

Genealogía del arte popular. Juan Calzadilla* Imagineros de ayer, creadores de hoy

Sinopsis

El arte popular puede ser considerado como una formación o cuerpo histórico cuyos orígenes tienen asiento en una tradición secular que se remonta entre nosotros a la imaginería religiosa y civil de la Colonia, a partir del siglo XVII; tradición artesanal que le sirve de basamento y que ha proseguido hasta hoy, a través de la obra de los tallistas e imagineros actuales. Establecer el hilo de esa continuidad en lo estético, formal y social, rescatando y preservando los testimonios materiales que podrían evidenciarla, tiene que figurar entre los objetivos y funciones que debe cumplir un museo de arte popular. En este sentido hay que comenzar preguntándonos por el papel que la imaginería colonial misma, a lo largo de sus manifestaciones,

Jugaría en el museo para poder averiguar de qué manera ella establece lazos y puentes visibles con la abundante producción imaginera de hoy, y qué valores permanecen constantes entre una y otra corriente, de modo que llegue a establecerse la unidad del conjunto dentro de lo que en el arte venezolano podría ser su principal, o por lo menos más constante, manifestación identitaria en una proyección histórica. Y de qué modo esta tradición se desplaza por todo el siglo XIX afectando el desenvolvimiento de gran número de pintores y escultores que, dejaron obra inscrita en esa tradición de ese arte popular que llega hasta el día de hoy.

*Crítico de Arte Venezolano.

Hasta hace poco tiempo se creyó que la imaginería religiosa que se produjo en Venezuela durante el largo período que precede a la Independencia, era manifestación exclusiva de la Colonia y que había concluido con ésta, al establecerse el estado republicano. Hoy no se pone en duda que la mayoría de pinturas, tallas en madera, mobiliario y objetos diversos de uso litúrgico y de firma anónima, que se estudian bajo la denominación de imaginería religiosa, se remonta a nuestra época colonial. Sus autores fueron casi siempre modestos artesanos que trabajaron al servicio de la iglesia, los poderes y la feligresía establecida en los centros poblados, a las que los artesanos proporcionaban por encargo imágenes y objetos sagrados o de uso funcional requeridos por el culto o relacionados con la liturgia, la decoración y el entorno de las actividades religiosas. Se trata, debemos decirlo, de obras con las que sus autores no abrigaban propósito artístico alguno, como se desprende del carácter anónimo de esta producción. Sus creadores eran hombres de creencias simples y costumbres primitivas, que aprendieron el oficio de sus mayores o mientras trabajaban como ayudantes, aprendices u obreros de sus maestros, en talleres también muy precarios que perpetuaban una tradición artesanal.

Aunque los principales lugares de producción de imaginería popular en Venezuela, aparte de Caracas, se hallaban concentrados en una región comprendida entre los actuales estados Lara, Falcón, Zulia, Mérida, Táchira y Trujillo, la artesanía de signo religioso logró extenderse a otras zonas del país en donde tampoco su práctica tuvo un fin diferente al que le consagraba el estatuto religioso, dentro y fuera de los

templos. De forma que la creación de imágenes para el culto venía a llenar (como sucede en los trabajos del carpintero o el alarife, para dar un ejemplo) una función claramente determinada por las necesidades que la producción de ellas llenaba en una sociedad rígidamente estratificada en clases sociales, como era la colonial.

Las obras que estos imagineros elaboraban no interesaban por su rareza ni por su originalidad y pocas veces atendían a una voluntad individual perfectamente diferenciada del estilo colectivo dominante. Tenían ellas el valor que proporcionaba el hecho de ser consideradas objetos útiles, e igual valían, en mérito a su uso, un arcón, una mesa o un retablo, una talla policromada, una pintura, un sillón o trono eclesiástico. Y a menudo quienes las hacían no distinguían entre construir un objeto de uso diario o labrar una imagen devota, pues en ambos casos el resultado se apreciaba por la función que el objeto en sí mismo llenaba, no por su carácter estético o trascendental, al contrario de lo que ocurre hoy con el arte y las artesanías artísticas. Por lo general las imágenes pintadas, labradas y policromadas, reproducían o interpretaban torpe o fielmente hasta donde era posible, la iconografía del santoral consagrado a las advocaciones y deidades a las que se les rendía culto, sin permitirse más libertades que las que derivaban de la destreza del oficio o de la expresividad atribuible a la mayor o menor sensibilidad natural de sus creadores. Pero ni la rusticidad y torpeza ni la expresividad se entendían entonces como factores conducentes al hecho artístico, tal como se entiende hoy. Actualmente podemos considerar la artesanía religiosa anónima elaborada en madera como un arte



popular y en consecuencia cabe pensar que se trata de una creación colectiva, no sólo porque las obras regularmente no eran firmadas, sino por faltar en ella la marca de la individualidad artística, es decir, del estilo individual.

La imagería durante el siglo XIX.

Es cierto que los hechos de la independencia iban a aportar, a la larga, un cambio significativo en las modalidades, técnicas y motivaciones de la iconografía artística y especialmente en la pintura y la escultura que se venían produciendo en Venezuela. Se afirma que la liberación del dominio español no sólo se cumplió en el orden político e institucional, gracias a la independencia, sino que también significó una transformación profunda, a tenor de las libertades conquistadas, del orden social, el establecimiento cultural, la vida

y las costumbres de la nueva república. Pero no fue enteramente así.

Con la implantación del ideario republicano se pensaba también que se estaba neutralizando el poder de la iglesia y su influencia sobre una población que luego de tres siglos de dominación española se mantenía apegada a la fe en la religión donde se había levantado. Poco éxito tuvo la doctrina del estado para combatir hábitos, creencias y supersticiones de las comunidades: la iglesia continuó manteniendo papel rector en la organización social y en el desenvolvimiento de la vida espiritual de las masas, a despecho de los privilegios de que comenzaba a ser despojada en el orden material. El arte y las disciplinas afines, muy descuidados siempre y poco estimulados por el Estado, tampoco sufrieron un gran cambio y, en los primeros tiempos de la República, artistas y artesanos continuaron repitiendo patrones y modelos arcaicos, lo mismo cuando trataban los temas religiosos que cuando se abocaban a la retratística civil o al género histórico. Y empleando técnicas que se venían aplicando a lo largo de todo el período colonial. Por





otra parte, las metas perseguidas por el Estado a través de las primeras escuelas de formación artística, como la que se fundó en 1839 en Caracas, fueron incapaces de definir un tipo de arte cuyo modelo pudiera servir a los ideales humanísticos que se alentaban ni orientar el curso de una estética acorde con los cambios revolucionarios. Los pintores activos en los primeros tiempos de la república habían hecho su aprendizaje en los últimos obradores de la Colonia y trabajaban con métodos heredados de los imagineros. No faltaron esfuerzos para implementar en la enseñanza de la pintura fórmulas adoptadas de la preceptiva renacentista, pero éstas no llegaron a implantarse sino luego de que los primeros pintores y escultores venezolanos que habían estudiado en Europa regresaran al país para instaurar aquí un naturalismo académico en principio consagrado a los temas heroicos o una retratística civil al gusto de la burguesía y de las clases dominantes.

En la gran masa inculta del período republicano convivían sin contradecirse sentimientos antagónicos, como eran la reverencia a los hechos y prota-

gonistas de la gran gesta que acababa de efectuarse, y la fidelidad a convicciones religiosas rígidamente asumidas aunque combatidas en el fondo por unas prédicas del Estado que favorecían el laicismo, la libertad de cultos y el libre pensamiento. Dos sentimientos, dos maneras de entender el mundo que marcaron profundamente el destino del hombre venezolano y que, lejos de excluirse o anularse, se fundieron para dar origen a concepciones mágicas que van a nutrir la imaginación de los artistas hasta nuestros días. Este dualismo está expresado en la obra de muchos de nuestros artistas del siglo pasado y lo veremos cumplir función importante en el arte popular, hasta hoy.

Las dos grandes tendencias del siglo XIX.

Durante el siglo XIX, luego de consumada la Independencia, el arte venezo-

lano siguió dos vertientes principales: Una es cultista y selectiva, fundada en la admiración de Europa y en la imitación de sus formas de vida, y que en arte se manifiesta como una tendencia promovida por el Estado y las élites, conforme a un vago ideal humanístico inspirado en el Renacimiento y cuyo modelo se buscaba a todo trance en Europa, tal como se materializará más tarde en la obra historicista de los pintores de la epopeya, en los retratos de próceres y en la pintura de género, en un estilo decadente que comenzaba a ser puesto en tela de juicio en el naturalismo que satisfacía el gusto de la burguesía y que estaba siendo puesto en tela de juicio en el Salón de los artistas franceses. Del otro lado, por lo que toca a la continuidad de la tradición, se observa una corriente popular, no sometida a canon institucional alguno y que, de espaldas a lo que la oligarquía y los gobernantes esperaban de los artistas siguió manteniendo vivos patrones formales arcaicos, de la misma manera cuando los artistas trataban los temas religiosos que cuando abordaban, con su primitivismo técnico, la práctica del

“hacia una cultura actual...”



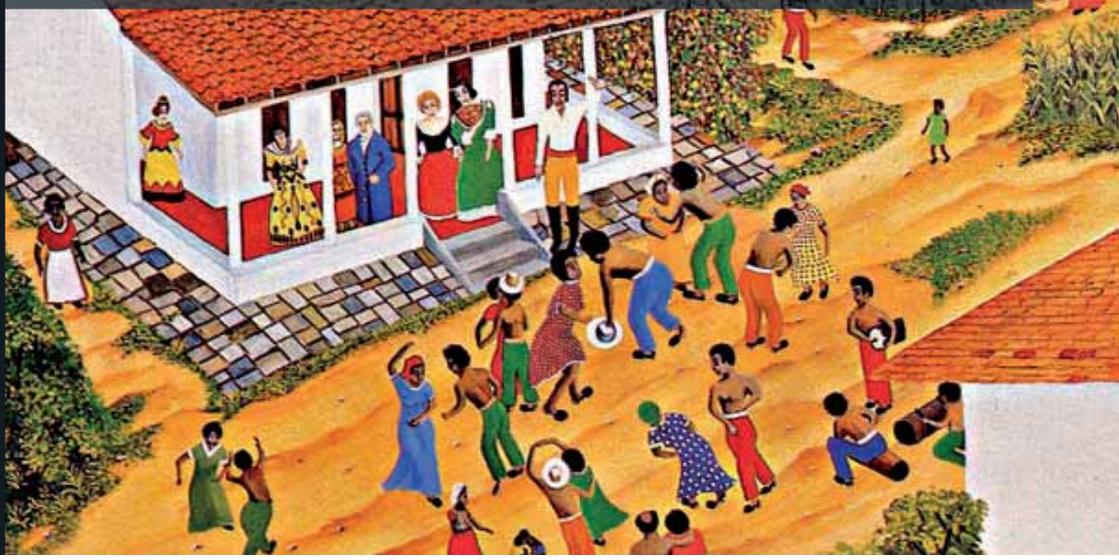
Los tiempos de Juan Lovera.

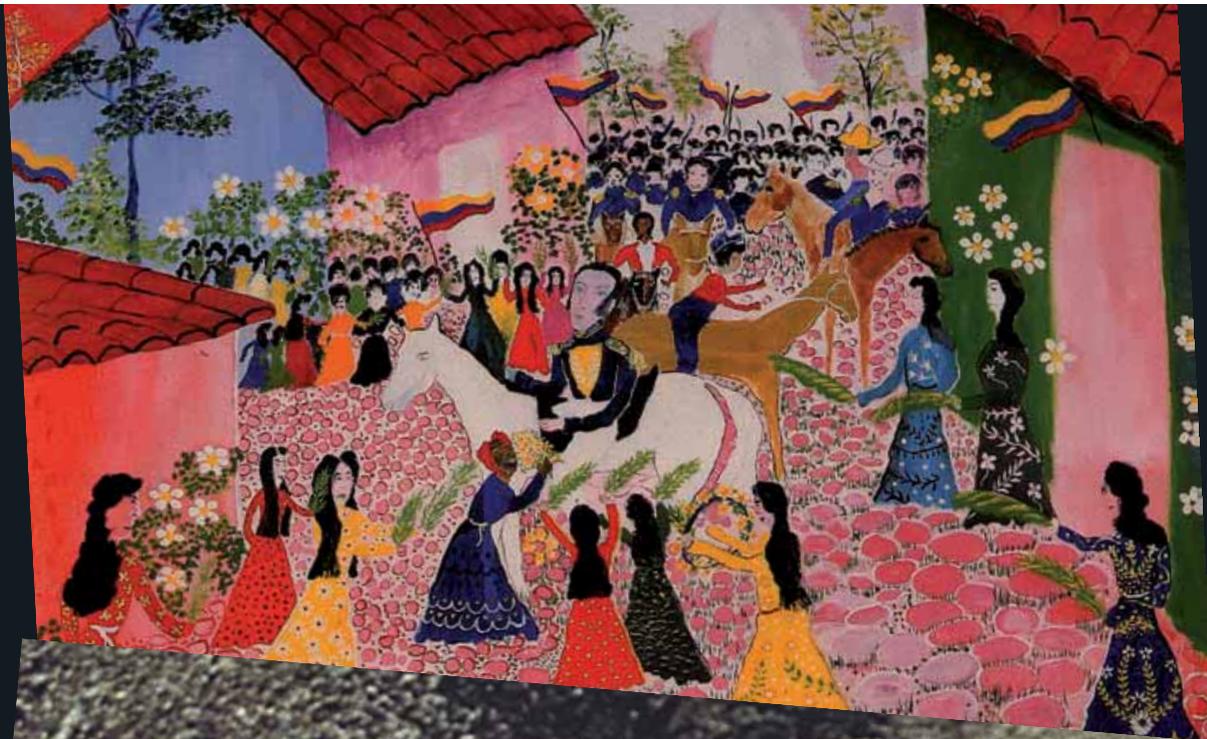
retrato civil y militar o la escena de género. Tal es el arte que, muy asociado a la esfera de influencia de la imaginaria religiosa, prospera en comunidades del interior del país, donde mayor fue la penetración del estamento religioso. En pueblos de provincia y en centros de producción artesanal alejados del poder institucional, este arte que no dudamos en afiliar a los patrones de la vertiente popular, siguió un curso propio, apartado de los ideales de progreso, unido de valores mágico-religiosos y en deuda con los patrones técnicos de la herencia colonial, e ignorado cuando no combatido por la autoridad republicana. La actuación de los artistas populares, en pleno siglo XIX, se refleja principalmente en la reproducción de la iconografía religiosa, con fines muy semejantes a los del arte del período colonial, lo que supuso que por algún tiempo más la imaginaria y la pintura, tal como se siguieron acometiendo, continuarían cumpliendo una función social en las comunidades.

Se aprecia así que, en materia artística al menos, es un error considerar que la Colonia terminó en 1811, y ni siquiera en 1821. La prueba la tenemos en nuestra pintura correspondiente al primer período republicano, durante un lapso que va de 1830 a 1850 aproximadamente, y cuyo actor principal, es el genial Juan Lovera; la obra de éste se resiente, en su retratística civil y en sus cuadros de género que hacen referencia directa a la gesta emancipadora, el 19 de Abril y el 5 de Julio, de los arcaísmos propios del cruce de influencias entre el estilo de representación colonial y el proto-naturalismo estimulado por el ideario republicano. Y lo mismo ocurre con casi todos sus contemporáneos activos a mediados de siglo XIX, como son Pedro Lovera, hijo del mencionado Juan Lovera, de Rafael Antonio Pino y Pedro Castillo, de Manuel Otero y Antonio José Carranza, para citar sólo algunos nombres. Los artistas decimonónicos que no tuvieron ocasión de estudiar en Europa ni de asistir en Caracas a la rudimentaria Escuela de Dibujo de la Diputación Provincial (la única existente en el país en la que se enseñaba y practicaba la pintura al óleo), conservaron y siguieron expresando, mal que bien, rasgos estilísticos

propios de la herencia técnica de la Colonia o realizaron, en algún momento de sus carreras, pintura de tema religioso.

En las formas del arte popular ocurrió otro tanto. Y es que, a lo largo del siglo XIX, perseveran la talla y la pintura sobre madera conocida como "tabla", con tal abundancia que es de suponer que gran parte de la imaginaria religiosa que se venía atribuyendo a artesanos de los siglos XVII y XVIII, fue realizada seguramente durante el siglo XIX. No sería aventurado afirmar, por tanto, que ese arte anónimo, intensamente expresivo, conoce su momento de apogeo en las primeras cinco décadas del XIX, como podría demostrarlo, para dar un solo ejemplo, el hecho de que la gran mayoría de obras de imaginaria que aparecen fechadas en la colección Lovisoni, de Barquisimeto, data del siglo XIX. Los creadores anónimos no sólo resguardaron en la marginalidad de sus actuaciones los rasgos estilísticos y los temas de la imaginaria religiosa, sino que supieron prolongarla hasta las primeras décadas del siglo veinte, con suficiente fuerza como para que no quedara sin vínculo con el pasado el tipo de obras de imaginaria actual a que vamos a referirnos ahora.





Arte popular y arte naíf.

Para la mentalidad positivista de fines del XIX y comienzos del XX, el arte popular no existía más que relegado a categorías artesanales o al folklore, sin ninguna importancia histórica. Para Ramón de la Plaza, el único historiador de arte que tuvimos durante el período de la ilustración, (entre 1860 y 1875), Juan Lovera y Pedro Castillo fueron pintores de escaso mérito, en razón de una técnica "insuficiente", vista desde una perspectiva naturalista, tal como se esperaba del juicio de una sociedad que encontraba sus valores supremos en

el Renacimiento. Hoy se piensa de distinto modo. No se pide al arte más que un fin expresivo, que está contenido en la índole de sus procesos y materiales, un fin distinto al que llevaba a considerar la belleza en su aproximación a una mimesis de los objetos, el hombre y la naturaleza, conforme a un modelo academicista suministrado por el arte europeo. Ya a partir del Círculo de Bellas Artes (1912-1918) se comienza a restarle importancia a una concepción estética fundada únicamente en la destreza técnica y la capacidad imitativa, al servicio de un propósito meramente reproductivo. Un poco más tarde llegaremos no sólo a justificar la validez de las nuevas corrientes que en Europa se iniciaron con el siglo XX, el Expresionismo, el Cubismo y la abstracción en todas sus modalidades, sino también a practicarlas y a hacer causa con ellas, tal como lo hicieron los pintores venezolanos de la generación de 1945.

Nos acercamos así al debatido tema del arte naíf o ingenuo, cuya legitimación como descubrimiento de la vanguardia se remonta en nuestro país a 1947, a través de la figura mítica de Feliciano Carvallo. Esta forma de arte, el ingenuismo, viene a ser un híbrido de vanguardia y pintura popular, con su epicentro en Caracas; y su aparición y posterior reconocimiento se explican gracias a la libertad contra toda sumisión a normas académicas proclamada por los movimientos artísticos que, ha-

cia 1950, nos conducirían al abstraccionismo. Se abrió por entonces un nuevo capítulo del arte venezolano exclusivamente reservado a creadores surgidos de las capas de población marginal, artistas a quienes la historia reconocía por primera vez papel protagónico en la cultura artística. Si bien, por otra parte, este reconocimiento se limitaba, en el caso del arte ingenuo, a considerar exclusivamente los méritos de los artistas que estaban vivos o, cuando más, de lo que en esta materia se había hecho en el siglo XX. Un capítulo que llenaría de ahora en adelante los artistas espontáneos, llamados también intuitivos o primitivos, librados de todo nexo con la historia y de todo cuanto pudiera asociarlos a la escolaridad y a las corrientes artísticas.

El ingenuismo es producto de la sensibilidad moderna y su calificación como arte ha dependido de la relación que, en un sentido contemporáneo, mantuvo con los nuevos movimientos artísticos, y en especial con el Cubismo y sus seguidores. Se extiende en la historia del arte moderno a lo largo de un período que llega hasta nuestros días y que está cumpliendo ahora un siglo. No obstante, el interés por sus manifestaciones ha perdido fuerza en los últimos tiempos. Debido tal vez a que a la etapa de auge y adhesión irrestricta ha seguido un período de agotamiento de sus formas, en cuanto a su capacidad misma de renovación y respuesta a los estímulos y necesidades del medio.

La imaginaria hoy

La extenuación del concepto de arte naíf y el cansancio que ha seguido a la repetición de sus fórmulas, llevó a los entendidos, después de 1980, a fijar la atención en un arte surgido en iguales condiciones de marginalidad precaria, y de características también espontáneas, pero que no tiene relación con la vanguardia, sino con manifestaciones

sincréticas del mestizaje y la identidad. De forma que, al lado del artista ingenuo (cuya característica principal es que no puede ser asimilado a una tradición técnica aprendida o recibida de escuelas o maestros) apareció en zonas suburbanas o rurales del país un tipo de artista vinculado a la cultura autóctona, de la cual toma el espíritu de sus creencias, los temas colectivos, los mitos tutelares del medio donde se ha forjado y, en muchos casos, las destrezas artesanales transmitidas de generación en generación.

Salvador Valero

Paradigma del arte popular vino a ser la figura legendaria de Salvador Valero (1908-1974), un imaginero que tallaba y pintaba y que se dio el lujo de elaborar obras con que engañaba a incautos y entendidos haciéndolas pasar por antiguas tablas coloniales de la región andina. De niño, Valero aprendió su oficio de antiguos fabricantes de imágenes santas. Su obra despertó gran interés por la forma en que se ocupó de reelaborar, y llevarlas al lienzo, antiguas leyendas indígenas que se conservaban oralmente entre los campesinos trujillanos, poniendo en juego inteligencia e intuición y sin que el razonamiento y el tono crítico, que a menudo acompañaban a su discurso, restaran impulso a su viva imaginación.

A tenor de una visión más etnográfica del arte, como la que suministraba el arte de Valero, la mirada de la crítica se dirigió entonces a explorar ciertas zonas de la creación marginal en la que lo importante no era justificar sus productos con el argumento de la modernidad, o de la sensibilidad pura, como había ocurrido décadas antes con el arte naíf, sino el problema de la autenticidad y la permanencia en él de valores asociados a la religión, a lo cotidiano y a lo ances-



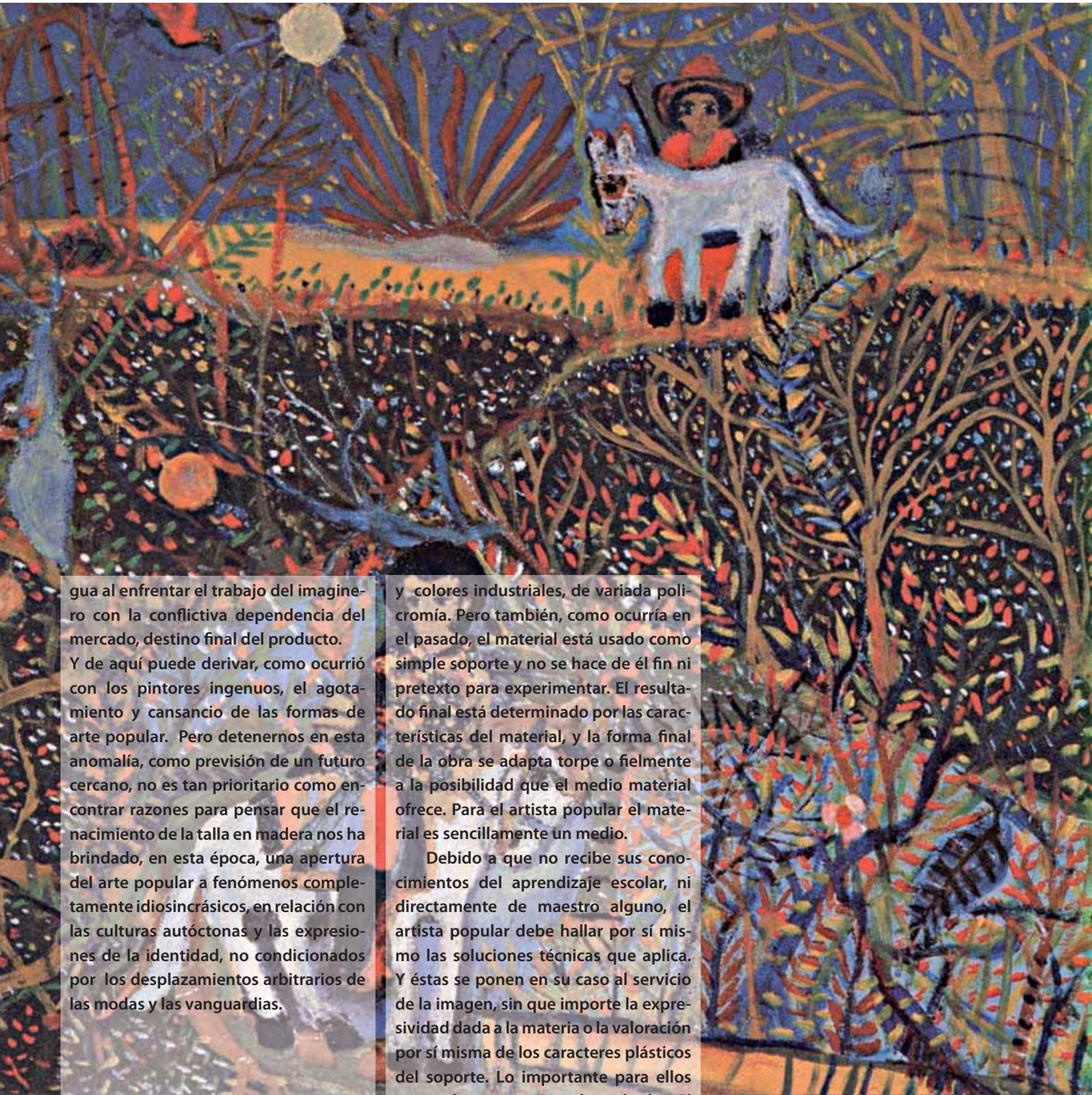
tral. Es así como se ha logrado identificar, casi en zonas próximas a donde antiguamente floreció una rica imaginería religiosa, a numerosos creadores en cuya obra se cifra el auge reciente de la talla en madera en el arte popular.

Esta coincidencia geográfica que hay entre la ubicación de los imagineros actuales y las áreas donde se localizaron escuelas o talleres de pintura durante el período colonial, habla en favor de la continuidad de una tradición, si no técnica, por lo menos referidas en un sentido amplio al ámbito cultural. Esa zona, extendida hoy, como hemos dicho, a gran parte del país, comprende un emplazamiento geográfico que tomando como eje a los estados andinos, avanza por el norte hasta la costa noroeste del estado Falcón (incluyendo la región nororiental del lago de Maracaibo). La zona traza una especie de gran arco, cuyo foco central se halla aproximadamente a la altura de la población de Boconó, en cuyos alrededores vivía hasta hace una década buen número de tallistas y pintores populares. Hacia el noreste, encontramos las poblaciones de Río Tocuyo y El Tocuyo, antiguos canteros de la imaginería colonial, donde se desarrollaron primorosos estilos de pintura

sobre tela y madera. Hacia el sur, el área se extiende hasta las inmediaciones de Tovar y Bailadores, en el estado Mérida, en cuyos alrededores trabajó hasta 1976 Juan Alí Méndez, pionero, al igual que Rafael Vargas y Abraham Ferrer, de la talla en madera. Los imagineros de hoy residen mayormente en el campo, en zonas agrarias de escasa población, o en aldeas vecinas a las cabeceras de municipio o distrito, sin formar gremios, pero conscientes de su marginalidad respecto al arte oficial. Constituyen una clase de campesinos desarraigados de su paisaje natal, o separados también de las labores del agro, que han sustituido por el trabajo de tallar la madera, con la cual, en buena proporción, obtienen su sustento.

La explicación que puede darse al auge de esta manifestación puede deberse la continuidad de tradiciones transmitidas de generación en generación, en núcleos de población suficientemente aislados pero culturalmente autosuficientes como para haber sabido preservar y actualizar destrezas recibidas de sus mayores. Las creencias y prácticas religiosas y nacionalistas que aun prevalecen en esos centros de trabajo sin duda constituyen un incentivo

para el artesano ocupado en la talla de imágenes. En todo caso, es importante el hecho de que en parte esta producción tiene un fin parecido al que tuvo en el pasado, es decir, satisfacer necesidades del culto religioso o de la pasión casi religiosa por los héroes y los próceres de la independencia, entre los lugareños, cuando no se refieren a la vida cotidiana. Pero la mayor parte del trabajo va al mercado y en este caso la obra pasa a llenar una función meramente decorativa en el hogar o el espacio arquitectónico, que es el destino principal de la artesanía contemporánea. Así, en el desarrollo de esta imaginería se combinan el valor de uso del objeto hecho para satisfacer necesidades de orden decorativo o religioso, tal la función que tuvo el arte durante la Colonia, y el valor mercantil que hoy se atribuye a la industria del ornamento. Lamentablemente, el imaginero de hoy ya no trabaja para la comunidad, como en los tiempos en que permanecía sin ser identificado ni lanzado al mercado. La inventiva, el candor y la espontaneidad, cualidades que sobreviven mejor en el aislamiento de un creador cuando trabaja sin las presiones de la demanda de obras, evidentemente vienen a men-



gua al enfrentar el trabajo del imaginero con la conflictiva dependencia del mercado, destino final del producto.

Y de aquí puede derivar, como ocurrió con los pintores ingenuos, el agotamiento y cansancio de las formas de arte popular. Pero detenernos en esta anomalía, como previsión de un futuro cercano, no es tan prioritario como encontrar razones para pensar que el renacimiento de la talla en madera nos ha brindado, en esta época, una apertura del arte popular a fenómenos completamente idiosincrásicos, en relación con las culturas autóctonas y las expresiones de la identidad, no condicionados por los desplazamientos arbitrarios de las modas y las vanguardias.

y colores industriales, de variada policromía. Pero también, como ocurría en el pasado, el material está usado como simple soporte y no se hace de él fin ni pretexto para experimentar. El resultado final está determinado por las características del material, y la forma final de la obra se adapta torpe o fielmente a la posibilidad que el medio material ofrece. Para el artista popular el material es sencillamente un medio.

Debido a que no recibe sus conocimientos del aprendizaje escolar, ni directamente de maestro alguno, el artista popular debe hallar por sí mismo las soluciones técnicas que aplica. Y éstas se ponen en su caso al servicio de la imagen, sin que importe la expresividad dada a la materia o la valoración por sí misma de los caracteres plásticos del soporte. Lo importante para ellos no es el proceso, sino el resultado. El

empleo de la policromía sobre madera constituye, es cierto, una desnaturalización, por cuanto desvirtúa la especificidad plástica de aquéllos, haciendo que la presencia del material quede supeditada al color exterior. En otras palabras, lo pictórico entra en pugna con lo escultórico, por más que el colorido cumpla su cometido de comunicarle mayor vistosidad a las imágenes, yendo en apoyo de símbolos y emblemas, cuando éstos están representados, como ocurre con la pintura colonial. De igual forma, el imaginero antiguo policromaba sus esculturas de bulto y el material senci-

La talla en madera. Materiales y técnicas

Es evidente que, en materia de medios y materiales, los actuales tallistas tienen más ventajas para las soluciones que dan a sus obras que los antiguos imagineros. Combinan instrumentos menos primitivos y toscos, aparte de la navaja o el cuchillo, gran número de maderas



llamente estaba supeditado al efecto cromático en que se basaba principalmente la identificación de la figura.

El tallista actual, aislado en la provincia, en la aldea o en el barrio marginal de la ciudad, echa mano a los materiales de más fácil hallazgo en su entorno. Sólo raramente acude a medios elaborados por la industria, si exceptuamos los colores de esmalte, acrílico o creyones que emplea para, en algunos casos, policromar sus tallas o sus formas modeladas en arcilla, una vez acabadas. Los creadores que trabajan en centros urbanos son generalmente carpinteros y, cuando existía arraigada tradición religiosa, (como en Los Andes), profesaron hasta hace poco oficio de restauradores de santos; en éste y en otros casos, a causa de una mayor especialización de su trabajo, el imaginero es capaz de manejar recursos sofisticados, e incluso llegar a utilizar una incipiente tecnología como la sierra eléctrica.

El artesano del campo posee conocimiento de los tipos de madera y sabe aprovecharlo cuando no tiene cerca un aserradero o cuando no dispone de medios para adquirir la madera procesada. Por eso, en muchos casos, debe proveerse haciendo él mismo el trabajo de tala del árbol y de la preparación de la madera en trozas o rolas. Las maderas poseen las cualidades que ellos mismos con su experiencia han descubierto, cuando no han recibido este conocimiento de la tradición artesanal de los

mayores. El tipo de madera, su consistencia, la dureza o blandura de su fibra, su resistencia a la rústica herramienta de tallar, influyen en las características que finalmente va a tener la pieza. Las maderas duras, como la vera negra, que emplean los campesinos de Quibor, facilitan sólo excepcionalmente la realización de obras de cierto tamaño. Lo corriente en estos casos es la pieza de pequeño formato. Artistas de otras regiones, como los de Mérida y Trujillo, se han familiarizado con la talla en sauce (y en menor medida el olmo y el naranjo) cuya consistencia blanda facilita la ejecución de piezas de buen tamaño, proporcionalmente mayores que la que permite la madera de vera empleada por los artistas de Quibor.

La talla en madera es, así pues, la técnica más antigua entre las cultivadas por estos creadores y, por otra parte, la de más fácil manejo. Ella facilita que encontremos los nexos entre el tallista de hoy y los imagineros del pasado, por gratuita y poco comprobable que pueda parecer esta asociación. Pero, como lo hemos tratado de demostrar, la productividad de los imagineros actuales, que tallan o pintan imágenes en regiones apartadas del país en donde en otros tiempos floreció una rica cultura plástica, de signo popular, y consagrada también a la imaginaria popular, prueba que estamos frente a un arte autóctono de origen muy remoto y a todas luces auténtico.