinión como en sus pinturas, pudiera todavía poner en duda la clasificación de su producción artística bajo este concepto, bastaría observar el ritual religioso que sigue durante el proceso de creación de sus obras para sacarnos de esta paradoja.

Me refiero a que, como ella me comentó en entrevista,²⁵⁰ antes de producir arte sacro, Legorreta lleva a cabo un ritual que implica confesión, ir a misa y recibir la comunión eucarística. Posteriormente, cuando se dispone a pintar, escucha cantos “sacros” gregorianos y los sigue en su mente “como orando”. Estos cantos y esta actividad la acompañan durante todo el proceso creativo hasta que ella decide que la obra ya está terminada. Sin importar si se

²⁴⁹ Si uno visita el portal en línea de Legorreta y que Legorreta administra, por ejemplo, ve que las diversas imágenes que esta tesis analizó, se encuentran dentro de la categoría de arte sacro. *Vid.* www.elisalegorreta.com

²⁵⁰ Elisa Legorreta, entrevista, noviembre de 2014.

divisa un lenguaje pictórico hierofánico, bien sea el de la paternal tradición novohispana, uno personal o el textual de la Biblia en cada obra, sus pinturas siempre se sujetan a este ritual. De esta manera, se justifica su afirmación de que “cualquiera puede hacer arte sacro si tiene fe, sin importar si sabe o no de pintura, o de teología”.²⁵¹

Así pues, sin importar que a la hora de pintar arte sacro Legorreta optara por un estilo artístico específico y, con ello, se arriesgara (sin saberlo, claro) a que esta tesis la relacionara con una forma específica de comprender el lenguaje religioso, lo que en última instancia unifica todas sus obras dentro de la categoría de sacra es el ritual con el que las lleva a cabo. De esta manera, se asoma que la búsqueda escrita y pictórica de la artista por definir el estilo artístico, el concepto, y la utilidad del arte sacro es una tarea racional. Con ello, se vislumbra silenciosamente que esta tarea es inagotable y, que si quiere que esta no caiga en el relativismo, siempre habrá de ser acompañada por un acto personal de fe.

Es decir que, tal y como hace la actitud posmoderna, de acuerdo a la interpretación cristiana de Antonio Izquierdo, el análisis que el presente estudio hizo de la manera en la que Legorreta construyó sus obras de arte sacro (aquellas que datan de 1995 hasta 2011) diagnostica que si bien en estas hay una sola verdad a representar (un solo Cristo y una sola Virgen) existen múltiples maneras relativas de enunciarla, interpretarla y pintarla.²⁵²

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² El argumento de Izquierdo dice así: “la comprensión y la formulación de las certezas absolutas están en estrecha relación con la historia y con la cultura, y, por tanto, sometidas a cierta relatividad. Como cristianos hemos de valorar las certezas absolutas, y a la vez la relatividad de su expresión, abierta siempre a mejoras y perfeccionamientos. Esta relatividad ‘histórica’ dará al cristianismo más credibilidad en el núcleo absoluto de sus certezas y le librará del peligro, no raramente en acecho, de absolutizar lo relativo.” Antonio Izquierdo, “Posmodernidad y cristianismo”, en *Catholic.net*, 4 de julio de 2008. Dos posturas antagonistas a esta postura serían las de Derridá y Rorty. Ambos, según dice Terry Barrett, sugieren que los hechos son simples interpretaciones y que la verdad no es absoluta, sino un constructo que hacen individuos y grupos. Terry Barrett, *Criticizing art. Understanding the Contemporary*, Ohio State University: McCraus Hill, 1999, p. 30.

El método para producir arte sacro empleado por Legorreta, explica una parte importante de otros procesos artísticos que actualmente centran parte de su obra en torno a lo sagrado. Al igual que ella, artistas como el sacerdote mexicano Julián Pablo, por ejemplo, emplean el acto creativo como una búsqueda y no parten de una definición clara para producir arte sacro. Oscilan, como se detectó en el presente estudio que hizo el pincel de nuestra artista para un periodo, entre lo figurativo heredado de la tradición (Pablo retoma al Greco) y el lenguaje artístico personal (su firma personal es el salpicadero de vino tinto).

La tendencia que según esta tesis comparten las producciones de Pablo y Legorreta al centrar parte de su obra en lo ya dado visualmente por la tradición cristiana, se puede explicar si se le ve como un ejercicio esencialista en el que se análoga dogma primigenio con forma artística. Es decir que, retomando parcialmente el argumento de Izquierdo,²⁵³ es posible que ambos tomen como punto de partida una verdad inamovible (inserta en y asociada con una forma visual particular), pero reconocen también que el camino que se recorre con ella tiene varias veredas (igual de válidas todas ellas) y está en cada uno de ellos elegir cuáles tomar.

Al igual que sucedió en otras esferas de la vida, la comprensión de lo sacro en el arte de umbrales del siglo XXI que Legorreta y los mencionados artistas tuvieron según este estudio, fue una comprensión de actitud *posmoderna*. Es decir que, tal y como insinúa Izquierdo,²⁵⁴ se basó en experiencias e interpretaciones personales de lo ya colectivamente dado. En la comprensión y degustación personal de la verdad religiosa revelada y compartida a toda la humanidad por medio de la revelación. Fue una comprensión que, contrariamente a la descripción que Jameson hace de la actitud moderna de que hay una sola forma homogénea

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Vid.* nota 15.

de relatar la verdad,²⁵⁵ aceptó que hay distintas caras y formas de plasmarla sin que una sea vista como más válida, abarcante o completa que la otra.

Por ello, considero que la contribución que hizo la producción de Legorreta (aquella que va de 1995 a 2011 y que toca tanto a sus pinturas como a sus columnas de opinión) al análisis del arte sacro que nos es contemporáneo, fue la de entintar inintencionalmente la construcción de este tipo de obras con lo que identifiqué como una actitud posmoderna. Es decir, en palabras de Terry Barrett, la de construir varias obras como un híbrido que no busca descubrir y establecer las bases unificadas, panorámicas y universales de algo (como hacía la actitud moderna) sino revelar las muchas facetas que pueden tener.²⁵⁶ Al complementar su producción de arte sacro con la reflexión que hizo sobre esta y sobre otros temas en sus columnas de opinión, la presente investigación tomó en cuenta que la obra de arte sacro del siglo XXI está compuesta por varios elementos –que pueden llegar a ser contradictorios entre sí– procedentes de distintas “áreas de la vida”. Al hacerlo, declaró que el arte sacro que nos es contemporáneo, en su configuración conjuga sin temor los contradictorios elementos esencialistas y no esencialistas de la religión con análisis visuales y reflexiones sociológicas y filosóficas. Todo con un mismo pincel.

El presente estudio sobre la obra sacra de Legorreta, contribuye de manera general a la revisión del arte sacro posmoderno, pues da pistas sobre cómo una pintora reacciona artísticamente a un entorno de indefinición y desventaja, como lo fue el de comienzos del siglo XXI. Toma en cuenta que el artista y su obra circulan en un ambiente artístico que considera que las representaciones religiosas no tienen la misma categoría que otros temas (el

²⁵⁵ Jameson se refiere a que, tras “insertar un lenguaje utópico nuevo, distinto y elevado” en un espacio, “la apuesta moderna consistía en que [éste...] con la virulencia propia de su novedad, se esparciría y acabaría por transformar [el] entorno.” Jameson *op.cit.*, pp. 81 y 82.

²⁵⁶ Barret, *op.cit.*, pp. 30 y 31.

pintor Jaime Domínguez, por ejemplo, es coleccionista de mucha de su propia obra sacra, pues afirma no saber en qué otra sede situarla).²⁵⁷

Legorreta, por su parte, vivió en carne propia los alcances de este ambiente cuando, en 1999, su obra fue rechazada por una galería de arte contemporáneo bajo el argumento de que no era “arte actual, arte vanguardista”.²⁵⁸ En una de sus columnas de opinión, atribuyó este rechazo a que la obra no presentaba los “materiales impactantes y temas de moda”²⁵⁹ que se veían en las ferias, exposiciones y eventos artísticos del momento.²⁶⁰

Este ambiente, según esta tesis, llevó a que la producción de arte sacro contemporáneo de comienzos del siglo XXI oscilara entre dos opciones. Ya fuese defenderse de él bajo el escudo que la repetición de los lenguajes y las formas artístico-religiosas arcaicas, arquetípicas y legítimas representaban, o coquetear con la opción por insertarse en él, alineándose a su exigencia por innovar en los materiales, en los discursos y en las formas visuales con las cuales algo es representado.

Por otra parte, al tener en cuenta esta desventaja de los temas sacros dentro del sistema artístico contemporáneo, este estudio investigó cómo estos artistas buscaron (intencionalmente o sin quererlo) su legitimación de diversas maneras. Detectó que, en ocasiones y cuando lo consideraron pertinente, las obras de Legorreta tomaron en cuenta las “reglas” socialmente aceptadas y las categorías del arte contemporáneo. Sin embargo, cuando

²⁵⁷ En el prefacio de su libro *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*, por ejemplo, James Elkins hace una observación valiosa que incluso yo misma experimenté en el entorno mexicano. El crítico e historiador del arte subraya que en los museos y en las galerías dedicadas con exclusividad al arte moderno y contemporáneo, no hay expuestas obras de temática religiosa. James Elkins, *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Nueva York: Rutledge, 2004.

²⁵⁸ Elisa Legorreta, “La novedad por la novedad” en periódico *Mural*, 20 de enero de 1999.

²⁵⁹ Elisa Legorreta, “La novedad por la novedad” en periódico *Mural*, 20 de enero de 1999.

²⁶⁰ *Ibidem*.

ambas les resultaron insuficientes o inadecuadas, el estudio identificó el enriquecimiento de las que fueron objeto al incluir en su producción categorías teológicas y filosóficas.

También, el estudio dio cuenta de que la producción de Legorreta tradujo voluntaria y convergentemente el discurso de la Carta a los artistas de 1999 del papa Juan Pablo II que le era contemporáneo. De tal manera que, al tener que elegir entre la prioridad de lo “artístico” ante lo “sacro” o a la inversa, la presente tesis detectó la opción de la obra de Legorreta de garantizar lo primero como consecuencia de lo segundo. Esto, sin embargo, da cabida a nuevas dudas que la presente investigación deja irresueltas.

A pesar de haber mencionado las divergentes opiniones que sacerdotes, pintores y laicos mexicanos tuvieron en 1992 y 2001 sobre las funciones y la apariencia que debía de tener el arte sacro en el naciente siglo XXI, la pregunta de qué dicen otros teólogos (distintos a Juan Pablo II y ajenos al contexto mexicano de aquellos años) al respecto, queda abierta. También lo hace la cuestión de si hubo en aquellos años otros artistas –más allá de Legorreta y Domínguez– que tradujeran (convergente o divergentemente) el discurso de la Carta a los artistas en sus obras y en sus ideas. ¿Qué se puede decir de aquellos que buscaron avalar su obra sacra en otros discursos distintos al del imaginario tradicional cristiano y al de algún papa o sacerdote?

También queda inconclusa la cuestión de qué sucede con las otras obras de Legorreta, aquellas que no están catalogadas como “de arte sacro”. ¿Hay en ellas nuevas y extraoficiales concepciones de lo sacro? ¿Dirigen algún tipo de discurso plástico encubierto sobre Dios, Cristo y la Virgen (o sobre asuntos concernientes a la religión en general) o son simplemente

decorativas y expresivas? ¿Son objeto de lecturas religiosas o su análisis es más compatible con los discursos del arte contemporáneo “secular”?

Por otro lado, la pregunta por la feminidad en el arte sacro de Legorreta también se abre a raíz del presente estudio. ¿De qué manera afectó o contribuyó a su arte sacro el hecho de ser una pintora mujer? Libre de las demandas y de las regulaciones que hasta el siglo XIX sacerdotes y autoridades eclesiales masculinas habían hecho a la producción de arte sacro, ¿cómo maneja la obra sacra de Legorreta su autonomía femenina? ¿Se arraiga a los criterios masculinos y patriarcales del pasado o innova introduciendo categorías, modos de ver, de sentir y de percibir propios de la feminidad?²⁶¹

²⁶¹ Agradezco a mi profesora Karen Cordero, teórica apasionada de los estudios feministas, por incitar esta última pregunta en mí.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias:

Arquidiócesis de Monterrey. “La Purísima Concepción de María: La Virgen Chiquita.” en portal en línea de la Arquidiócesis de Monterrey consultado el 4 de octubre de 2015.

Ávila, María de Jesús. “Reúnen a beneficio piezas cumbres del barroco novohispano” en *El Norte*, 30 de noviembre de 1993.

Benedicto XVI. Discurso del Santo Padre Benedicto XVI a los artistas. Capilla Sixtina, 21 de noviembre de 2009 [en línea] https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html

Cantón, Joselyn. “Historia de la Virgen de Zapopan. Nuestra Señora de la expectación madre de los jaliscienses” en portal en línea del periódico *Laguna*, 24 de julio de 2014. <http://semanariolaguna.com/2570/> consultado el 11 de diciembre de 2015.

Domínguez, Jaime. *Arte Religioso Contemporáneo*, Ciudad de México: Universidad Anáhuac, 2010.

Ferrazza, Mario. *Colezione D'Arte Religiosa Moderna. Catálogo*, Monumenti Musei e Gallerie Pontificie: Ciudad del Vaticano, 2000.

García Machua, Marcela. “Se luce Ortigosa con Arte” en *El Norte*, 3 de noviembre de 1996.

----- . “Inicia hoy fiesta de Arte Sacro” en periódico *El Norte*, 26 de noviembre de 1996.

Juan Pablo II. Encuentro del Santo Padre Juan Pablo II con los artistas. Ciudad del Vaticano, abril de 1999. Consultado en el portal en línea del Vaticano http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html

Lara Elizondo, Lupina. *250 Artistas Mexicanos. Siglos XIX, XX y XXI*, Ciudad de México: Promoción de Arte Mexicano, 2012.

[Lara, Jaime](#) et al. *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro*, México: Azabache, 1992.

Larios Suárez, José Antonio. “Historia de Nuestra Señora de Zapopan V” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iv/>).

----- . “Historia de Nuestra Señora de Zapopan IV” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iii-2/>

----- . “Historia de Nuestra Señora de Zapopan III” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-iii/>

----- . “Historia de Nuestra Señora de Zapopan II” en Portal en línea del Seminario de Guadalajara, 8 de octubre de 2013. <http://www.semguad.org.mx/historia-de-nuestra-senora-de-zapopan-ii/>

Legorreta, Elisa. “El arte engrandece” en periódico *Mural*, 9 de febrero del 2000.

----- . “La novedad por la novedad” en periódico *Mural*, 20 de enero de 1999.

----- . “Los ‘pos’ y los ‘ismos” en periódico *Mural*, 16 de febrero del 2000.

-----Legorreta, Elisa. “Los ‘pos’ y los ‘ismos” en periódico *Mural*, 16 de febrero del 2000.

----- . “De fe y política” en periódico *Mural*, 13 de diciembre del 2000.

----- . “Un profeta apasionado” en periódico *Mural*, 24 de mayo del 2000.

López, Carolina. “Elisa Legorreta: Viste de fiesta lo cotidiano” en *El Norte*, 26 de noviembre de 1996.

----- . “Elisa Legorreta: Viste de fiesta lo cotidiano” en periódico *El Norte*, 26 de noviembre de 1996. // Marcela García Machua, “Se luce Ortigoza con arte” en periódico *El Norte*, 3 de noviembre de 1996.

Loring, S.J., Jorge. “La Virgen de Guadalupe Mexicana” en *Gloria Tv*, 1987, <http://gloria.tv/media/guQXZDYD39R> [consultado en línea el 3 de septiembre de 2015].

Luqua Agraz, Elin. *Visión Viva. Elisa Legorreta sobre fotografías de María e Isolde Beckmann*. (Exposición realizada en la Ciudad de México, Casa Lamm, 1 de diciembre de 2009 al 6 de enero del 2010), Ciudad de México: Casa Lamm, 2009.

Monumenti Musei e Gallerie Pontificie. *Acquisizioni della Collezione Vaticana D’Arte Religiosa Moderna*, Roma: De Lucca Editore, 1980.

Pio X. Carta Encíclica Pascendi sobre Las Doctrinas de Los Modernistas. Vaticano, 8 de septiembre de 1907. Consultada en línea http://w2.vatican.va/content/pius-x/es/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-gregis.html

Portillo, Manuel. *Apuntes Historiográficos del Departamento de Zapopan*, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1889.

Puente Lutteroth, Ma. Alicia y Fuchs, Ottmar. *Innovaciones y tensiones en los procesos socio-eclesiales: De la Acción Católica a las Comunidades Eclesiales de Base*, México: Cehila, 2002.

Staff. “Colores sobre el lienzo” en periódico *Reforma*, 11 de agosto de 2014.

----- . “Una década de hacer camino” en periódico *El Norte*, 17 de noviembre de 1996.

V.V.AA. Comisión Nacional de Arte Sacro. II Congreso Arquidiocesano de Arte Sacro, Ciudad de México, 13-16 de noviembre de 2001.

Fuentes secundarias:

Acevedo, Esther et. al. *En tiempos de la posmodernidad*, Ciudad de México: UIA, INAH, UAM, 1989.

Barrett, Terry. *Criticizing art. Understanding the Contemporary*, Ohio State University: McCraus Hill, 1999.

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Tr. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: AKAL, 2009.

Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor, 1987.

Candel, Eric R. *The Age of Insight: The Quest to Understand The Unconscious in Art, Mind and Brain. From Vienna 1900 to The Present*, Nueva York: The Random House Publishing Group, 2012.

Céline-Laurent, Marie. *Valor cristiano del arte*, Tr. de Pedro Roca Garrica, Andorra: Editorial Cassal I Vall, 1960.

Centro Cultural Recoleta, *León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954-2004*, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 30 de noviembre de 2004 a 27 de febrero de 2005.

Creel, Richard E. *Philosophy of Religion: The Basics*, Nueva Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

D. Hecht, Richard y Ekstrom, Linda. “Unveiling the Sacred in Contemporary Art”, Departments of Religious Studies and Studio Art, University of California, Santa Barbara, 24 February, 2001.

Elkins, James. *On The Strange Place of Religion in Contemporary Art*, Nueva York: Routledge, 2010.

Evan Longhurst, Christopher. “Approaching the divine through form and colour: A theological reflection on the pictorial apophysis of Malevich and Reinhardt” en *American Theological Inquiry*, Vol. 5, no. 2, julio 2012.

----- . “Discovering the sacred in secular art: An aesthetic modality that ‘Speaks of God’”, en *American Theological Inquiry*, Vol. 4, no. 1, enero 2011.

Fingesten, Peter, “Towards a New Definition of Religious Art” en *College Art Journal*, vol. 10, no. 2 (Invierno de 1951) publicado por la College Art Association.

Fliedl, Gottfried. *Gustav Klimt 1862-1918: El mundo con forma de mujer*, Tr. de Cármen Sánchez Rodríguez, Köln: Taschen, 2006.

Gadamer, Hans Gregor. *Estética y hermenéutica*. Tr. de Antonio Gómez Ramos, 3ª edición, Madrid: Tecnos, 2006.

Grabner-Haider, Anton. *Semiótica y Teología. El lenguaje religioso entre la filosofía analítica y la hermenéutica*, Navarra: Verbo Divino, 1976.

Grigely, Joseph. *Textualterity: Art, Theory and Textual Criticism*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Herrera Restrepo, Daniel. “Husserl y el mundo de la vida” en revista *FRANCISCANVM*, Universidad de San Buenaventura, vol. LII, no. 153, enero-junio 2010.

Husserl, Edmund. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag: M. Nijhof, 1984.

----- . *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893-1917) (Den Haag: M. Nijhoff, 1966), 1-98.

----- . *Erfahrung und Urteil*, 2.a Ed. (Hamburg: Clasen Verlag, 1954, p. 39; G. Brand, *Die Lebenswelt. Eine Philosophie des konkreten Apriori* (Berleins: WalterGruyter, 1971).

Jameson, Frederick. *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol. 1, Buenos Aires: La Marca, 2012.

Jiménez Rodríguez S.J, Luis O. “El punto de partida de la teología: aportes desde la fenomenología y la filosofía del lenguaje” publicado en *Theología Xaveriana*, vol. 64, no. 177, enero-junio 2014.

Julius, Anthony. *Transgresiones: el arte como provocación*, Tr. de Isabel Ferrer, Barcelona: Destino. 2002.

Kort, Pamela y Hollein, Max. *Darwin, Art and The Search for Origins*, Colonia: Wienand, 2009.

López Razo, Pablo. “Dios en el arte actual: Síntomas de trascendencia en el arte contemporáneo”, en *Congreso Mundial de Universidades Católicas*, Universidad Católica de Ávila, 12, 13 y 14 de agosto de 2011.

Lyon, David. *Jesús en Disneylandia: La religión en la posmodernidad*, Tr. Marco Aurelio Galmarini. Madrid: Cátedra, 2000.

Malz, Isabelle. *The problem of God*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Septiembre 2015 – Enero 2016.

Maquívar, Consuelo. “La imaginería” en *Museo Franz Mayer. 20 años de arte y cultura en México*, México: CHAPA, Banco de México, 2006.

Mejía, Iván. “El cuerpo procesual, una lujosa prisión” en *El cuerpo post-humano en el arte y la cultura contemporánea*, México: UNAM, 2005.

Méndez Montoya, Ángel. *Festín del deseo. Hacia una teología alimentaria*, México: Jus, 2010.

Merton, Thomas. "Art and Worship" (1959) en *Merton Annual Academic Journal*, vol. 18, noviembre 2005.

Mues Orts, Paula. "Oficios y artificios" en *Una mirada al pasado. Enseñanzas y educación de la época virreinal en México*, México: Banco Santander Mexicano S.A., 2004.

----- . *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Nelson, Robert S. *et al. Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

Plazaola, Juan. "El Rostro de Cristo en el Arte Contemporáneo" en *El Arte Sacro Ante el Nuevo Milenio*, Universidad de Monterrey y Elefante, 2005.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, vol. 2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

Rodríguez Pampolini, Ida *et. al. Los ecos de Mathias Goeritz. Ensayos y Testimonios*, Ciudad de México: IMBA, 1997.

Rubal García, Antonio. "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana", *Historias, Revista de la dirección de estudios históricos del INAH*, no. 69, 2008.

Tillich, Paul. *Teología de la cultura y otros ensayos*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1969

Vázquez Rocca, Adolfo. "La posmodernidad; A 30 años de la Condición Postmoderna de Lyotard" en *Revista Observaciones Filosóficas*, no. 9, Universidad Andrés Bello, 2009.

Velasco, Juan Martín. *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid: Trotta, 7ª edición, 2006.

Willsdon, Clare A.P. "Aspects of Klimt's Landscapes and The Emblem Tradition" en *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, vol. 10, Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2005.

Zordan, Davide y Knauss, Stefanie. "Following the traces of God in art: Aesthetic theology as foundational theology. An Introduction" en *Cross Currents*, vol. 63 no. 1, 2013.