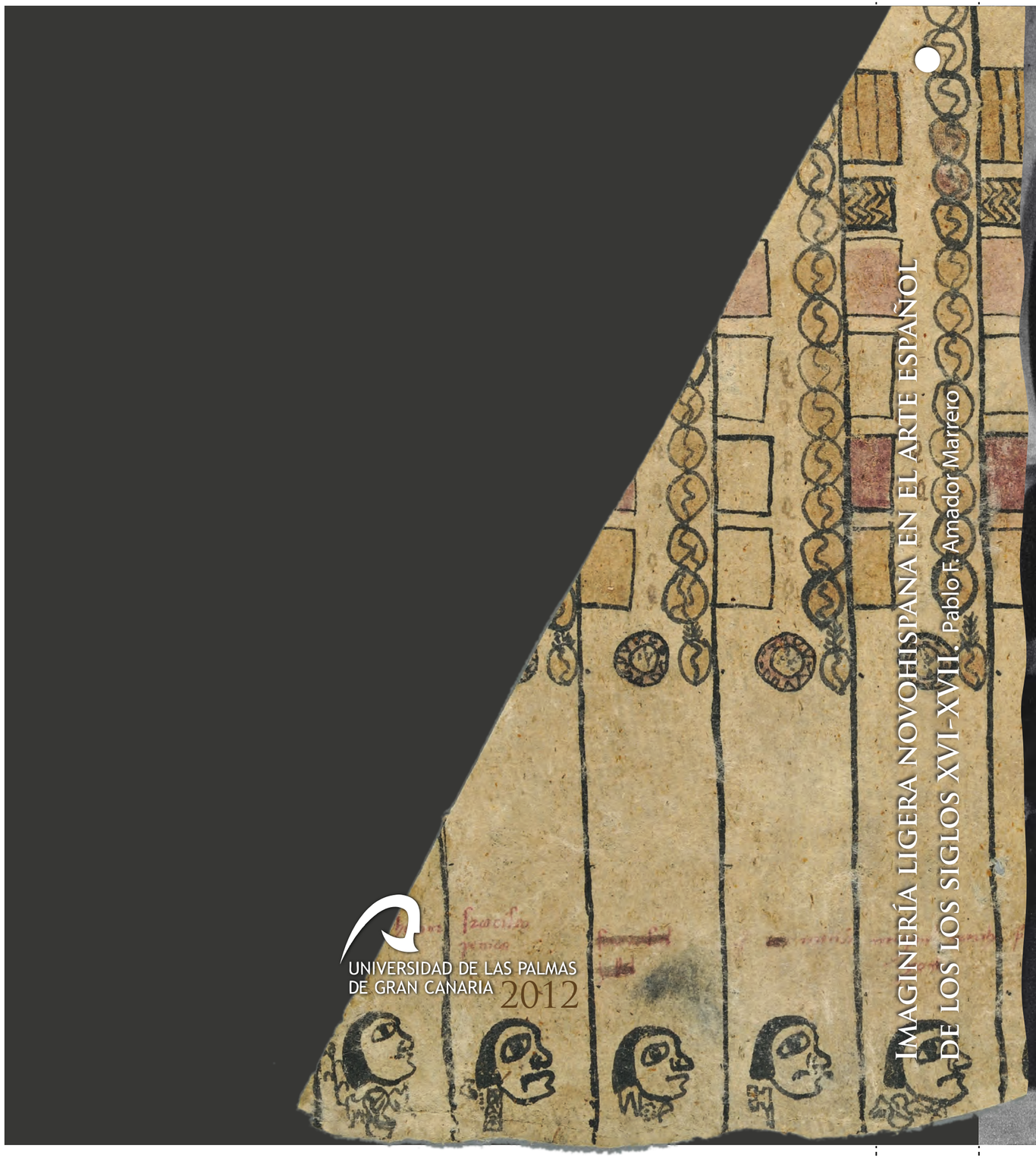
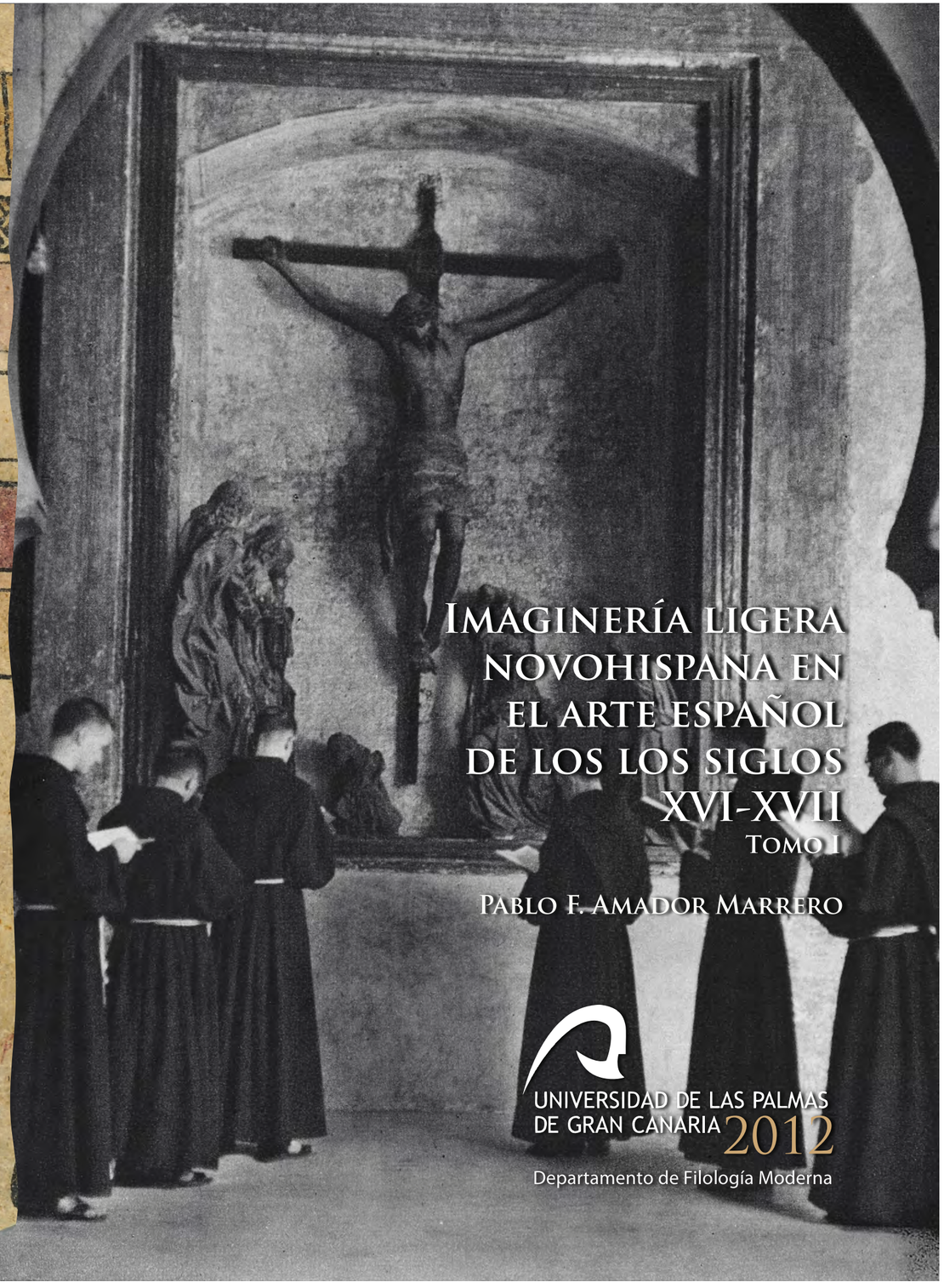


Imaginería ligera novohispana en el arte español de los los siglos XVI-XVII. Pablo F. Amador Marrero

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 2012



Imaginería ligera novohispana en el arte español de los los siglos XVI-XVII

Tomo I

Pablo F. Amador Marrero

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 2012

Departamento de Filología Moderna

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Moderna

Dª María Jesús Vera Cazorla, Secretaria del Departamento de Filología Moderna de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria,

CERTIFICA,

Que el Consejo de Doctores del Departamento en su sesión de fecha 8 de febrero de 2012 tomó el acuerdo de dar el consentimiento para su tramitación, a la tesis doctoral titulada "Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII" presentada por el doctorando D. Pablo F. Amador Marrero y dirigida por la Doctora Dª Mª de los Reyes Hernández Socorro, catedrática del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio.

Y para que así conste, y a efectos de lo previsto en el Artº 73.2 del Reglamento de Estudios de Doctorado de esta Universidad, firmo la presente en Las Palmas de Gran Canaria, a 10 de febrero de dos mil doce.

Fdo. María Jesús Vera Cazorla



Secretaria del Departamento de Filología Moderna



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Departamento: Filología Moderna

Programa de Doctorado: Traducción, Comunicación y Cultura

Título de la Tesis

Imaginería ligera novohispana en el Arte Español de los Siglos XVI y XVII

Tesis Doctoral presentada por D. Pablo F. Amador Marrero

Dirigida por la Dra. María de los Reyes Hernández Socorro

Y

por la Dra. Elisa Vargaslugo Rangel

El Director:

El Director: **El Doctorando:**

Las Palmas de Gran Canaria, a 16 de febrero de 2012

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

IMAGINERÍA LIGERA NOVOHISPANA EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XVI-XVII. HISTORIA, ANÁLISIS Y RESTAURACIÓN

TOMO I

Pablo F. Amador Marrero

TESIS DIRIGIDA POR:

Doctora María de los Reyes Hernández Socorro
Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Doctora Elisa Vargaslugo Rangel
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
2012



CONTENIDO

TOMO I

INTRODUCCIÓN [P. 7]

AGRADECIMIENTOS [P. 16]

1 | CRÓNICA DE UN ESTUDIO TRANSATLÁNTICO.
DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN, METODOLOGÍA Y FUENTES A LA REALIDAD DE UNA INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR [P. 21]

1.1 |VISIÓN HISTORIOGRÁFICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN [P. 26]
1.2 |METODOLOGÍA [P. 31]
1.3 | FUENTES UTILIZADAS. ARCHIVÍSTICAS, ICONOGRÁFICAS Y ANALÍSTICAS [P. 34]

2 |DEFINICIÓN, CONCEPTO, ORÍGENES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN [P. 39]

2.1 | LOS ORÍGENES Y USOS DEL MAÍZ: *DEL COMAL A LOS ALTARES* [P. 46]
2. 2 | LA NECESIDAD INDIANA DE IMÁGENES:
UNA CONTROVERSIA RESUELTA EN LA METRÓPOLIS [P.67]
2.3 |UNA TÉCNICA ESCULTÓRICA PARA LA EVANGELIZACIÓN [P. 74]
2.4 | IMAGEN LIGERA, IMAGEN PROCESIONAL [P. 81]

3 | ANTECEDENTES Y MODELOS DE LA IMAGINERÍA MEXICANA
EN CAÑA DE MAÍZ [P. 95]

3.1 | ESCULTURA LIGERA ESPAÑOLA:
LOS ANTIGUOS PAPELONES E IMAGINERÍA CON PASTA O TELA [P.98]

3.2 | LA ESCULTURA LIGERA ITALIANA*: LA CARTAPESTA* [P. 118]

3.3 | PARALELISMOS ENTRE LAS TÉCNICAS DEL PAPELÓN Y LA IMAGINERÍA EN CAÑA [P. 124]

3.4 | ESCULTURA NOVOHISPANA EN PAPELÓN [P. 127]

3.5 | ESCULTURAS ESPAÑOLAS EN TELA Y ALGUNOS CASOS DE POSIBLE ORIGEN INDIANO [P. 139]

3.6 | OTRAS TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS LIGERAS [P. 153]

4 | EL LEGADO INDIANO. IMAGINERÍA LIGERA NOVOHISPANA EN ESPAÑA [P. 169]

4.1 | EL SIGLO XVI: NACIMIENTO Y AUGE DE LA TÉCNICA.
SU REPERCUSIÓN EN LA PIEDAD ESPAÑOLA [P. 173]

4.2 | OTRAS IMÁGENES DE ESTA ETAPA [P. 318]

4.3 | TESTIMONIOS PERDIDOS O DESAPARECIDOS [P. 364]

4.4 | SIGLO XVII. UN LENTO EPÍLOGO [P. 378]

4.5 | PROPUESTAS PARA ESTE PERIODO [P. 405]

4. 6 | ADDENDA [P. 418]

4.7 | LISTADO DE IMÁGENES [P. 422]

4.8 | MAPA DE SITUACIÓN [P. 429]

TOMO II

5 | ESTÉTICA DE LA IMAGINERÍA EN CAÑA: DEL "REALISMO" GÓTICO FINAL A LO POPULAR. APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS ESTILÍSTICO [P.431]

5.1 | FUENTES DE INTERPRETACIÓN: ESTUDIOS DE CASOS [P. 436]

5.2 | DE LO MEDIEVAL Y "REALISMO" GÓTICO FINAL A LO POPULAR.
ESTÉTICA Y VINCULACIÓN [P. 456]

6 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS. CRÓNICAS, NOTICIAS, ANÁLISIS Y RESTAURACIONES COMO FUENTE DE DOCUMENTACIÓN [P. 473]

6.1 | LAS CRÓNICAS: UN REFERENTE [P. 476]

6.2 | NOTICIAS. OTRAS FUENTES DE DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA [P. 480]

6.3 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS DE LAS OBRAS LIGERAS [P. 484]
6.3.1 | MATERIALES EMPLEADOS EN LA REALIZACIÓN DEL SOPORTE [P.484]
6. 3.1.1|LA PLANTA DEL MAÍZ [P.485]
6.3.1.2 | LA PREPARACIÓN DE LA CAÑA [P. 492]
6.3.1.3 | LA CAÑEJA [P.494]
6.3.1.4 | PASTA DE CAÑA DE MAÍZ [P. 501]
6.3.1.5 |PASTA GRUESA O TRITURADA [P. 502]
6.3.1.6 |PASTA FINA O MOLIDA [P.504]

6.3.1.7 |USOS DE LAS PARTES RESTANTES DE LA CAÑA DE MAÍZ [P. 505]
6.3.1.8 | OTROS TIPOS DE CAÑA [P. 509]
6.3.1.9 | EL QUIOTE [P.511]
6.3.1.10 | MADERAS [P. 515]
6.3.1.11 |OTROS MATERIALES VEGETALES [P. 523]
6.3.1.12 | MATERIALES DE ORIGEN ANIMAL [P.525]
6.3.1.13 | PAPELES (PAPELES INDIANOS, PAPELES TIPO CASTELLANOS-EUROPEOS) [P. 529]
6.3.1.14 |TEJIDOS [P. 553]
6.3.1.15 | OTROS MATERIALES [P. 563]
6.3.1.16 | AGLUTINANTES (ADHESIVOS) [P. 565]
6.4 | TÉCNICAS DE MANUFACTURA [P. 573]
6.4.1 | EL MOLDEADO [P. 574]
6.4.2 | EL MODELADO [P. 583]
6.4.3 | LA TALLA [P.588]

6.5 | TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS [P. 589]
6.5.1 | EMBONADAS (MACIZAS) [P. 590]
6.5.2 |HUECAS [P. 600]

6.6 | REVESTIMIENTOS POLÍCROMOS: SUS FASES [P.653]
6.6.1 | APAREJO [P. 654]
6.6.2 | EL COLOR [P. 662]
6.6.3 | LOS ESTOFADOS [P. 666]
6.6.3.1 |DORADO AL AGUA [P. 666]
6.6.3.2 | DORADO A LA SISA O MIXTIÓN [P. 669]
6.6.3.3 | ORO EN COCHA O AL PINCEL [P.673]
6.6.3.4 | OTRAS TÉCNICAS DE DECORACIÓN, PINTURA AL PINCEL [P. 673]
6.6.3.5 | MOTIVOS Y REPERTORIOS ORNAMENTALES [P. 675]

7 | EL DIVINO INDIANO DE CHICLANA DE LA FRONTERA, CÁDIZ: UNA ESCULTURA LIGERA SINGULAR [P. 687]

7.1 | ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E HISTÓRICO: UNA DEVOCIÓN INDIANA [P. 689]

7.2 | LA TÉCNICA [P.701]

7.3 | EL *DIVINO INDIANO* [P. 704]

7.4 | LA IMAGEN RELICARIO [P. 719]

7.5 | LOS MILAGROS DEL "*DIVINO INDIANO*; CONSUELO DE LOS AFLIGIDOS Y SALUD DE LOS ENFERMOS Y AMPARO DE TODAS EN SUS TRIBULACIONES" [P. 723]

7.6 | TRAMPANTOJOS A LO DIVINO Y SIMULACROS: LA EXTENDIDA DEVOCIÓN DEL NAZARENO DEL HOSPITAL [P.725]

7.7 | EL DEVOTO PATROCINADOR: JULIÁN GARCÍA DEL PARDO CORTÉS [P. 734]

CONCLUSIONES [P. 747]

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA [P. 761]

Disponemos también de las obras mismas,
a las que estamos obligados a interrogar
para hacer un poco más de luz respecto
a todas aquellas condiciones que influyeron
en su creación o recreación

Constantino Reyes Valerio
Arte Indocristiano

INTRODUCCIÓN

Aun cuando no habían cesado los ecos de las armas, el arte asumió un papel protagónico en lo que denominara Robert Ricard como la *Conquista Espiritual* de México[1], convirtiéndose en el baluarte del cristianismo para entenderse con un pueblo que observaba cómo se imponía el relevo de su tradicional panteón de dioses. Como refiere Velarde Cruz, "la función didáctica que cumplió el arte en la Nueva España, no fue una invención de las órdenes mendicantes existentes en el territorio, ya que desde la Edad Media diversos teólogos europeos discutieron y analizaron la función con los fieles, cuestión que fue definida en el sínodo eclesiástico de Arras (1025), en el cual se estableció de manera muy clara el objetivo que cumplían las obras de arte: lo que los simples no pueden captar a través de la escritura debe serles enseñado a través de las figuras"[2]. Ese mismo arte, y en especial la escultura de la primera centuria tras la arribada de los españoles, sigue siendo actualmente uno de los campos menos estudiados de la plástica mexicana, en claro desequilibrio con el resto de las manifestaciones artísticas, ya sean anteriores o posteriores al periodo que analizamos. Este hecho, como así señalara el investigador Manrique[3], se ve acentuado por la escasez de documentación histórica alusiva, a lo que se añade la aridez de ésta en lo que se refiere a la escultura y la falta de interés y valoración que durante mucho tiempo la condicionó, si bien es cierto que en los últimos años el esfuerzo del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México, ha estado produciendo sustanciales avances y focos de interés.

Para compensar dichos inconvenientes, cobran fuerza los análisis pormenorizados interdisciplinarios de los propios testigos del momento: las obras[4]. Ellas encierran, en muchos casos y de una u otra manera, la información necesaria para entender no

[1] Ricard [1986].
[2] Velarde Cruz [2009], p. 39.
[3] Manrique [1990], pp. 11-17.
[4] Aunque nuestro tema se centra específicamente en la escultura ligera, también la tradicional realizada en madera ha visto como se acrecienta sustancialmente su importancia con nuevos estudios. Entre ellos podemos citar las últimas actuaciones que está desarrollando nuestra compañera García Lascuráin centradas principalmente en el caso de la escultura de esta centuria en Oaxaca. Al respecto también hemos nuestra modesta aportación con diversos estudios y artículos.

sólo la estética de la escultura novohispana, sino también los distintos recursos materiales y técnicos de los que se valieron sus artífices, enriqueciendo la historiografía artística. En esa tesitura se desarrolla el estudio que ahora se presenta, teniendo siempre como referente las piezas que de ese origen arribaron a nuestras costas, tanto peninsulares como insulares en los siglos siguientes a la Conquista de América.

En cuanto a la historiografía y estado de la cuestión, adelantándonos a lo que se verá de manera pausada en los presentes capítulos, nos encontramos con unos inicios -las crónicas- que establecerán las bases de las valoraciones de la técnica y productos en estudio. Salvando algunos textos del siglo XIX. No será hasta en la centuria que hemos dejado atrás cuando verán la luz aquellos textos, sin duda fundamentales, que trazarán a la par del nuevo despertar por el interés en el tema, tanto desde el punto de vista histórico como por su particular manufactura, los derroteros por los que de una manera reiterativa se ha venido refiriendo la escultura novohispana en caña. Aun así, la realidad es que faltan cuestionamientos ya sea sobre el origen remoto de estas piezas y su significado, y lo que es más, en gran medida se verá la falta de valoración de las piezas en su percepción plástica, tildándolas de artesanías, y por otro lado, el establecimiento como señas de identidad de una cultura que la elevó más por su débitos con el pasado prehispánico que con lo que en verdad son: un producto nuevo en una particular realidad, la novohispana, y más concretamente los primeros y difíciles siglos de Anexión, Conquista y Evangelización.

El interés por el tema que ahora desarrollamos y que ve finalmente la luz como un texto compacto, comenzó en nuestra etapa de formación, cuando cursábamos el último año de carrera en la Facultad de Bellas Artes de Granada dentro de la especialidad de restauración escultórica. En una esquina de las nuevas clases yacía sin brazos -éstos arrimados en una mesa contigua- y plagado de catas de limpiezas en su policromía, la imagen ligera del *Cristo del Punto* de la Catedral de Córdoba. Frente a tallas en madera de los prestigiosos talleres barrocos granadinos, era impactante ver aquel gran crucificado en caña, relegado año tras año en su dilatado e interminable proceso de restauración, que en principio despertaba en todos gran curiosidad, más por lo exótico del material que por la propia obra en sí, y que poco a poco, un año más se quedaba atrás en su intervención.

Fue la falta de valoración como objeto artístico que clamaban algunos al enfrentarse a este soberbio crucificado y en parte a los debates que establecimos, casi siempre de manera frustrada, en contra de lo que muchos señalaban como "artesanía americana", y "carente de interés para la Historia del Arte", lo que nos llevó a convertirnos en defensores acérrimos de la obra. Mientras tratábamos de unificar los irregulares niveles de limpieza, contradecíamos lo que a nuestro juicio eran criterios de intervención equívocos y luchábamos por recuperar lo que finalmente nunca vio la luz en su totalidad: las interesantes decoraciones del paño de pureza. Entonces fue creciendo en nosotros un verdadero interés por estos singulares simulacros y sus diferentes realidades.

Fue en ese momento, tras concluir nuestro periodo formativo inicial, cuando se nos presentó la oportunidad de intervenir el Santísimo Cristo de Telde, siendo su restauración auspiciada por el Cabildo de Gran Canaria con motivo del traslado de la imagen a la Catedral como parte de las celebraciones del Jubileo del año 2000. Esta actuación es un parteaguas en nuestra trayectoria, por diversas razones. De entrada

la titularidad en el proyecto nos ofrecía la oportunidad de desarrollar un planteamiento diferente del que se nos había impuesto con la anterior obra de Córdoba. Ahora, podíamos proponer una actuación razonada, tal y como nos enseñó la doctora Bermúdez Sánchez. Mientras fuimos desarrollando nuestras labores de restauración y junto a nuestra compañera Carola Besora, nos percatamos que la obra que teníamos en nuestras manos iba más allá del mero objeto artístico; quedaba claro que nos encontrábamos ante un icono de la religiosidad popular y de la propia historiografía, en principio insular, y luego descubrimos que incluso referencial en la novohispana para el caso concreto de la escultura en caña.

El cuidado avance en la restauración de la efigie teldense, el conocimiento concienzudo de su realidad material y la necesidad de reconducir nuestras líneas de juicio y actuación, nos llevó inexorablemente a la documentación mexicana. Es aquí cuando logramos hacernos con el texto de Rolando Araujo, otro de los verdaderos maestros en el tema, y su actuación sobre el *Cristo de Churubusco* –Museo de las Intervenciones, Coyoacán México, D.F.- cuyo planteamiento nos condicionó de forma notable, y en parte corroboró nuestras propuestas para el crucificado canario, lo que conllevó a su vez, el cuestionamiento y desarrollo de la misma tal y como nos evaluaría posteriormente este maestro, alabando la notable evolución de criterios, metodología y análisis paralelos. He aquí el inicio de lo que finalmente, tras más de quince años de estudio, tienen en las manos y que ahora introducimos.

Bajo el título de *Crónica vital de un estudio transatlántico. Del estudio de la cuestión metodológica y fuentes a la realidad de una investigación interdisciplinar*, presentamos el escenario en el que se desarrolla la investigación. Analizaremos el paulatino devenir de la historia que rodea a estas piezas, su puesta en valor principalmente como pervivencia de ciertos ecos prehispánicos, las reiteraciones y carencias de nuevas perspectivas, a no ser por honrosos ejemplos, y su situación anquilosada en la Historia del Arte de México. En él quedan descritos de una forma sincera los procesos seguidos, los criterios, las preguntas a modo de hipótesis, la diversidad de planteamientos que se fueron dando y que, en definitiva, son la verdadera y natural metodología que hemos seguido.

En *Definición, Concepto, Orígenes y estado de la Cuestión*, se presentará el binomio entre el análisis de lo que significó el maíz y su alcance como parte de la realidad prehispánica, con su reflejo posterior según la historiografía ya en el periodo español, en contraposición de nuevos parámetros en la reinterpretación de los orígenes y usos de la imaginería en sí, donde la mítica caña de maíz pasará de ser un elemento visto como sagrado a ejercer un papel material sustitutivo. Veremos cómo *la necesidad indiana de imágenes* tendrá un nuevo referente cuya contr*o*versia puedo venir marcada y *resuelta* ya desde la Metrópolis, en la que las imágenes tuvieron un papel singular en los últimos ecos de la Reconquista Peninsular. En esa encrucijada estableceremos una realidad previa para una *técnica escultórica* que podremos valorar y defenderemos como propia de los preceptos de la evangelización. Para ello aportaremos nombres y actitudes que hasta el momento no han tenido el necesario eco ni punto de enlace entre ambas costas atlánticas. Además, y en sintonía con estos parámetros de íntima relación entre dos realidades -más cercanas de los que se ha planteado- volveremos a dirigir nuestra mirada hacia las prácticas religiosas españolas, con las que estableceremos la pertinente estrecha relación en cuanto a *imagen ligera, imagen procesional.*

Los últimos vínculos propuestos requerirán de un necesario espacio para entender estos *antecedentes* como *modelos de la imaginería ligera mexicana en caña de maíz*. Para ello nos introduciremos, aunque de forma acotada, en otro de los campos de la plástica escultórica para el que reivindicamos nuevos estudios: *la escultura ligera española*. Al respecto y con base en referencias documentales y obras conservadas, nos avocaremos a ellas ya sea en su vertiente de imágenes en diferentes pastas, en tela encolada o la combinación de ambas. Como resultado de este análisis aportaremos las piezas novohispanas claves así como sus estudios, lo que a nuestro parecer es una singular aportación e indiscutible factor del nexo que defendemos, y que de igual manera puede llegar a ser válido en un futuro para similares recursos empleados en otros centros productores hispanoamericanos. Tienen cabida aquí las reflexivas palabras de Florescano quien, como veremos, inciden directamente en mucho de lo que páginas adelante queda redactado.

> El conquistador trasladó a la circunstancia americana la antigua concepción judío-cristiana sobre el sentido de la historia, mezclada con las ideas escatológicas milenaristas y providencialistas que proliferaron en la Europa medieval; transporta a las tierras americanas la carga acumulada de múltiples pasados como la antigüedad pagana, el cristianismo primitivo, la herencia medieval, los nuevos horizontes abiertos al renacimiento, y disemina diversas interpretaciones del sentido de la historia. Muy pronto, esta herencia de múltiples pasados, al chocar con la realidad americana, provocó la reaparición de antiguas concepciones de la historia, fundadas en tradiciones europeas, pero animadas por una realidad geográfica y humana capaz de propulsar proyectos históricos nuevos, o de darle aliento a los que se habían frustrado en el viejo mundo. El suelo americano no fue un receptor pasivo de las tradiciones históricas del viejo mundo, sino más bien un medio donde chocaron y se mezclaron esas diversas tradiciones con las nativas, generándose una revoltura cultural que produjo diferentes lenguajes históricos, distintas maneras de ver y registrar el pasado...[5]

Tras las nuevas propuestas y relecturas que derivarán de los anteriores capítulos, pasaremos a establecer una nueva valoración y alcance de estas piezas de origen novohispano en España. Para este singular *legado indiano* proponemos una particular nómina que va más allá de su mera enumeración. Manteniendo el recurso de la cronología, iremos desgranando la llegada de piezas, analizándolas tanto desde el punto de vista de la documentación como de lo formal, ello nos dará pie a establecer cuáles eran las vías y fórmulas de arribo, además de comprobar cómo alejado de lo que se venía proponiendo en cuanto a su tasación plástica, éstas fueron aceptadas, reconocidas y valoradas como testigos y simulacros a los que se redirige y amparan como intercesores las realidad devocional española. Comenzaremos por el *siglo XVI,* momento en el que se concibe el *renacimiento y auge de la técnica,* lo que se reflejará en su *repercusión en la piedad española*. El profundizar tanto en la documentación como en el primer conjunto de piezas, nos ayudará notablemente a vincular *otras imágenes de esta etapa*, así defenderemos nuestras propuestas en piezas que se conservan, pero también en otras de las que sólo quedan *testimonios* o están *perdidas o desaparecidas*, referencias en muchas ocasiones puntuales y en el mejor de los casos algunos testigos gráficos.

Le seguirán el *lento epílogo*, en el que se convierte el siglo XVII, cuando se reduce notablemente el número de obras, pero aun así se conserva un cuantioso legado que nos habla en paralelo del devenir de la técnica y de sus estilos. Concluiremos, de

[5] Florescano [1995], p. 266.

nuevo y gracias al aprovechamiento que genera el estudio de todo este contingente, con *nuevas propuestas para este periodo,* lo que añadirá otro conjunto interesante de imágenes.

Como ya apuntábamos, esta "nómina" nos ofrecerá los argumentos para establecer relaciones entre piezas, generando propuestas de adscripción inéditas a hipotéticos obradores y aportando con ello los argumentos necesarios para su cronología. Ello no quedará restringido a las esculturas conservadas en España, sino que será extensible al patrimonio mexicano, convirtiendo el núcleo español en un campo acotado de experimentación, el cual siempre hemos defendido ante ciertas carencias que nos viene ofreciendo el mexicano.

De igual modo, este amplio capítulo aglutinará un considerable número de ejemplos, cuadriplicando lo que hasta ahora se venía estableciendo que eran las piezas conservadas en España. Muchas son inéditas, insospechado su origen incluso para algunos de los que las han tratado, o la propia bibliografía, pero también para las propias localidades que las albergan. Otros tantos son el resultado de los estudios de laboriosos investigadores locales, a los que hacemos el pertinente reconocimiento. En definitiva, un vasto legado poco atendido que ahora tiene mayores puntos de referencia para su exponencial multiplicación.

Resultado de sumar los capítulos dictados y de los que nos aporta la bibliografía, damos cabida, aunque de manera puntual y casi en forma de llamado -debido a la coincidencia en este campo con estudios ajenos en elaboración pero de los que en una manera tangencial somos partícipes-, a una particular aproximación a la *estética de la imaginería en caña*. Convertido a su vez en un alegato en favor de la valoración de estas obras, estiraremos las pinceladas que en cuanto a estilo ya abordamos al analizar diferentes piezas, llevándolo desde el "*realismo" del gótico final* con el que se pueden establecer nexos formales, hasta *lo popular*, siempre haciendo hincapié en la realidad de la que son producto y sin caer en fáciles apreciaciones desde su superficie. Como ejemplo de ese sentir que buscamos nos permitimos extractar algunas líneas del renombrado Gómez Piñol con cuya redacción nos identificamos:

> ...en algún museo conventual tiene cabida su escasa pero recóndita *artisticidad* actual, caldeada, sin embargo, en el pasado por una generalizada aura devota que henchía de plenitud espiritual estos toscos simulacros. Nuestras fibras perceptoras de la imaginería religiosa se han atrofiado, incapaces de captar la recia pero sonora vibración que irradiaba de estas modestas imágenes. Han perdido éstas el *aire* que respiraban y las mantenía vivas, hasta quedar reducidas a huecos caparazones formales amputados de sus resortes anímicos más veraces[6]

Valiéndonos de ese sentido "poliédrico" en clara alusión a nuestro carácter interdisciplinar, daremos también espacio, complementando aquella premisa que estableciera Panofsky: "todo aquel que se encare con una obra de arte ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos; la forma materializada, la idea (tema), y el contenido"[7], al estudio de la materialidad. Con la evaluación de *materiales y tecnologías constructivas, haciendo especial relación de crónicas, noticias, análisis y restauración como fuente de documentación*, no sólo facilitaremos una explicación a cómo se ejecutaron estas piezas y sus diferentes

[6] Gómez Piñol [1999], p. 87.
[7] Panofsky [1987], p. 31.

materiales, aportando bajo el rigor científico nuevos ejemplos y parámetros, sino que a su vez estableceremos los vínculos recíprocos entre ejemplos, ayudando a su catalogación. Con ello recuperamos el ya casi perdido sentimiento que en parte emana de algunos de sus primeros textos, pero también, y lo que es más importante para nosotros, reivindicamos una metodología de percepción de la obra a la par que se interviene ya sea para su conservación o restauración. Reclamando una vez más, el especio que esta materia tiene en la larga confluencia de saberes de los que se nutre la Historia del Arte actual.

Un último exponente para el que hemos reservado un generoso espacio, es el *Divino Indiano de Chiclana de la Frontera*, sin duda *una escultura ligera singular*. La importancia que damos a esta efigie incide directamente en nuestro sentir sobre algunas de sus peculiaridades: devoto retrato, concepto de relicario y aportador de nuevos recursos materiales –cáscaras iridiscentes de escarabajo–, que lo hacen, junto a otros factores y en paralelo a muchas de las obras estudiadas en capítulos anteriores, merecedora de un espacio en la Historia del Arte de México. Pero también es un claro ejemplo del estudio pormenorizado, a modo de particular ejemplo, del análisis que se puede llegar a establecer de cualquiera de las obras citadas, lo que abre futuras vías de investigación.

Concluimos haciendo la necesaria argumentación de la selección de un aparato crítico sencillo y eficaz. También damos la importancia a la imagen gráfica, donde se conjugan las tradicionales vistas de la obra a estudio, algunas de ellas verdaderos testimonios de valor histórico, con otras, además de elaborados dibujos y esquemas, para favorecer y complementar de una manera directa y rigurosa lo argumentado.

AGRADECIMIENTOS

Hace tiempo que perdí aquella maltrecha libretita donde, entre otras cosas, apuntaba el nombre de todo aquél con el que me tropezaba en mi dilatada investigación. Creo que quedó, al igual que mi memoria, en una mochila olvidada en la sacristía de Santa Fe de La Laguna, a unos buenos kilómetros de Pátzcuaro, México. Ahora me doy cuenta de que ha pasado más de una década de estudio, lo cual es mucho tiempo; más de doscientas localidades visitadas en España y México, que son muchas localidades; y un sin número de archivos, iglesias, conventos, casas particulares, universidades, institutos, museos, cofradías e historiadores, investigadores, clero, artesanos y todo lo habido por haber que pueda vincularse con el tema en estudio, lo cual conlleva, naturalmente, un sinfín de agradecimientos.

Ciertamente me es imposible acordarme de todos aquellos que de una u otra manera ayudaron a escribir este texto. En su defecto, a muchos les dedico aquellas líneas donde, si este volumen ve la luz algún día, se verán reflejados. A otros les dedico algunos párrafos, sin duda, por sus singulares aportaciones. A muchos otros, les dedico todo aquello con lo que se identifiquen. A todos, muchas gracias.

Pero aunque mi memoria es parca, no lo es tanto para borrarme muchos rostros que me remiten a momentos y lugares que sin duda han sido importantes para lo que están a punto de comenzar a leer. Alguna vez me han dicho que tengo una buena memoria visual, a la cual me amparo para poder enumerar a los que, en uno u otro sentido debo mucho de lo que aquí encontrarán.

En primer lugar a Gabriela García Lascurain, a quien le debo que me abriera las puertas al mundo americano que ahora es mi hogar. A Irene por las incontables horas de estudio y realización de fichas, cuando se nos consolidaba el amor por la Historia del Arte. A Margarita Rodríguez González, por las horas de pláticas y la confianza que siempre me ha tenido. A Rolando Araujo y Andrés Estrada Jasso, maestros en el tema y apasionados interlocutores. A Jesús Pérez Morera por su saber y por compartirlo. A María Cárdenes, por el compañerismo y la fe puesta en nosotros. A Carola Besora, por los inicios. A Don Julio Sánchez y Don José Lavandera. A Elena Acosta, por el apoyo. A Sofía Velarde, con quien comparto un verdadero amor por la materia. A Carmelo Espino por dejarme ver y conocer sus imágenes. A Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, todo un descubrimiento de generosidad, saber y pasión por el Arte, y a quien le debo mi amor por Cádiz. A José Carlos Pérez Morales, por su disposición. A Antonio Luis Jiménez Barranco, mi hermano mayor de la Vera Cruz, por dejarme ser parte de la historia de su imagen. A Felipe Pereda, quien indirectamente me aportó las claves que cierran parte de este trabajo. A Juan Alejandro Lorenzo Lima, siempre incondicional. A Isidoro Moreno y Pilar Morillo por las horas frente a las piezas y los buenos momentos. A Patricia Díaz Cayeros por el valor y el apoyo en nuestro tema. A Teresa Uriarte y Diana Magaloni, por las horas de debate. A María José Esparza Liberal, por la foto de portada. A mis colegas del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte de la UNAM, en especial a Eumelia Hernández, Elsa Arroyo y Víctor Santos, quienes me apoyaron incondicionalmente. A Leonor Labastida, por los ánimos y por compartir nuestras propuestas. A Consuelo Maquívar por su respeto. A Isabel Santos e Isabel Concepción por el cambio de rumbo. A Miguel Ángel Navarro por decir que sí. A Elizabeth Ávila, por obligar a renovarme. A Carla Aymes y Fátima Merchán García, por darme inesperadamente e inconscientemente algunas de las claves. Al convento de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, Cádiz, por *regalarme* su historia y dejarme disfrutar de ella. A Dolores Dahlhaus, por las magníficas fotos. A Marián Monstesdeoca por el primer diseño de la portada. A Tania Ixchel Pérez, por la portada definitiva. A Francisco Herrera, por completarme las notas y algunas fotos. A mis alumnos y a mis colegas del Seminario de Escultura Virreinal del IIEs, por los debates. Patricia Chávez, por el trabajo de las imágenes. A Darío Meléndez, por los dibujos y las ganas puestas. A Servicios de Impresión SIW y especialmente a David Verdún, por la profesionalidad. Al área de Documentación del IIEs, por los auxilios. A mis colegas del Instituto de Investigaciones Estéticas por escuchar y valorar.

No puedo dejar de nombrar al menos aquellas instituciones sin cuyo amparo, en uno u otro estamento de mi trayectoria o desarrollo del presente trabajo, éste no sería lo que es. A las facultades de Bellas Artes de La Laguna y Granada, por ser el inicio. Al Cabildo Insular de Gran Canaria, Casa de Colón, Gobierno de Canarias, Obispados insulares, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Instituto de Bienes Culturales de España, Instituto Nacional de Antropología e Historia, CONACULTA, México; Coordinación de Restauración de México. Cabildo Insular de La Palma. Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Dirección de Servicios de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava. Finalmente a mi casa, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la siempre generosa Universidad Nacional Autónoma de México, por recibirme, acogerme, enseñarme y ofrecerme todo un mundo de posibilidades de una realidad soñada.

Mención aparte merecen las cofradías e iglesias que depositaron en mí su confianza a la hora de intervenir sus imágenes para formar desde ese momento parte de sus historias. Sinceramente, muchas gracias.

Renglones especiales para mis directoras. A la Doctora María de los Reyes Hernández Socorro, Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, por su apoyo al aceptar el reto. A la Doctora Elisa Vargaslugo Rangel, Investigadora Emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México, siempre ejemplo, siempre un referente.

Antes de concluir, mi más profundo e infinito agradecimiento a mi familia, a quienes les debo donde hoy estoy, en especial a mi hermana Carmen, mi ángel de la guarda, y a mi Madre, por ser y hacer de madre. A Cristo mi otra hermana, mi otro ángel. A la doctora de la Universidad de Granada Carmen Bermúdez, a quien tanto le debo, y quien me enseño a pararme y mirar en la distancia y en la cercanía. A Jorge, mi compañero y dueño de aquello que quede de mi alma, por generoso, paciente, reconfortador y reconductor de mi erráticos caminos y actitudes.

Finalmente y de una manera muy destacada a Carlos Rodríguez Morales, siempre amigo, siempre maestro, siempre infatigable generador de alientos. Por él y para él, me permito replicar sus palabras para este mismo espacio pero en su investigación y hacerlas mías: *con él todo ha sido apasionante y apasionado: aprender, comprender, descubrir, disfrutar y dialogar, ver... Nos hemos animado y desanimado juntos, y no debe ser casual que hayamos concluido casi a la vez nuestras respectivas tesis doctorales.*

Hace más de una década en un pequeño taller ubicado en San Honorato 63, La Laguna, al amparo de piezas *que generosamente iban poco a poco recuperando su belleza original*, se formó un singular grupo de amantes del Arte. El producto directo o indirecto de aquellas *conversaciones durante horas sobre el patrimonio y que afianzaron nuestra amistad,* nos hicieron y *hacen valorar las bondades de la multidisciplinariedad.* A ello debo este trabajo.

"Querunt veritatem in microcosmis suis,
non inmundo maiori:
Evanesent in cogitationibus suis"[8]

[8] "Los que buscan la verdad en su propio y pequeño universo, y no en la vastedad del mundo: desaparecen en sus propios pensamientos". Mues Orts [2006], p. 110.

I | *Crónica de un estudio transatlántico*. Del estado de la cuestión, metodología y fuentes a la realidad de una investigación interdisciplinar

A la hora de plantearnos nuestra tesis doctoral, y en sintonía con nuestro perfil investigador, partimos de la base de que la Historia del Arte, como disciplina esencialmente humanística, requiere de un trabajo lo más interdisciplinar posible, en el que el estudio de las formas artísticas se complemente con otros recursos e instrumentos de análisis científico. En orden a la búsqueda de una Historia del Arte totalizadora dentro de la historia general de la cultura, hemos aplicado diversos enfoques metodológicos, siempre orientados a la comprensión e interpretación del mensaje y significado de la obra de arte y de las condiciones específicas, sociales, religiosas y laborales en las que se generó, como elemento, en este caso, de aculturación y catequización visual.

Partimos además de la base de que la Historia del Arte tiene que buscar una explicación lo más global y completa posible y que para ello hace falta una aproximación interdisciplinar e integradora que permitan una comprensión global y plural del arte como fenómeno histórico. Como disciplina esencialmente humanística, es lógica la pluralidad metodológica que se nos ofrece al estudiar una obra.

Tras la intervención en el crucificado cordobés *Del Punto* —que apuntamos como origen de nuestro interés y responsabilidad por el tema—, nuestros primeros pasos se encaminaron a recopilar toda la bibliografía existente, escasa en nuestro país y que ya nos remitía a la imperiosa necesidad de establecer contactos con el continente americano. En estos primeros tanteos comenzamos a encontrarnos piezas que estábamos seguro eran de procedencia indiana y para ese momento, de caña de maíz. Es el caso del *Cristo de la Sangre* de la iglesia colegial de El Salvador, Albayzín, Granada, que para nuestra sorpresa, y pese a su destacado emplazamiento, no estaba catalogado, pasando prácticamente desapercibido para la historiografía de Arte. Aquí comenzó a gestarse otro de los puntos de interés de nuestra investigación, ya que entendimos sería necesario establecer una nómina de obras en España. Fue en este momento cuando se nos encargó la restauración del *Cristo de Telde*, lo que provocó

insistir en nuestra búsqueda, logrando algunas primeras publicaciones mexicanas que, a su vez, nos conllevaron a un diferente planteamiento reflexivo en la ejecución de una nueva metodología y propuesta de intervención.



Retablo y Cristo del Punto. Escultura ligera novohispana en caña de maíz, 1582-86. Catedral de Córdoba

En pleno proceso sobre la imagen canaria, la aparición de los códices –*matrículas de tributos*- encontrados en el interior y su difusión, fue el momento fundamental para establecer los contactos oportunos, y con ello, atisbar lo que luego sería un requisito ineludible y fundamental: nuestra estancia americana. El esmero en la elaboración del informe del *Cristo de Telde*, y el hecho de ya contar con algunas publicaciones fundamentales en las que basarnos, caso de las de Carrillo y Gariel[1] o Estrada Jasso[2], avivaron nuestro ímpetu por mayores contenidos y referencias. Teniendo claro lo anterior, y mientras viajábamos en una búsqueda constante de nueva piezas, que en efecto nos iban apareciendo -caso del *Cristo de los Canarios*, Museo de las Rosas de Agüimes-, pusimos mayor ahínco en la imprescindible recopilación bibliográfica. Así, comenzaron a aparecer nuevos exponentes de ese particular legado, descifrando piezas repartidas por toda la geografía nacional, que nos hablaban de un contingente casi inédito y que en muchos de los casos; incluso se despreciaba. El estudio de la tesis específica de Sánchez Ruiz[3] fue finalmente el detonante para decidirnos en la realización de este examen y proponerlo como tema de investigación académica tutorizada.

[1] Carillo y Gariel [1949].
[2] Estrada Jasso [1975]. Para nuestro estudio nos hemos guiado por la obra corregida y aumentada de [1996].
[3] Sánchez Ruiz [1993].

En esa tesitura, y tras cumplir con el compromiso editorial del estudio sobre la imagen del *Cristo de Telde* y su intervención[4], se nos brindó la posibilidad de viajar a México, siendo en ese momento cuando verdaderamente pudimos establecer parte del estado de la cuestión, y a su vez, plantear ya de un modo más específico —si bien este texto ya adelantaba algunos pareceres—, cuáles eran las hipótesis que debía guiar el devenir contrastado de nuestra investigación.

En este punto ya quedaban perfiladas, pese a que se añadirían otros argumentos, algunas de las líneas fundamentales a desarrollar. Las complicadas hipótesis poco a poco fueron tomando cuerpo real, pasando de ideas etéreas a propuestas con elementos sólidos, reflejo de las reflexiones sobre los dispares temas. Así, y mientras que se mantenían los distintos frentes de estudios, lo bibliográfico, lo documental y la búsqueda de todo lo habido y por haber del tema, las distintas actuaciones que realizamos en casi media docena de crucificados ligeros, y los estudios directos de más de un centenar, nos ofrecieron como base de la riqueza que aporta la interdisciplina por nosotros defendida, impensables argumentos que como piezas perfectas encajaban en el engranaje de nuestra investigación y que a la postre serían elementos de singular importancia y calado para la futura historiografía, abriendo a su vez nuevas vías de investigación para próximos estudios.

A todo lo anterior, y como parte del devenir de nuestro estudio y carácter interdisciplinario propuesto, realizamos en paralelo diversas intervenciones de restauración, además de múltiples estudios constructivos y de materiales, a los que se añadieron un sinfín de datos aportados por la bibliografía o actuaciones paralelas de otros compañeros. Muchos de esos resultados se convirtieron en elementos claves que, a modo de eslabones, iban encontrando su lugar en el difícil engranaje de la investigación. Así, la parte científica se interrelacionó con la teórica de forma coherente, llevándonos a confirmar ciertos aspectos que se venían aludiendo cuando se hablaba de la imaginería ligera, pero a su vez, a desestimar otros y lo que es más, a plantear nuevos argumentos y futuras líneas de investigación que próximos estudios deberán abordar.

Los límites cronológicos de nuestro trabajo vienen definidos en su conjunto por el propio acervo de obras documentadas y atribuidas en España, que van desde mediados del siglo XVI hasta finales de la centuria siguiente. Así, el *Cristo del Capítulo*, conservado en origen en el convento de Nuestra Señora del Rosario de Bornos (Cádiz) y actualmente venerado en la parroquia de Santo Domingo de la misma localidad, constituye la más antigua pieza documentada en España, fechada en 1553. En el otro extremo, el *Cristo de la Enagüilla* de la ermita de La Esperanza, en Valtierra (Navarra), traído de Indias en 1697, marca el final de nuestro estudio.

Finalmente, las cuestiones que se transformaron en hipótesis fueron: ¿era discutible el origen señalado? Y, por consiguiente; ¿existen nexos con otros recursos similares siendo factible establecer diferentes puntos de contacto entre la imaginería en estudio y la ligera española anterior y coetánea?, ¿podrían argumentarse parte de los mismos discursos votivos y de funcionalidad entre ambas técnicas?, ¿existe un contexto más allá de los planteado que nos justifique la necesidad o desarrollo de esta técnica particular en tierras novohispanas, y cuáles fueron esos ejemplos y sus protagonistas?, ¿cuál es la realidad de ese legado en tierras españolas?, ¿hasta qué punto el extrapolar resultados de los análisis y procesos de conservación y restauración pueden ofrecernos nuevas

[4] Amador Marrero [2002].

perspectivas como así ocurre en otros campos de la Historia del Arte?, ¿cómo debemos abordar y bajo qué criterios han de prevalecer las intervenciones de este arte?

1.1 | VISIÓN HISTORIOGRÁFICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Frente a otros ejemplos escultóricos, incluso coetáneos, el campo de la imaginería ligera novohispana cuenta con una amplia trayectoria en la historiografía mexicana. Es evidente, sin embargo, el escaso avance en su comprensión y significación integral, de modo que ha sido una constante la reiteración de conceptos y argumentos tradicionales, no sometidos a revisión o cuestionamiento crítico[5].

En el caso de España y salvo algunos casos puntuales —como sucede con el estudio el sacerdote Hernández Benítez centrado en el Cristo de Telde[6]—, el primer estudio sobre este tipo particular de escultura se remonta a la investigación de Sánchez Ruiz, si bien con escasa divulgación debido a su naturaleza de una tesis doctoral[7]. En él se hacía un repaso de parte de las referencias principales hacia esta tipología escultórica y una interesante reflexión en cuanto a los débitos y señalamientos sobre los materiales. Sin embargo, el momento clave llegaría con la celebración de la exposición *El legado indígena para la piedad del Viejo Mundo*, celebrada del 4 al 25 de febrero de 2001 y comisariada por Antonio García-Abásolo. En su amplio catálogo se recuperan varios textos clásicos mexicanos, al mismo tiempo que se aportan otros aglutinados bajo el sugestivo título de *Imaginería Indígena Mexicana: una catequesis en caña de maíz*.



Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz. Córdoba, 2001

[5] De ello dan fe hasta las últimas referencias publicadas: Scheper Hughes [2010], pp. 34-36. Arquillo Torres y Morales Méndez [2010], edición digital.
[6] Hernández Benítez [1955].
[7] Sánchez Ruiz [1993].

Fue en esta edición cuando sin duda se estableció el verdadero estado de la cuestión en cuanto a nuestro tema, ya que el catálogo significó una puesta al día de lo que se había dicho tanto en México como en España. Se reeditaron con ciertas modificaciones algunos ensayos que seguían vigentes, como los de Estrada Jasso[8], Rolando Araujo[9] o Elsa Dubois[10], y se añadieron otros como el amplio extracto de la tesis de Sánchez Ruiz[11], el estudio de los crucificados en caña cordobeses por García-Abásolo[12], los planteamientos contemporáneos sobre la ejecución y materialidad de obras[13], un artículo sobre la recuperación de piezas[14], o lo relatado por García Lascuráin junto a Sánchez del Valle[15] y la ardua nómina de imágenes realizada por la primera[16], amén de la anecdótica relación de obras conservadas en Filipinas[17].

Efectivamente, la síntesis que ofrecía este volumen trazaba una visión panorámica, que entendimos incidía directamente en la reiteración de los planteamientos esgrimidos que han prevalecido en los estudios sobre la obra ligera americana y que, en consecuencia, provocaban una serie de dudas y preguntas que a la postre serían las hipótesis vertebrales de nuestra investigación. A ello debemos añadir el texto de Muñoz que, si bien reitera los argumentos ya tradicionales, lo consideramos también referencial en algunos puntos[18].

Quedaba claro que se carecía de una revisión y cuestionamiento de las fuentes primarias, incluso desde las crónicas del XVI, y cómo se sucedía un encadenado de relaciones y estudios que aunque interesantes —como el de Bonavit, con sus particulares y sesgadas visiones, considerándolo punto de partida ineludible—, lastraban, de una u otra manera, el desarrollo natural de nuevos planteamientos. Del mismo modo, y en relación con lo anterior, el protagonismo fundamental que se daba a la materia, siempre como estandarte en la pervivencia de la cultura prehispánica, cercenaba posibles nuevas lecturas o líneas de orígenes diferentes, con lo cual, un elevado número de publicaciones posteriores, con excepciones puntuales, carecían de sustancial novedad. Aquéllas quedan relegadas al interés que despertaban los descubrimientos y catalogaciones puntuales de piezas o, en casos aún menos numerosos, a la descripción de los materiales y procesos constructivos de algunos ejemplos, pero casi siempre, sin ir más allá de lo estrictamente estipulado o de las meras descripciones.

Esta realidad que nos señalaba el estado de la cuestión cuando comenzamos formalmente este trabajo es, pese al tiempo transcurrido, perfectamente extrapolable a la actualidad, como lo demuestra el caso del Cristo de Churubusco (México). Pese a los esfuerzos de muchos por generar atractivos contrapuntos y difundir estudios cuestionando lo anterior, su reciente y desfasada argumentación —publicada con motivo de su restauración y, hay que mencionarlo, en el contexto de las conmemoraciones por el bicentenario de la Independencia y centenario de la

[8] Estrada Jasso [2001], pp. 175-202.
[9] Araujo [2001], pp. 119-147.
[10] Dubois López [2001], pp. 203-219.
[11] Sánchez Ruiz [2001], pp. 17-118.
[12] García-Abásolo [2001], pp. 305-367.
[13] Cruz Floriano [2001], pp. 149-167. Hernández González [2001], pp. 169-174.
[14] Novar Vilar y Salazar Herrera [2001], pp. 221-235.
[15] García Lascurain y Sánchez del Valle [2001], pp. 277-304.
[16] García Lascurain [2001], pp. 409-442.
[17] Mesquida Oliver [2001], pp. 369-379.
[18] Muñoz [1996].

Revolución mexicanas—, cae en lo que hemos dado en llamar "la versión oficial", obviando lo ya indicado décadas atrás respecto de lo aportado por el equipo que emprendió su intervención anterior:

> En el Cristo de Churubusco es notoria la mano del artesano indígena que le dio forma. El sincretismo cultural está presente en toda la escultura en la que hay también trabajo de los frailes y técnicas europeas. La pieza tiene una combinación magistral de estética prehispánica con simbología religiosa, las imágenes cristianas de reciente implantación entre la población indígena coexiste en este Cristo con fragmentos pequeños de códices que se encuentran al interior de la pieza. Dichos códices o fragmentos de códices pueden haber sido utilizados como material en las esculturas de la época, pero también se considera que era una forma de introducir elementos culturales de relatos indígenas precisamente en el interior de una imagen religiosa.
>
> Para explicar esto existen algunas teorías al respecto: *de acuerdo con las creencias indígenas, Dios es el dueño de todas las tierras, no es el rey ni la iglesia (representadas en América por los frailes de las distintas órdenes), quienes poseen la propiedad de ellas. El único que puede tenerla y darla es Dios, por lo que a él le corresponde poseer los documentos de las tierras y la memoria histórica de los pueblos.*
>
> *Tal vez ocurrió también que los indígenas al guardar su memoria histórica impresa en esos códices, estuvieran demostrando su resistencia al cambio cultual ante los evangelizadores, que estaban arrebatándoles sus ancestrales formas de vida y creencias*[19].



Cristo de Churubusco. Fotografía de 1930. Convento de Churubusco. México. D.F.

[19] Valero Collantes [2010], pp. 1071-1078.

Fuera de lo que podamos pensar respecto de este apunte —donde quedan directamente reflejadas la realidades del pensamiento que subsiste y genera la investigación en la escultura en caña— y entendiendo que puede ser cuestionable la referencia por las "connotaciones políticas" que establecen su edición, mucho de lo mismo prevalece también en el ámbito académico que de entrada pudiéramos pensar más avanzado. Dan fe de ello otros ejemplos, aunque aquí simplemente nos quedamos con el último y ya en nuestro país. Se trata de una reciente ponencia en el simposio auspiciado por el Centro de Estudios Superiores del Escorial, celebrado en septiembre de 2010 bajo el título: *El Crucificado: Religiosidad, Cofradías y Arte*. Con *Cristos "tarascos". Un ejemplo custodiado en el convento de Carmelitas descalzas de Santa Teresa de Valladolid*. Su autora, Valero Collantes, reitera simplemente una serie de curiosidades y particularidades técnicas ya conocidas.

En general y hasta el presente, la realidad del nivel en el que se encuentran los estudios específicos paralelos a nuestro campo son los que hemos vislumbrado. Sin embargo, como todo, dicha generalidad tiene sus excepciones. Entre ellas —y que luego quedarán reflejadas en el corpus de la investigación—, destacamos la puesta al día de la historiografía específica planteada por Elizabeth Ávila como tema de tesis de Maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (2010)[20]. Velarde Cruz es quien fundamentalmente y en paralelo con nosotros, hace nuevas reflexiones sobre el contingente de esculturas conservadas en la supuesta región originaria de la técnica, Michoacán, entrando de manera sucesiva en las diferentes argumentaciones, tanto históricas como críticas que pueden acarrear estudios tan específicos[21].



Cristo de Churubusco, anónimo novohispano en madera, papel y caña de maíz. Último tercio del siglo XVI. Fotografía tras su reciente intervención. 2010. Pablo F Amador

[20] Ávila Figueroa [2010].
[21] Velarde Cruz [2009].

Otro campo que también debe relacionarse con el estado de la cuestión es aquel que habla de la materialidad y tecnología constructiva de las obras o las particularidades de cada pieza, principalmente debido a las intervenciones de conservación y restauración. Éstas generan una rica documentación que podemos calificar de directa y que de igual manera no ha sido procesada con una metodología fuera del ámbito específico. Como en el caso anterior, en este punto encontramos dignas e importantes excepciones en diferentes publicaciones de distinto nivel que han señalado algunos elementos de sustancial importancia y que van desde lo descrito por Bonavit[22], o Carrillo y Gariel[23], pasando por los tanteos de Estrada Jasso[24], el texto básico de Rolando Araujo sobre el *Cristo de Churubusco*[25] primero, y otras piezas intervenidas en la Coordinación de Restauración de México después, Sánchez Ruiz[26] con unos tempranos sondeos sobre el análisis científico de algunas piezas españolas, Martínez del Campo[27], y ya puntualmente, los del maestro michoacano Alvarado Hincapié[28] o Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth[29]. Si bien ninguno, quizás con excepción del reconocido restaurador Araujo y de Sánchez Ruiz, trasciende de lo descriptivo sin introducirse en las necesarias reflexiones y juego que el conocimiento material nos ofrece desde muy dispares puntos de vista, ya sea en la correlación de piezas, posibilidad de identificación de talleres o incluso relación con otros procesos escultóricos y las consiguientes relecturas históricas que de todo ello se pueden generar.



Traza española, ropaje indiano.
Gran Canaria, 2003

[22] Bonavit [1947] reeditado en [1987].
[23] Carrillo y Gariel [1949].
[24] Estrada Jasso [1975] y [1996].
[25] Rolando Araujo *et al.* [1989]; Araujo [1997] y [2001].
[26] Sánchez Ruiz [1993], [2001].
[27] Martínez del Campo [1987].
[28] Hincapié Alvarado [1998].
[29] Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1990] y [1994].

A su vez, y ya para el caso concreto español, con las salvedades de la tesis de Sánchez Ruiz[30], el referido catálogo cordobés y otros puntuales[31], lo redactado por nosotros[32], con los dignos antecedentes de Benítez[33], o lo escrito por Longabardo *et. al.*[34], condicionan el conocimiento y valoración de estas piezas en nuestro patrimonio e historiografía. Dos son los elementos que nos hablan de una realidad que hasta ahora condicionan el conocimiento y valoración del género que nos ocupa. Si bien ya se habían realizado algunos tanteos que nunca pasaron de la veintena[35], existía una evidente falta de información real del alcance de piezas conservadas. A ello se unía la propia valoración insustancial de las mismas, conceptuadas en la mayoría de las ocasiones, casi de modo anecdótico, solo por lo singular de la materia u origen, y en pocos casos, reconocidas dentro de la realidad de su plasticidad, particular enclave y momento histórico en el que se desarrollaron[36].

1.2 | METODOLOGÍA

Del conocimiento de las llamadas metodologías deriva un estudio consciente del hecho artístico, tal y como han reflexionado diversos autores[37]. Esta conciencia metodológica es necesaria para no caer en la aplicación excluyente de una sola metodología y alcanzar el grado de interdisciplinariedad y de pluralidad metodológica que requiere el estudio de la obra de arte. Ha de tenerse en cuenta, además, que de los diferentes "métodos" propuestos para historiar, analizar e interpretar las obras de arte ninguno está libre de limitaciones e insuficiencias, ninguno abarca y agota la complejidad y diversidad de aspectos inherentes y derivados de las manifestaciones artísticas.

Dentro de la Historia del Arte podemos distinguir diferentes corrientes u orientaciones metodológicas: los métodos biográficos (las Vidas, el psicoanálisis), que ponen su acento en la interpretación de la personalidad creadora; los métodos o método formalistas, que proponen una historia del arte basada exclusivamente en los elementos formales y estilísticos presentes en la obra del arte, un análisis puramente visual y formal, es decir, desde su significante y no desde su significado; y finalmente los métodos contextualistas y culturalistas (la iconografía, la iconología, la sociología) que, al contrario que los métodos formalistas, tratan de explicar la historia del arte desde su significado como parte de la historia de la cultura o del espíritu o intentando imbricar la obra de arte con otras manifestaciones culturales coetáneas o como resultado de los factores sociales e ideológicos (la metodología marxismo). A estas propuestas metodológicas habría que añadir, además, otras formas de lectura de la obra de arte que ponen el acento en los problemas psicológicos de la percepción o bien en la concepción del arte como un acto de comunicación y de información (el estructuralismo y la semiótica). Todo ello pone en evidencia que no existe una Historia del Arte, sino distintos modelos de Historia del Arte, tantos como metodologías, y a los que en su

---

[30] Sánchez Ruiz [1993], [2001].
[31] Es de justicia señalar en esta relación la llamada de atención que al respecto y en publicaciones mexicanas hicieron primero Bonavit [1947] reeditado en [1987], y luego Estrada Jasso [1975] y [1996].
[32] Amador Marrero y Besora Sánchez [1998]. Amador Marrero [2001], [2002].
[33] Hernández Benítez [1995].
[34] Longabardo Carillo *et al.* [2005].
[35] Sánchez Ruiz [1993], [2001]. Martínez de la Peña [1977] y [1988], AA.VV., [1994].
[36] Sánchez Ruiz [1993], [2001]. Gómez Piñol [1999].
[37] Freixa *et. al.* [1990].

conjunto nos amparamos.

El carácter abierto y polisémico de la obra de arte hace que pueda ser analizada desde múltiples puntos de vista. Así, piezas tan singulares como son las imágenes ligeras o en caña de maíz que se produjeron como resultado del contacto entre mundos tan dispares como el europeo y el recién descubierto americano pueden ser evaluadas simultáneamente desde presupuestos formalistas, iconográficos y sociológicos, sin menoscabo de su carácter unitario y estructural. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que hay obras que, como en nuestro caso, exigen sobre todo un determinado método de aproximación y comprensión. Esto se hace especialmente evidente en el campo que nos ocupa, debido tanto a la falta de revisión del tema como a la necesidad de plantear un acercamiento pluridisciplinar, donde la materialidad de la obra y su resignificación son, sin duda, pautas que marcan las nuevas relecturas que proponemos.

Para la imaginería ligera novohispana podemos encontrar enfoques formalistas, iconográficos y materiales o bien, en el otro extremo, autores e investigaciones sin criterio teórico o metodológico alguno. Mucho de lo analizado queda sujeto, además, a los informes de conservación y restauración y a la carencia de su necesaria interpretación.

Son menos frecuentes de lo que cabría esperar los enfoques realmente interdisciplinarios y transversales, que sepan integrar contenidos y puntos de vista diversos y muestren a la obra de arte en toda su riqueza y complejidad. Además de estas tradicionales herramientas específicas de la historia del arte, la realidad de nuestra investigación requiere un paso más, una amplia y eficaz interdisciplina, donde el análisis material y constructivo constituye un factor clave que repercute, a su vez, en nuevos planteamientos y guiones extrapolables a la Historia del Arte como Historia de la Cultura.

La interdisciplinariedad se convierte en el camino necesario —diverso y único— para alcanzar el objetivo de la labor del historiador del arte, siguiendo la propuesta de Panofski: "aspirar a ser una experiencia recreadora de la obra artística, reconstruyéndola o reconsiderándola a través de un complejo y completo proceso de información en torno a ella"[38]. Por ello, desde el comienzo de nuestra investigación entendimos, incluso cuando ésta no era más que un intento de artículo, que debía prevalecer –y creemos que en gran parte se ha logrado– una metodología interdisciplinar que ofreciera, tal y como manifestó Pérez Morera en el prólogo de nuestra publicación sobre el crucificado de Telde, "una visión poliédrica"[39]. Deducimos que para abordar un tema tan complicado y lleno de lo que podemos denominar "mitos", era imprescindible valernos de todos los recursos a nuestro alcance, y en ocasiones, incluso ir más allá, apelando a nuevas herramientas y actitudes para enfrentarnos a tan singular campo de investigación. Así, en un estamento casi final de la redacción, comprendimos cómo a su vez éste guarda sintonía con otro concepto por el que aboga la historiografía artística contemporánea, la *transversalidad*, entendiéndose por ello, tal y como debatimos con nuestro compañero Lorenzo Lima, "la relación de contenidos aplicándolos a cualquier fenómeno que se produce en lugares distantes entre sí, de una forma más o menos contemporánea", aunque para el caso de la realidad novohispana, ampliando de manera generosa su eje cronológico. Serán estas premisas

[38] Panofski [1979], p. 29.
[39] Amador Marrero [2002], p. 10.

dos de los ejes principales en los que se desarrollará la metodología de investigación, las cuales complementarán, y en cierto modo guiarán, el desarrollo natural del estudio.

Para la catalogación de las obras ha sido necesario estudiar sus relaciones tipológicas y estilísticas con otras obras de probado origen y cronología que han sido fundamentales para establecer los pertinentes paralelismos. La ausencia de noticias documentales deja su clasificación en la mayoría de los casos en manos del análisis formal, material y constructivo, tanto para intentar determinar su procedencia novohispana como para fijar su datación o incluso formular su pertenencia a hipotéticos talleres. En este punto nos hemos valido del viejo recurso historiográfico, utilizado, por ejemplo, en la pintura o la escultura de los antiguos Países Bajos meridionales, para aglutinar bajo un mismo paraguas obras que se hallan unidas indiscutiblemente tanto por los tradicionales vínculos estilísticos como por los más desconocidos de naturaleza material y técnica. Con ello abogamos por la interdisciplinaridad que anteriormente defendíamos como método de análisis transversal e integrador.

En algunos casos contamos con generosa información que nos ha permitido conocer el contexto en el que se generó, su funcionalidad o la personalidad de sus donantes; en otras, desafortunadamente, esa carencia de noticias documentales nos impide acceder a aspectos fundamentales para poder aspirar a esa experiencia recreadora que debe ser la interpretación de la obra de arte de la que antes hablábamos.

La imagen se convierte así, en un alto porcentaje, en nuestra única *fuente documental*. Se impone en primer lugar, como método de aproximación, un examen exhaustivo y el reconocimiento directo del objeto de estudio, que en sí mismo contiene la información suficiente para determinar procedencia, cronología y, en algunos casos, sus vínculos con los obradores y talleres que hemos tipificado.

Hay que matizar, sin embargo, que las noticias documentales —cuando existen— deben siempre interpretarse partiendo del análisis artístico y del reconocimiento material de las piezas. La codificación y sistematización de las fórmulas constructivas y de los rasgos estéticos ha permitido establecer un método de clasificación fundamentado. Basado en una serie de estereotipos y repertorios estandarizados, ha sido esencial para el análisis y la catalogación de la imaginería ligera novohispana en España, cuyos óptimos resultados creemos que quedan suficientemente demostrados en la sustancial ampliación de la nómina de piezas que presentamos. Ello además tiene su reflejo en las imágenes del mismo tipo que subsisten en México, de lo que ofrecemos algunos adelantos y que tienen en el listado español un recurso válido para su futuro estudio, abriendo con ello nuevas líneas de investigación. Los procesos de intervención y restauración, además de los pertinentes y obligados estudios científicos paralelos (Tomografía Computerizada, Rayos X, endoscopías, análisis materiales de diferente índole...), se han revelado al mismo tiempo como una valiosa oportunidad metodológica para el conocimiento intrínseco de las características materiales y técnicas y de su sorprendente diversidad y versatilidad. Como consecuencia de ello, ha sido imprescindible la intervención de determinadas obras para confirmar algunas de nuestras propuestas y conclusiones.

Del método seguido se han derivado vínculos con la producción de imágenes ligeras en el medievo europeo y en especial en el español, donde, por su propia naturaleza, sobrevivió sutilmente hasta el siglo XVII asociada a su carácter procesional.

La imagen ligera novohispana se puede entender así como un recurso que ya había sido probado y ensayado en la evangelización española, de forma insospechada con las destacadas figuras de Isabel La Católica como promotora y del escultor de origen nórdico Huberto Alemán, a quien se debe la introducción de su técnica de reproducción seriada en la Granada de 1500. Esto hace tambalearse el concepto consagrado por la historiografía tradicional sobre los orígenes prehispánicos de la técnica. A partir de la aplicación de esta metodología cabe entender la utilización de la caña de maíz como un mero recurso material frente a las carencias en el Nuevo Mundo de los soportes tradicionales empleados en la imaginería afín europea, especialmente el papel.

Todo esto redunda además en el significado de la obra de arte. El uso de la técnica es inseparable del fin y del mensaje que adquiere la imaginería ligera. La traslación del verdadero retrato de Cristo que proponemos para estas esculturas indianas solo puede entenderse dentro del contexto de la evangelización y como otro de sus recursos, actualizado primero en la conversión de los musulmanes en Granada y vuelto a reactualizar en la conquista espiritual del indígena americano.

1.3 | FUENTES UTILIZADAS. ARCHIVÍSTICAS, ICONOGRÁFICAS Y ANALÍTICAS

Las fuentes en las que se ha fundamentado nuestro estudio han sido de diversa naturaleza: documentales, bibliográficas, iconográficas, fotográficas y analíticas (informes científicos de conservación y restauración).

La investigación documental, fuente de primera mano, ha sido el resultado del rastreo exhaustivo en los archivos provinciales y nacionales, tanto españoles como mexicanos. A través de ellos hemos tenido conocimiento de noticias referidas al encargo de algunas imágenes, envió de obras puntuales, personalidad de sus donantes, uso de las imágenes procesional y su devenir histórico.



Edición de 1858 de la *Historia de la Milagrosa Renovación*. Imprenta de Andrade y Escalante, México

Los fondos fotográficos se han relevado así mismo como otra fuente fundamental, especialmente los históricos, gracias a los cuales hemos logrado identificar piezas ya perdidas o establecer la verdadera forma u origen de otras.

Esta búsqueda se centró principalmente en el Archivo General de Indias (Sevilla), en el Histórico Nacional (Madrid) y en el Archivo General de la Nación (México DF). A ellos hay que unir los provinciales de Cádiz, Albacete, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria; o los notariales de Montilla (Córdoba) y Puebla de los Ángeles (México). De los fondos eclesiásticos cabe destacar, además de los catedralicios de Córdoba, Las Palmas de Gran Canaria y Puebla de los Ángeles, los históricos diocesanos de Tenerife y Gran Canaria, así como numerosos archivos parroquiales (Santiago de Montilla, Santa Ana de Albacete, San Juan Bautista de Telde), sin olvidar alguno de naturaleza monástica (Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, de monjas agustinas recoletas; el de las dominicas del Socorro de Sevilla; o el franciscano de Guadalupe, en Cáceres).

Dentro del apartado de archivos fotográficos nos hemos enriquecido sustancialmente de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, de la Biblioteca Nacional de Madrid, de la Fototeca Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y de los acervos fotográficos de la Coordinación de Sitios y Monumentos (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México).

Al mismo tiempo, han sido fundamentales los análisis de los fondos vinculados a instituciones responsables de la salvaguarda del patrimonio histórico tanto españolas como mexicanas. Así, en España, ha sido necesario consultar y colaborar con archivos y profesionales del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Instituto para el Patrimonio Cultural de España, Dirección General del Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, Servicio de Investigación Frederíc Marés de Barcelona, Talleres Insulares de Restauración de los Cabildos Insulares de La Palma y de Gran Canaria. Para México es obligado citar los archivos de la Coordinación Nacional de Conservación y Restauración (INAH), las escuelas de Restauración, Conservación y Museografía *Castillo Negrete* (México DF) y Conservación y Restauración de Occidente (Guadalajara), además del Archivo de escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Los libros de grabados y las colecciones de estampas, especialmente la existente en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, constituyen un valioso repertorio a la hora de estudiar los modelos iconográficos en los que se inspiran los anónimos artistas de las esculturas ligeras. En ellos se manifiestan sus preferencias por las estampas nórdicas.

La utilización sistemática de la fotografía como instrumento de trabajo, combinada con el estudio de las fuentes documentales y la comparación formal, fue también imprescindible para la clasificación de las obras escultóricas. Completamos nuestro estudio con el arduo trabajo de campo desplegado tanto en España como en México, que nos obligó a un análisis de las piezas *in situ*. Ello ha conllevado un plus de complejidad y dificultad, dada su enorme dispersión en ámbitos geográficos de gran extensión y su localización casi inaccesible en muchos casos.

En cuanto a las bibliográficas, ha sido necesario retomar las fuentes primigenias debido a que con el tiempo su uso ha producido relecturas que desvirtuaban o no analizaban aspectos fundamentales para la comprensión de nuestro tema.

De sumo interés son, asimismo, las crónicas y alusiones directas o tangenciales, recogidas en manuscritos históricos que van, entre otros, desde la descripción dada por Sahagún de la manufactura y materiales empleados por los naturales durante el siglo XVI en la ejecución de diferentes productos, entre ellos los ornamentales y artísticos, pasando por la edición original de la Relación de Michoacán —Biblioteca de El Escorial— hasta la imprescindible referencia del uso de moldes de nuestro paisano en el siglo XVIII, fray Matías de Escobar. En este punto comprobamos cómo son muchas más de las pensables las alusiones a esta técnica o aplicación y significado de maíz, de lo que de entrada sospechaba. La reiterada y cansina bibliografía específica, con honrosas salvedades, condicionaba cualquiera de las nuevas puertas que abríamos, y sólo fue cuando se conectó en varios puntos a las imágenes ligeras indianas con la española, cuando logramos romper la barrera de lo "oficial", para abrir los campos que se desarrollan a continuación.

Dos serán los textos históricos que cobraron desde este momento vital importancia para convertirse en referenciales: por un lado, la dilatada historia del *Cristo de Santa Teresa*, que nos provocó reflexionar sobre la vida de las obras, su significado en la realidad novohispana, y la atracción y esmero de su restauración decimonónica que nos atrevimos a bautizar como el origen de las restauraciones modernas[40]. Por otra parte, unas cuantas hojas del *Álbum Artístico* del poblano Olivares[41], en cuyo texto -también decimonónico y de cariz academicista-, abordaba las relaciones que antes habíamos establecido entre las obras ligeras españolas y las americanas, y que por consiguiente provocó darle un mayor énfasis a esta línea de investigación.

Finalmente, la fuente clave, las puntadas definitivas que dieron sentido a todo el conjunto por nosotros hilvanado, nos fueron desveladas al extrapolar muchos de los argumentos esgrimidos por Felipe Pereda en su obra *Las imágenes de la discordia*[42] hacia nuestro campo, aportando ejemplos, protagonistas, pensamientos y realidades que se reflejaban al otro lado del Atlántico.

Para concluir y a modo de epígono de esta crónica argumentativa, no podemos dejar de nombrar uno de los últimos pareceres que ha suscitado la presentación al debate académico de parte de lo que aquí se desarrolla. Recientemente con motivo de dictar la conferencia magistral del primer de los encuentros interdisciplinarios Materiality between Art, Science, and Culture in the Viceroyalties (16th-18th Centuries), celebrada en Buenos Aires, Argentina, en octubre de 2011[43], el eminente doctor Gastón Burrucua al desarrollar el interesante alegato final, alababa nuestra propuesta y aludía a ella haciendo un elocuente juego de similitudes con conceptos de pensamiento cercanos al *Deconstructivismo*. En efecto, si prescindimos de algunas partes teóricas y trasladamos ciertas argumentaciones y pareceres a lo que aquí expresamos, podemos establecer ese singular paralelismo con un desarrollo y metodología no lineal y fuera de convencionalismos para el tema en cuestión. Se ha buceado en elementos insospechados, un *caso controlado* para rendir, bajo dispares evidencias, nuevos argumentos productos de una experimentación ciertamente opuesta. Todo ello se traduce en una propuesta innovadora y arriesgada, en la

[40] Velazco [1845].
[41] Olivares Iriarte [1987], la primera edición vio la luz en 1874.
[42] Felipe Pereda [2007].
[43] La conferencia en cuestión se tituló: *Imaginería ligera novohispana: un recurso añejo para la evangelización. Nuevos planteamientos desde lo formal y material.* Dicho evento que se desarrollará hasta el 2014, es organizado por la Universidad Nacional San Martín de Buenos Aires con el patrocinio de The Getty Foundation, Los Ángeles, USA.

búsqueda de anclajes interdisciplinario para evaluar, ya desde sus cimientos, uno de los primeros productos del arte novohispano, su imaginería ligera, y trasladarlo a una realidad, la de su nacimiento, o mejor dicho, particular renacimiento, dentro de cierta matriz del arte hispano, que si bien aún queda por argumentar, puede considerarse parte de los productos artísticos que deparó el vasto imperio español en época Modera.



Cristo de Telde durante los procesos de análisis. 1999. *El inicio*

2 | DEFINICIÓN, CONCEPTO, ORÍGENES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

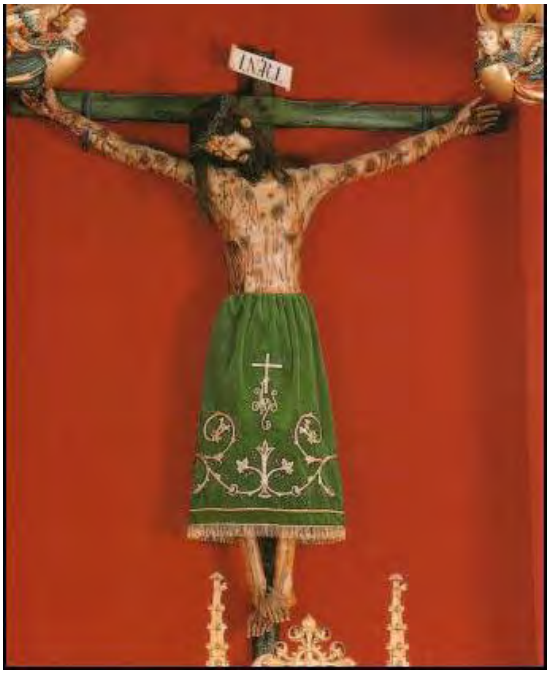
Intentar establecer una definición o redefinición sobre los tradicionalmente conocidos como *cristos de caña* se nos plantea, como mínimo, complicado. De entrada y como ya se señaló, nos enfrentamos a una rama de la historiografía artística mexicana muy sensible, impregnada de ciertas connotaciones que en ocasiones nos han llevado a actuar con cautela en la presentación de distintos trabajos, aunque hemos de matizar que éstos en su mayor parte han sido fuera del ámbito académico.

A lo largo de estos años entendimos que esta singular imaginería se ha convertido en un icono propio de la plástica mexicana, principalmente por su dependencia o por la pervivencia de elementos prehispánicos, basados en el uso de la caña del maíz, lo cual, no debe entrar en conflicto con lo que nosotros ahora planteamos. Se trata de un producto nuevo, resultado de la conjunción de técnicas y materiales ante unas condiciones y circunstancias particulares en el arte de la primera centuria mexicana tras la Conquista, y que, en parte, deducimos tiene su preámbulo en la España peninsular del último tercio del siglo XV.

Como veremos, en la imaginería que centra nuestra investigación encontraremos todo un elenco de estilos y tipologías constructivas, además de cierta disparidad en los materiales y sus usos, los cuales de manera general vienen a incidir directamente en una particularidad: lo liviano. Esta característica definitoria, si bien ha sido siempre referida, no la encontramos en la historiografía con la atención que la signifique con justicia.

Antes de dar paso a los primeros argumentos derivados de nuestra larga y ardua investigación, queremos hacer una necesaria llamada respecto de unas piezas que siempre nos condicionaron en la valoración tangencial de las imágenes en estudio. Se trata de algunos de los más destacados y devotos exponentes de la imaginería conservada en España desde los siglos XIII y XIV, concretamente dos obras fundamentales: el *Santísimo Cristo de Burgos* y el *Santo Cristo de Finisterre*, de los

que mantenemos añejos recuerdos de fuerte impacto visual y emocional. No es cuestión aquí de establecer una semblanza entre ambos[1]; lo que pretendemos es aludir a sus particularidades técnicas y a lo dispar de su materialidad, todo ello como reflejo de una tradición en perfecta convivencia con otros tipos escultóricos, y frente a la casi apabullante exclusividad que tradicionalmente se ha dado a la imaginería en madera.



Cristo de Burgos. Imagen en madera y piel, siglo XII/XIII. Catedral de Burgos



Cristo de Finisterre. Escultura en madera policromada y piel. Catedral de Ourense

A través de estos dos iconos comprobamos cómo algunas obras de las más devotas e incluso famosas –caso del crucificado burgalés cuyo culto ha trascendido fronteras y es referente de multitud de localidades hispanas e hispanoamericanas–, tienen cada vez más un peso específico en la historiografía artística, mientras que antes eran señaladas por esas primeras apreciaciones que por su valor plástico y su realidad dentro del momento de su realización y proceso histórico. Dejando a un lado lo votivo, su carácter milagroso originarios o gestados a lo largo de los siglos, y sabedores de que son elementos fundamentales para ambos, creemos se trata de piezas en las que planteamos su estética y en especial su materialidad, generó en el contexto específico de la España Medieval una atracción simpar. Si valoramos esa trama y atendemos a lo que entre otros nos refiere por ejemplo Belting, cuando manifiesta cómo debemos abordar el estudio de la imagen[2], logramos deshacernos de ciertos lastres para alcanzar una mejor valoración. Es más, cuando esas piezas se pueden considerar de una forma previa en la encrucijada de la "era de la imagen" y "la del arte" –Belting–, comprobamos cómo la materia cobra aún mayor interés.

[1] Como aglutinador e interesante aproximación al crucificado burgalés proponemos Martínez Martínez [2003-2004], pp. 207-246. Para el caso del *Santo Cristo de Finisterre*, Trillo Trillo [1983], pp. 29-32.
[2] Belting [1994], pp. 2-3.

Al igual que la escultura ligera novohispana, estos ejemplo españoles aderezados de la teatralidad funcional y litúrgica medieval para la que fueron creados, responden a una necesidad específica. Los recursos de los que se valieron sus creadores los hacen ideales para la religiosidad del momento, y nos hablan, por consiguiente, de una búsqueda que se adapta generando importante atracción. Calan en lo más profundo de los devotos que a sus pies se postran, o en aquellos que seguramente impactados y conmovidos, los vieron en las *estremecedoras* escenificaciones procesionales o cultos particulares. Esa conjunción espiritual y material, en un ambiente favorable donde ya había germinado la importancia de la imagen que luego saldrá reforzada al final del Concilio de Trento, y que podemos aseverar que hoy sigue siendo una realidad, es extrapolable, por lo menos, a la primera centuria del Virreinato. Son piezas que cumplen un fin específico, "actores" que se revelan indudables protagonistas, obras que fueron ideales para transmitir el deseo de un clero que blandía sus argumentos a través de las imágenes.

Así, en la complicada pero magistral ejecución del *Cristo de Burgos*, su piel, articulaciones, postizos y añadidos que se adelantan centurias a recursos que siempre han sido codificados como barrocos[3], son los elementos que denotan su singularidad, y de los que fluirá un torrente de leyendas, referencias e interpretaciones que harán aún más grande su historia, y que tendrá su máxima expresión en el sangrado de su costado:

> Una pequeña calabaza que, por medio de un conducto, se comunica con la abertura exterior de la llaga del costado derecho. La unión del conducto metálico con dicha calabaza se sella con resina. El interior del torso se rellena con estopa de cáñamo para evitar los desplazamientos de dicho orificio[4].

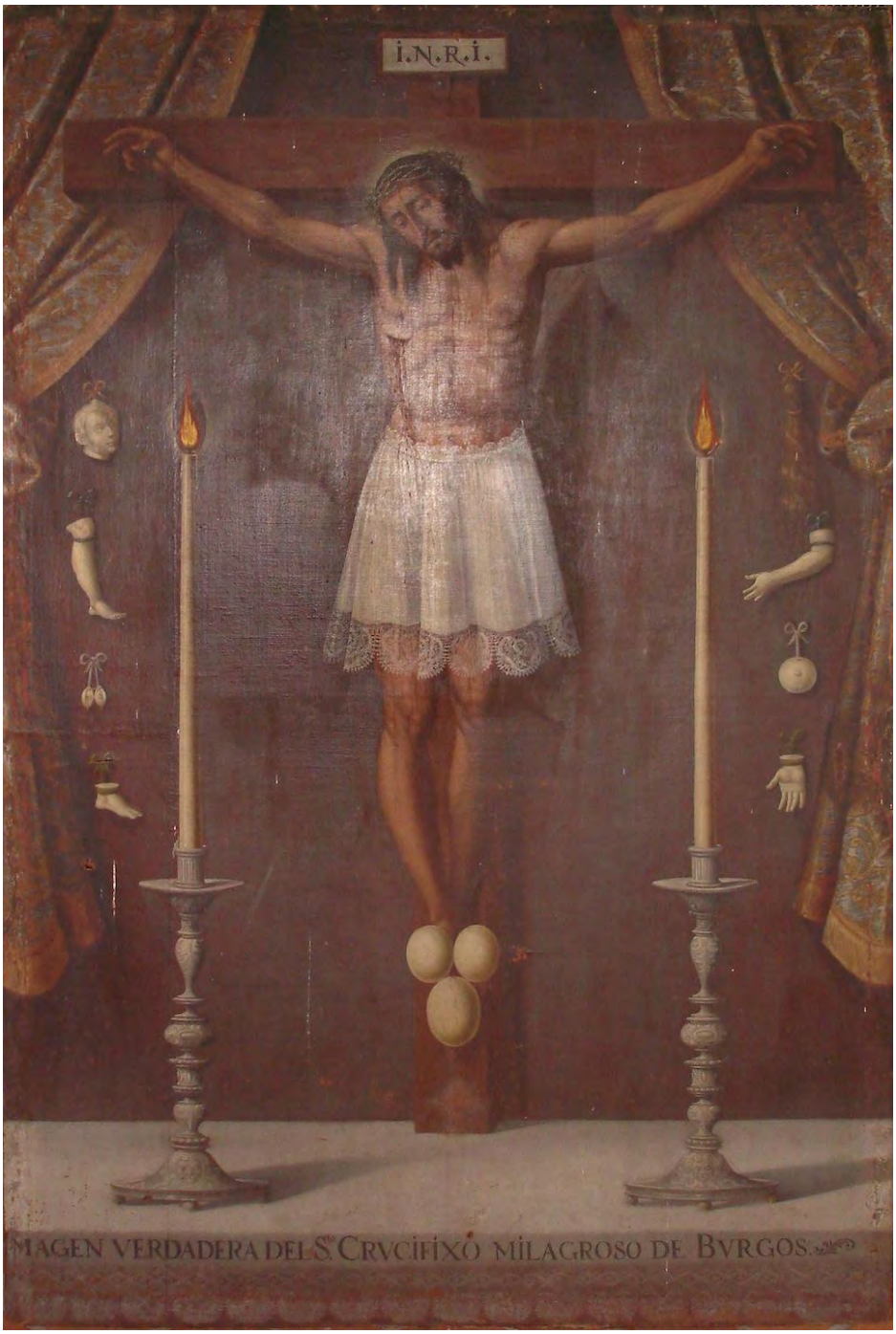
Esa "verdad" en la que se convierten todos estos "ingeniosos artilugios", y su materia general son, en definitiva, elementos propios de desarrollo, si bien se trata de obras de importación –lo que tangencialmente también vincularemos con la imaginería ligera novohispana–, que se idean en momentos específicos y determinados, como también podremos aludir con el conjunto de obras en estudio. Son mecanismos para

---

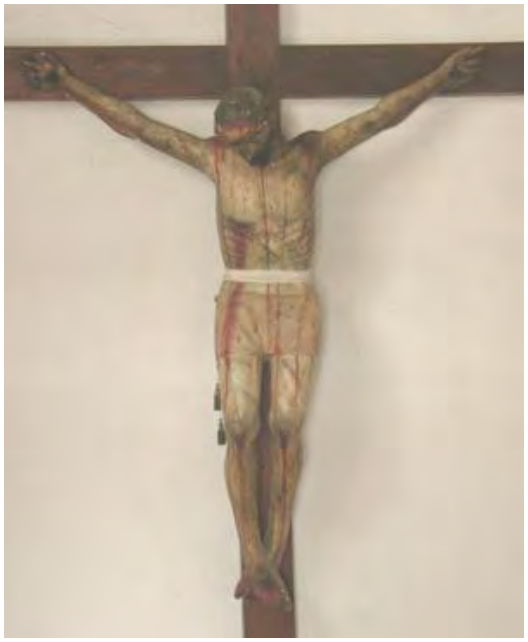
[3] "Las articulaciones forradas de cuero son; las manos con los dedos y muñeca, los codos, los hombros, el cuello, las rodillas y los dedos de los pies [...]. En la piel que conforma el cuello se practican unas costuras con hilo de cáñamo para semejar los tendones. La piel de las manos y los pies se coge a modo de guantes colocándose en su interior falanges de madera. En las manos, dentro de cada dedo, se ha introducido un alambre de hierro que sirve para colocar los dedos en una posición determinada. En el extremo de cada dedo abierto, en la piel, el arranque para pegar cada unas uñas hechas de asta, curvadas mediante calor, que confieren a los dedos de manos y pues un aspecto muy naturalista". Referencias apuntadas por el restaurador Luis Cristóbal Antón y recogidas por; Martínez Martínez [2003-2004], p. 219. Sobre el estudio y recuperación de la imagen véase Antón [1998], pp. 201-208. Algunos de estos recursos son indicados para la obra barroca novohispana por; Toussaint [1990b], p. 179. Al gran maestro siguen Carrillo y Gariel [1950], pp. 35-36, aunque matiza que las pelucas en la imaginería ligera en caña se dan ya desde el siglo XVI, p. 36. Moyssen [1967], pp. 13-17. También es de justicia decir que estas mismas apreciaciones son igualmente recurrentes en la historiografía española en cuanto a su imaginería.

[4] Martínez Martínez [2003-2004], p. 219. Un caso similar de la utilización de mecanismos para replicar el sangrado de la lanzada de Longinos lo encontramos en un pieza ligera novohispana conservada en Xochimilco, D.F. Esta obra está siendo estudiada por nuestra compañera la Doctora Patricia Díaz Cayeros, IIEs, UNAM. Otra de las obras de referencia para esta semblanza es el *Santo Cristo Difunto* del convento de Clarisa de Palencia, el cual posee, además de algunos mecanismos como los ya descritos, todo un sistema de argollas a las que se recurría ayudados de cordeles para la representación del movimiento en las representaciones del Descendimiento. Un buen número de piezas novohispanas, algunas ligeras en caña de maíz, aún mantienen estos vestigios. Sobre un primer acercamiento y estado de la cuestión véase: Calzada Martínez [2010].

la devoción y la acción votiva, un subgénero de la escultura hispana que tendrá su ineludible reflejo en la realidad de la Conquista y la Evangelización.



Cristo de Burgos. Ex Convento de San Mónica. Puebla de los Ángeles. México. Retrato de la milagros imagen española con la particularidad de ser representado en el momento que sangra por el costado. Anónimo novohispano, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Fotografía INAH



Cristo Crucificado. Escultura ligera, siglo XVI. Iglesia de Santa María de la Visitación. Tepepan, Xochimilco, México. D.F. Fotografía Inventario de Escultura del IIEs, UNAM



Orificio posterior para el sangrado de la lanzada. Fotografía Inventario de Escultura del IIEs, UNAM



Lanzada. Se distingue el sistema de tubo para hacer posible el sangrado del costado. Fotografía Inventario de Escultura del IIEs, UNAM

2. 1 | LOS ORÍGENES Y USO DEL MAÍZ: *DEL COMAL A LOS ALTARES*

Pese a que el campo concreto y referencial a la imaginería ligera en el que ahora nos introducimos ha sido abordado, además de por otros autores, en mayor profundidad primero por Sánchez Ruiz[5] y luego por Velarde Cruz[6], –y creemos que en ellos se aportan y justifican los necesarios argumentos– no podemos dejar de plantear este capítulo debido a la significación del mismo e incluso la resignificación y nuevas propuestas que plantearemos en algunos casos. Aunque el cuerpo fundamental del texto deriva de aquel elaborado para contextualizar el estudio del *Cristo de Telde*[7], el devenir del tiempo, el análisis de nuevas fuentes o incluso la realidad de entender otra cultura nos han ayudado a perfilarlo.

Como hemos argumentado y seguimos manteniéndolo, aunque con diversas connotaciones, profundizar en los orígenes de los cristos de maíz es remitirnos a tiempos anteriores a que los españoles pisaran tierras americanas, y como se verá, a la Europa tardomedieval y sus recursos de imágenes casi industriales. Si bien el México precolonial más conocido se centra en culturas como la azteca y la maya, para ahondar en el embrión donde se gestaran las imágenes precedentes, en alguna de las variantes que estudiaremos, dejábamos atrás al imperio mexica con su capital Tenochtitlan, para encaminarnos hacia el Lago de Pátzcuaro, en cuyas orillas se asentan culturas menos conocidas como la purhépecha[8]. También denominadas *tarascos* –si bien este último término plantea cierta controversia y por ello lo desestimaremos–, es este pueblo con el que tradicionalmente se viene adscribiendo la fórmula de la que partió la realización de nuestras imágenes.

Como comenta La Rea en referencia a las artes purhépechas, "son eminentes en todos los oficios; de tal manera que sus curiosidades han corrido a todo el mundo con aplauso general, particularmente en la escultura son consumados que se considera sea la mejor de estas partes"[9]. Por el contrario, y aquí nos topamos con el doble camino al que nos referíamos, otros investigadores no dudan el comentar que dicha técnica "se empleó no sólo en la región del lago de Pátzcuaro sino también en el Valle de México", como en una primera instancia apuntó Moyssén[10], y luego siguieron Alarcón y Alonso[11], lo que también nosotros defendemos y argumentamos.

Quizás cabría preguntarse aquí si los anteriores investigadores conocían o tuvieron en cuenta una importante referencia a la que aludiremos en varias ocasiones y es socorrida por otros autores, en la que queda explícita la elaboración de estas efigies también en la capital. El texto en cuestión –que luego analizaremos en función de su interpretación cuando hablemos de los productores– es una misiva por parte del veedor del gremio de pintores Pedro Rodríguez, en dos cartas escritas en septiembre

---

[5] Sánchez Ruiz [1993].
[6] Velarde Cruz [2003], pp. 17-47; [2009], pp. 25-36 y 72-79.
[7] Amador Marrero [2002], pp. 25-33.
[8] Hemos de hacer la puntualización que si bien creemos necesario establecer por sus vínculos históricos con la tecnología que tratamos, una aproximación a la cultura purhépecha y al uso y resignificaciones del empleo del maíz, ha sido recientemente desarrollado por la investigadora michoacana Velarde Cruz, [2009], pp. 25-80. Un texto que tomamos como referencia para la aproximación a la cultura purhépecha es *El Michoacán Antiguo*: AA. VV. [1994b].
[9] La Rea [1882], p. 37.
[10] Moyssén [1967], pp. XVIII-XIX.
[11] "El empleo de las pastas de caña para hacer imágenes se extiende a todo el territorio de Mesoamérica antes de la llegada de los españoles y que esta tradición no fue exclusiva de los tarascos". Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1994], p. 68.

de 1585, elevadas al III Concilio Provincial Mexicano que se desarrollaba ese año y donde pide en la primera "que no se vendan hechuras de imágenes, sino fueren examinadas por el veedor, y con el debido decoro"[12], mientras que es en la segunda donde plantea el conflicto con la calidad de las esculturas en caña y su manufactura en la Ciudad de México. Dice así:

> Muy ilustrísimos señores. A este santo concilio provincial se pide y da noticia que en esta ciudad de México se hacen muchas imágenes de bulto, las cuales son de caña de maíz y masa de lo propio, y no se pueden dorar ni estofar, y luego se corrompen, por no ser de madera, por lo cual las personas que compran dichas imágenes son notablemente damnificados, porque entienden las que las compran, que es buena obra, y van engañados en llevarlas, demás que por no lo entender los que las hacen se hacen algunas con muy mala proporción y van muy mal acabadas, por no se poder cortar como se corta la madera, y así se debe proveer que, pues es la obra de las imágenes que así se hacen para los santos templos y culto divino, que sean de buena madera y hechas por personas que lo entiendan. En 9 de agosto de 1585. Para con su señoría ilustrísima se vea. Ya está proveído lo que conviene[13].

Es incuestionable que para ese año, quizás algo tardío en atención a que con anterioridad se había remitido un buen número de estas obras a España como se verá, ya en la Capital se tenían que estar produciendo en cierta cantidad como para llamar la atención del veedor y por consiguiente, entrar en competencia con los agremiados. Si atendemos literalmente a la cita, y establecemos las pertinentes relaciones con la documentación alusiva a las ordenanzas en vigor, se sobreentiende que al no tener jurisdicción sobre sus autores, estos estaban fuera de la organización[14].

Pero también de otras crónicas se puede entender que en la capital del Virreinato se estaban haciendo estas piezas, o por lo menos se conocía la técnica incluso antes de lo que se ha señalado del III Concilio Provincial. Entre esas demostraciones, una referencia que ha pasado casi desapercibida pese a su importancia para incluso nosotros en anteriores estudios, es la que hace Agustín de Vetancurt. Señala este fraile franciscano en su texto rubricado a finales del siglo XVII; "Y hoy por la flema con que trabajan, y con los instrumentos suficientes ay entalladores, y escultores primorosos, de tanta curiosidad, que ha España se llevan algunas de sus imágenes, en particular las de Xochimilco, cuatro leguas de México, y de Michoacán Santos Crucifixos ligeros de pasta de caña"[15]. Con las reservas que conlleva el entender que únicamente las piezas ligeras son de Michoacán y éstas se remiten a la Metrópolis, no podemos descartar del todo que la referencia no sea también válida para Xochimilco. Como se sabe, incluso para la ejecución del retablo mayor del templo de San Bernardino se requirió a finales del siglo XVI de los talleres de Tlatelolco, ambos en la periferia de la antigua capital del Virreinato y hoy integrados en su Distrito Federal, lo que no sería lógico si existieran estos talleres propios de Xochimilco. De todas formas, y como se verá en el apartado correspondiente al estudio de papeles encontrados en los crucificados –y entre ellos algunos códices particulares–, su análisis induce a pensar en la Ciudad de México, o en localidades de la rivera del gran

[12] A éste importante texto volveremos cuando tratemos entre otras cosas la manufactura de las imágenes. La carta es del 7 de agosto. Carrillo Cazares [2006], p. 189. Quiero gradecer la referencia a este documento que ya conocíamos a nuestra compañera, la maestra Estrada de Gerlero.
[13] Carrillo Cazares [2006], p. 193.
[14] Una última publicación sobre el gremio de escultura lo encontramos en; Maquívar [1997], pp. 36-52. Con anterioridad; Maquívar [1995].
[15] Vetancurt [1960], p. 343.

lago, como lugar de procedencia de éstos documentos, lo que haría muy extraño que llegaran hasta la antigua Valladolid.

Finalmente, para esta primera relación con los vínculos de producción en el Centro de México que defendemos, y adelantándonos a la parte de los estudios materiales, la lectura de las diversas fuentes y la realidad de lo escrito desde antaño, nos aboca inexorablemente a destacar lo escrito por Bernardino de Sahagún, quien refiere:

> Pero si ha de hacerse un animal, un animalillo, primero, se tallan palillos de madera de colorín y con ellos se hace el esqueleto. Pero si se ha de hacer un animalito pequeño, como es una lagartija, una libélula, una mariposa, el esqueleto se hace con cañuela de maíz o con tiritas de cartón. Luego se hace el cuerpo con médula de la misma cañuela, remolida y amasada con pegamento; con esta médula se recubren aquellas tiras de cartón, luego se raspa y se lima con tezontle, y con esto se da buena forma y pulimento. Después encima se pone una capa de algodón, en el cual se pinta para que se vaya bordando el sobre él y vaya sirviendo de sostén a las plumas. Se tiene cuidado de ir sacando el animal tal y como se dibujó [...] Pues este es el modo con que hacen su artificio los artífices de la pluma, habitantes de Amatlán[16].

Si atendemos a esta sencilla descripción y a las múltiples realidades materiales de las obras –como se verá en los epígrafes correspondientes–, para nosotros éste es uno de los indiscutibles orígenes de una de las variantes que se darán en la escultura ligera novohispana, y parte de la materialidad de la otra vertiente. Además, tampoco podemos olvidar que del mismo modo otras noticias más antiguas no refieren directamente a Michoacán. A modo de ejemplo está lo escrito por Motolinía: "otros crucifijos hacen de bulto, así de palo como de otros materiales,, y hacen de manera que aunque el crucifijo sea de tamaño como un hombre, lo levantara un niño del suelo con una mano"[17], o Mendieta:

> pues de bulto, de palo o hueso, las labran tan menudas y curiosas que pos cosa de ver las llevan a España, como llevan también los Crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco, que los puede llevar un niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hecho de cera, no pueden ser más acabados[18].

Será cierto que los purhépechas fueron los inventores, si atendemos a lo que otros cronistas expresan, pero no queda lugar a dudas que lo legado por Sahagún para fortuna nuestra, está íntimamente relacionado, estableciendo con ello lo que ya algunos adelantaron sin nombrarlo en cuanto a la difusión de la técnica y su asimilación por el novel virreinato; la técnica de hacer imágenes con materiales ligeros.

Al hilo de estas primeras referencias es oportuno señalar ya desde aquí, cómo la relación entre de la planta del maíz y la ejecución de deidades prehispánicas no refiere directamente al material exclusivo que forma parte de las esculturas que tratamos: el interior o vástago de la caña. Si atendemos a algunas citas, lo que nos vamos a encontrar es la alusión a la ejecución de algunos dioses que regían el panteón prehispánico de diversas culturas integrantes en el actual México, dónde lo empleado era el maíz en sí. Para este caso es ineludible, por ser fuente directa, las

[16] Sahagún [1988], p. 533.
[17] Motolinía [1984], p. 108.
[18] Mendieta [1993], p. 66.

cartas o relaciones escritas por Hernán Cortés y en concreto aquella parte que señala:

> los bultos y cuerpos de los ídolos en quienes estas gentes creen son de muy mayores estaturas que el cuerpo de un gran hombre. Son hechos de la masa de todas las semillas y legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas, unas con otras, y amasadas con sangre de corazones de cuerpos humanos los cuales abren por los pechos vivos y les sacan el corazón, y de aquella sangre que sale amasan aquella harina y así hacen tanta cantidad cuanta basta para hacer aquellas estatuas grandes[19].

Estas apreciaciones no especifican de qué semillas se trata; de igual modo son señaladas por otros cronistas[20], entre ellos Sahagún[21], aunque la especificación del empleo de maíz entre las semillas será concretada por fray Diego Durán[22], lo que indirectamente hace que en las anteriores referencias se sobreentienda que es el maíz el que está entre las semillas de las que se habla[23].



El rey Pakal vestido con el traje de jade del dios joven del maíz, renace del inframundo. Dibujo del relieve de la lápida del sarcófago del Templo de las Inscripciones de Palenque, Chiapas, México

[19] Cortés [1961], pp. 78-79. Muy similar es el apunte que al respecto hace el anónimo compañero del conquistador. Díaz Cárdenas [1941], p. 34.
[20] De las Casas [1967], p. 639. Benavente [1984], p. 26.
[21] Sahagún [1988], p. 93. A éste imprescindible cronista volveremos cuando refiere a la fabricación y materiales empleados en pequeñas figuras, donde establecemos uno de los referentes más importantes para signar elementos previos a la imaginería ligera dentro de las aportaciones o recursos prehispánicos que contienen los cristos de caña de maíz.
[22] "...descendía de allá de lo alto del templo con un ídolo de masa de una masa que llaman *tzually* la cual se hace de semillas de bledos (amaranto) y maíz amasado con miel; de esta misma masa traía este sacerdote hecho un ídolo con los ojos de una cuentas verdes y los dientes de granos de maíz". Durán [1967], p. 85. También Durán, si bien otros cronista igualmente lo indican, refiere de la *flor del maíz tostado*, que son lo que nosotros entendemos como *palomitas de maíz* o *cotufas*, y que en el contexto denominaban *momochitl* y eran usados tanto para el ornato de las deidades como personajes afines al culto; Durán [1967], p. 90.
[23] Este tema ya ha sido abordado desde el punto de vista historiográfico por Ávila [2011], pp. 9-40.



Localización del Estado de Michoacán en el actual México



Localización del antiguo imperio purhépecha sobre la distribución actual del centro de México antes de la llegada de los españoles y en la que se observa como abarcaba ya no sólo el actual Michoacán sino también parte de Colima, Jalisco, Guanajuato y una pequeña zona de Guerrero.

Pese a que estas referencias junto a últimas investigaciones demuestran el amplio uso de esta técnica, nos centraremos en la cultura purhépecha, por su destacado quehacer y por estar vinculada estrechamente con la manufactura de cristos. Al respecto es justo señalar aquí las palabras de Escobar –siempre teniendo en cuenta a La Rea– que dice:

> Pudieron haberse levantado, a tener más altivez con el renombre de únicos en la escultura, pues su natural ingenio, descubrió modo el de fabricar santos y crucifijos de la materia más liviana que se ha hallado; de corazones de caña de maíz, molidos, hacen un polvo que unido con el Tazingue, natural engrudo suyo, salen maravillosos bultos de los moldes y parece que ha querido el Señor crucificado obrar singulares maravillas por estos bultos fabricados de la referida materia[24].



Yacatas o templos ceremoniales de la cultura purhépecha, Tzintzuntzan, Michoacán

De comienzo incierto, los purépechas, sin llegar a los niveles alcanzados por pueblos cercanos, fueron respetados incluso por los mexicas, a los cuales, como señalan las crónicas, llegaron a derrotar[25]. Se asentaron desde los inicios del siglo X en la vasta

[24] Escobar [1924], p. 148.
[25] Una de las victorias más sobresalientes fue aquella que Torquemada narra en su *Monarquía Indiana,* acaecida en 1478, "por mucho que los mexicanos tuvieron continuas guerras con los de Mechoacán, nunca le ganaron pueblo ninguno, ni bastó todo el imperio de México para vencerlos". Torquemada [1983], p. 723.

región de Michoacán, mucho más amplia de la que actualmente abarca[26], una tierra generosa con sus moradores con una geografía que no favoreció el contacto entre las culturas vecinas: "la entrada de los tarascos en la región (Michoacán) estuvo acompañada por oleadas de grupos de habla náhuatl y de filiación chimicheca"[27].



Mapa de la región de Tzintzuntzan (lugar de colibríes) donde se relata en el lateral izquierdo el traslado del órgano y la campana para Pátzcuaro durante el cambio de la capital. Ilustración Fray Pablo de Beaumont, *Crónica de Michoacán,* copia de 1792

Pueblo cazador y guerrero, la sociedad purhépecha venía definida por una teocracia militar, donde la nobleza de carácter hereditario era regida por el *calzontzin* o señor, seguido por un amplio cuerpo sacerdotal responsable del contacto con las divinidades que regían la vida purhépecha. A los sacerdotes también les correspondía transmitir "oralmente la historia de las deidades y eran los encargados de realizar los sacrificios que podían dividirse por castigo, delito u ofrenda a los dioses"[28]. Tras el

[26] Se ha llegado a establecer que los purhépechas lograron abarcar Calima, Jalisco, Nayarit, Sinaloa y una parte considerable de los actuales Guanajuato, Guerrero y Querétaro. Corona Núñez [1999], p. 22.
[27] AA.VV. [2000], p. 42.
[28] Sánchez Ruiz [2001], p. 32.

calzontzin y sacerdotes, seguían en la pirámide social los caciques o señores de los diferentes asentamientos pertenecientes al imperio. En la base de la pirámide se encontraban los esclavos, obtenidos en las diferentes conquistas, y sobre ellos los campesinos. El amplio terreno que llegó a abarcar este "imperio" tuvo como capital, hasta su anexión pacífica a la Corona española en 1522, Tzintzuntzán, que tras la conquista decayó en importancia paulatinamente hasta la llegada de Vasco de Quiroga, quien inicialmente pensó situar allí la sede de su obispado, decantándose finalmente por la vecina Pátzcuaro.



Representación de guerrero purhépecha y glifo de localidad



Representación de guerrero purhépecha

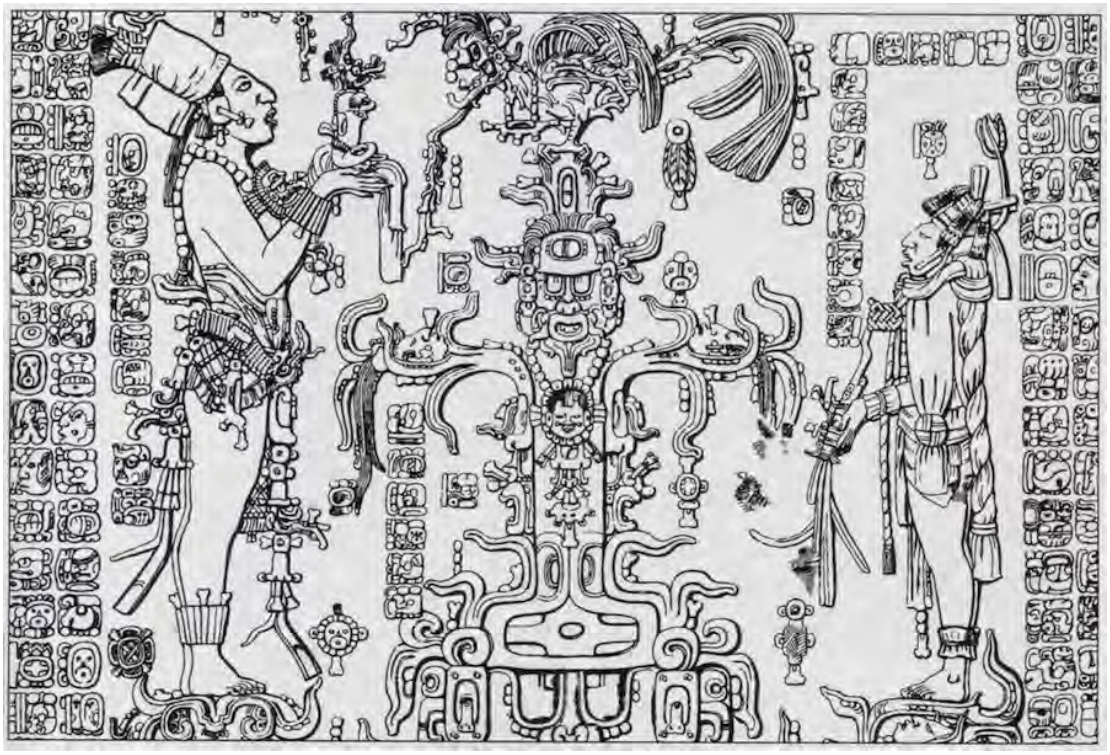
En cuanto a la religión purhépecha, punto que se ha tenido como fundamental para entender la posterior elaboración de cristos de caña, esta poseía como la de los pueblos limítrofes, un amplio panteón aunque no tan complicado como otras grandes civilizaciones mexicanas; su máxima divinidad era *Curicaveri* "relacionada con el fuego y cuyo nombre significa gran quemador"[29]. Fieles a las tradiciones y costumbres heredadas oralmente, si en la síntesis anterior habíamos referido que no se le conoce sistema de escritura alguno, lo cierto es que sí contaban con ella, aunque los escasos restos que se conocen, aún requieren de estudios pormenorizados, y a juicio de los expertos a los que hemos preguntado en referencia a los códices encontrados en piezas españolas y que luego analizaremos, no tienen que ver con Michoacán[30]. El calendario purhépecha poseía ritos y celebraciones íntimamente relacionados con la naturaleza y en especial con el crecimiento, recolección o pérdida de la cosecha del maíz. Los investigadores de esta simbiosis indio–maíz recalcan la importancia que la gramínea tenía no sólo para este pueblo, sino para todo el continente americano en general, al tratarse de uno de los alimentos base de la dieta indígena, siendo a su vez en la religión un factor primordial, como así atestiguan

[29] AA.VV. [2000b], p. 43.
[30] Una semblanza sobre la escritura en esta región la encontramos en Roskamp [2000], pp. 239-247.

diferentes leyendas y ritos, además de algunas representaciones de sus particulares deidades.

Nos hacemos eco de la tradición recogida en el *Popol Vuh* donde se relata la forma en la que los dioses dieron cuerpo al hombre según los mayas–quichés, en el cual debemos de apreciar como el pan del indio dio forma al cuerpo de sus dioses, como en el catolicismo el cuerpo de Cristo también es alimento:

> Los dioses hicieron de barro a los primeros mayas–quichés. Poco duraron. Eran blandos, sin fuerza; se desmoronaron antes de caminar. Luego probaron con la madera. Los muñecos de palo hablaron y anduvieron, pero eran secos: no tenían sangre ni sustancia, memoria ni rumbo. No sabían hablar con los dioses, o no encontraban nada que decirles. Entonces los dioses hicieron de maíz a las madres y a los padres. Con maíz amarillo y maíz blanco amasaron su carne. Las mujeres y los hombres de maíz veían tanto como los dioses. Su mirada se extendía sobre el mundo entero. Los dioses echaron un vaho y les dejaron los ojos nublados para siempre, porque no querían que las personas vieran más allá del horizonte[31].



Planta del maíz idealizada como Axis mundi. Talla en el Templo de la Cruz Foliada, Palenque, Chiapas. Cultura maya

Con respecto a los ritos, destacamos dos ejemplos recogidos por el profesor Joaquín Sánchez Ruiz –que se suman a los ya descritos anteriormente cuando describíamos la ejecución de ídolos con masa de semillas–, que relatan cómo en las "ceremonias del nacimiento el recién nacido estaba ligado al maíz: se le adjuntaba una mazorca

[31] Galeano [1997].

ensangrentada con su cordón umbilical y era plantado con sumo esmero"[32]. También dentro de los cultos no exentos de sangre que profesaban las culturas precolombinas mexicanas, encontramos que para las "procesiones sacrificiales bendecían maíz rociado con sangre de su propio sexo y lo repartían como pan bendito para comer, advertida la forma penial de la mazorca y el grano como *semen"*[33].

Quizás una de las cosas que más llame la atención es el carácter cruento que tenían las culturas precolombinas, pero hemos de entender que:

> El sacrificio humano, acompañado de boato, era honroso y no infamante como el aporreo. De hecho se procuraba que el reo no sintiese dolor, por lo que se le embriagaba para anestesiarlo. Se le aderezaba como una ofrenda considerándole mensajero de los dioses. Tendido en la piedra de sacrificios, se le extraía el corazón, tras lo que se le cortaba la cabeza, que se ponía en varales. Algunas partes del cuerpo se cocían con maíz y se comían en un ritual de antropofagia. Alcalá comenta que en una ocasión estuvieron un día entero sacrificando, bajando tanta sangre del cu (templo), que hacía un arroyo. Con ello aplacaban el hambre de los *dioses*[34].



Planta del maíz idealizada como el Axis Mundi. Códice prehispánico Borgia, Biblioteca Vaticana

[32] Sánchez Ruiz [2001], p. 44.
[33] Sánchez Ruiz [2001], p. 44.
[34] Sánchez Ruiz [2001], p. 32.

Como hemos visto, el maíz ocupaba un lugar fundamental en la vida del indio, hasta el punto de ser el material con el que dieron cuerpo a sus dioses. Así, una de las referencias que ha sido una constante y que en parte se puede incluso tildar de *tradición,* es aquella en la que se refiere que la misión de estas ligeras deidades era la de ser transportadas a la guerra, para lo que los purhépechas inventaron la técnica del poco peso, la cual, tras la llegada de los españoles sería aprovechada para realizar los cristos de caña. El hecho de modelar sus deidades con la cañuela del maíz queda determinado por su utilidad, ya que debemos tener en cuenta que estos dioses se realizaban en muchos casos para que sirvieran de protección en las continuas guerras. Los sacerdotes eran los encargados de transportar los sacros simulacros cargándolos en sus espaldas; éstos protegían a los guerreros y favorecían las victorias, en caso de pérdida en la batalla, su fácil manejo aseguraba que no quedaran en manos enemigas impidiendo con ello atraer la ira de los dioses, como comenta el investigador Bonavit:

> Era costumbre de los tarascos, como fue de los etíopes, de los egipcios y otros pueblos antiguos, llevar consigo sus dioses a la guerra, pues creían que procediendo de este modo, sus deidades quedarían complacidos y les prestarían más eficaz ayuda para vencer al enemigo; pero les sucedía que a veces, como es natural, ser derrotados y en este caso no era raro quedasen sus ídolos en poder de sus adversarios, pues por mucho peso no les era fácil cargarlos y transportarlos rápidamente a puntos retirados del lugar de lucha, donde pudieran escapar de ser tomados y llevados por sus contrarios a su país como trofeo de gloria para ellos a la vez que vergüenza para los tarascos. Comprendiendo los sacerdotes de evitar pérdidas tan dolorosas en caso de su descalabro de sus huestes, buscaron la manera de reducir al mínimo las posibilidades de que sus dioses quedasen en el campo de batalla a merced de los vencedores, logrando después de tiempo y experimentos repetidos, obtener una pasta tan ligera y poco densa, al grado de que una escultura del tamaño de un hombre apenas llegaba a pesar seis kilos escasos, y por lo mismo uno sólo de los *Tiniechas*, que eran los sacerdotes destinados a llevar a los dioses a la guerra, podía fácilmente transportar un ídolo largas distancias a cuestas o en los brazos sin experimentar gran fatiga[35].

De estos ídolos, antecesores de los cristos, no se ha conservado ningún ejemplo, en parte debido a los propios conquistadores como Cortés, cuyas palabras dejan constancia; "los más principales de estos ídolos, y en quien ellos más fe y creencias tenían derroqué de sus sillas y los hice echar por las escaleras abajo (...) y puse en ellas imágenes de Nuestra Señora"[36]. También los frailes, como recogen las crónicas, ejercieron esta persecución y destrucción, siendo enterrados por los propios naturales aquellos ídolos que lograron salvarse de los españoles; lo deleznable de los materiales y el miedo a ser castigados por parte de los invasores, provocó la pérdida irremediable de estos simulacros[37]. El resto de las antiguas deidades sin duda sucumbieron a los pasos del tiempo, ocultos o enterrados; nada queda de sus antiguos volúmenes, en todo caso las representaciones bidimensionales grabadas en los templos o dibujadas en los pocos documentos que nos han llegado.

---

[35] Bonavit [1987], p. 47.
[36] Sánchez Ruiz [2001], p. 64.
[37] Como ejemplo de esta persecución encontramos la Real cédula del 23 de agosto de 1538 donde, además de varios asuntos indicados a los obispos de México, Guatemala y Antequera (Oaxaca), concerniente al adecuado gobierno de esas diócesis, en el capito octavo "se dan instrucciones para la destrucción de los cúes", en; Ramírez Montes [2005], p. 737.

Antes de continuar con la línea que seguimos al poner a los purhépechas como modelos en la ejecución de deidades que usaron las cañuela del maíz –siempre teniendo en cuenta lo signado por La Rea y Escobar–, hemos de matizar aquí la referencia transcrita de Bonavit, ya que este investigador michoacano –obligado para el tema que nos ocupa–, nunca ha sido cuestionado, transformándose su texto en un "mito" del que nosotros creemos adolece, acorde con el tiempo en el que fue escrito y los conocimientos de su autor, de una referencia directa o primigenia, lo que nos supone que lo dicho por Bonavit se deba a su interpretación personal de otros textos. Por ejemplo traemos en alusión nuevamente a Durán quien, aunque no está hablando sobre la cultura purhépecha, cuando señala la fiesta *Panquetzaliztli* y en concreto el dios Huitzilopochtli dice: "del gran ídolo, y que era, haciéndolo de masa, tamaño de un hombre que lo pudiese llevar en brazos y huir con él tan aprisa y con tanta velocidad que los demás que le siguiesen no le pudiesen alcanzar..."[38]. Muchas otras son las alusiones que podríamos hacer en cuanto a la ejecución de dioses a base de masa de semillas, incluso las que sabemos llegaron a seguir utilizándose hasta finales del siglo XVII[39]. Puede ser que fuera aquí donde Bonavit recreara su propuesta de dioses livianos, ya que preguntados algunos compañeros especialistas en la materia del posible origen de la misma y tras rastrear las fuentes, nada encontramos que lo avale, incluso en la famosa *Relación de Michoacán*, que consultamos tanto su original en la Biblioteca del Escorial, Madrid, o los diferentes estudios que lo analizan – sabedores que falta la primera parte donde pudo estar lo relativo a las prácticas religiosas purépechas–, nada señalan al respecto[40].

Otra posibilidad de la que Bonavit pudo inferir lo anterior, fue quizás su interpretación de la referencia que en la *Relación de Michoacán* se hace de que las deidades eran cargadas, junto a lo dictado por Escobar; "era en la gentilidad de Michoacán esta la común *materia para fabricar sus dioses*, por ser de *pasta liviana para poderlos cargar*, como dijo Job, pues se usaron los *mismos corazones de las cañas* que habían servido para fabricar demonios, esos mismos son hoy materia para labrar crucifijos..."[41].

Volviendo a los purhépechas, ya identificados los aspectos puntuales que identifican su cultura, el siguiente asunto fundamental se refiere a la propia evangelización del territorio purhépecha, y lo que ello trajo consigo. Sánchez Ruiz resume los primeros contactos entre este pueblo y evangelizadores:

> El primer sacerdote católico que pisó tierras michoacanas acompañó la expedición de Olid al cantar misa entre los indios, éstos creían que eran ceremonias de adivinación en la liturgia del pan y el vino. Fue durante la visita del calzonci a México cuando se inició la cristianización, pidiéndole los frailes sus hijos y bautizándolo a él, dándole por nombre Francisco. Éste escogió quince niños que estuvieron un año en México, antes de la llegada de los frailes a Michoacán. La evangelización la iniciaron los franciscanos (1525) y los agustinos (1537). Ambas órdenes crearon provincias separadas; San Pedro y San Pablo de Michoacán y San Nicolás de Tolentino de Michoacán respectivamente. Los jesuitas llegaron en 1576 y establecieron colegios, mientras que los dominicos no tuvieron en esta zona representación alguna[42].

[38] Durán [1967], pp. 283-284.
[39] De la Serna [2008], p. 209.
[40] Para ello consultamos también la versión; Alcalá [2000].
[41] Escobar [1924], p. 414.
[42] Ramírez Montes [2005], p. 67.



Detalle del arco de entrada al Convento Franciscano de Tzintzuntzan, Michoacán, donde la investigadora local Sofía Velarde ha propuesto la identificación de motivos ornamentales a relacionar con la representación de la mazorca del maíz. Fotografía PFAM

La cristianización del Michoacán supuso una ardua labor no exenta de problemas éticos derivados de los abusos cometidos por aquellos que impusieron la nueva fe. Pese a todo, la campaña de conversión al cristianismo se vio favorecida por la idiosincrasia de la cultura india americana.

> Para la gente de la Mesoamérica prehispánica, la victoria era evidencia *prima facie* de la fuerza del dios vencedor. Se esperaba que un conquistador impusiera a su dios de alguna manera, sin desplazar del todo al otro; de cualquier manera, el nuevo dios siempre mostraba ser una aglomeración de atributos familiares que ya se conocían dentro del panteón local, por lo que era fácil asimilado. De este modo, los nahuas, después de la conquista española, requerían ser menos convertidos que instruidos. Los religiosos españoles parecen haber tomado una opinión muy parecida sobre el asunto, pues hablan (en sus crónicas y escritos) ante todo en términos de instrucción o enseñanza y no de conversión[43].



Ilustración de la *Llegada de los primeros españoles a Michoacán para la edición de Beaumunt*

[43] Lockhart [1999], p. 291.

Este hecho de asimilar por parte del conquistado el nuevo dios, favoreció las tareas de los frailes que supieron introducir paulatinamente su credo, incluso permitiendo la convivencia religiosa algún tiempo, llegándose a dar el caso de encontrar en los altares domésticos representaciones de Cristo y la Virgen entre los antiguos dioses. Respecto a esta convivencia de religiones, Lockhart apunta los diálogos que se establecieron entre sacerdotes de ambas doctrinas que recogiera el cronista Sahagún[44], y que el investigador resume:

> los franciscanos, una vez que hubieron reunido a las autoridades religiosas nativas, proclamaron la existencia de un dios y la falsedad de las deidades nativas, a los que de hecho consideraban demonios. La respuesta de los sacerdotes indígenas, a menudo antologada, es lo más que impresiona de toda la composición. No desafían directamente al dios de los extraños, sino que argumentan a favor de la conservación de sus propias divinidades, que desde tiempos inmemoriales les habían proporcionado los medios espirituales y materiales con los que ellos y sus antecesores han sostenido la vida. En vista de esto, los frailes, en vez de debatir, empezaron a narrar los acontecimientos centrales del Antiguo y Nuevo Testamento[45].

Debemos tener en cuenta la importancia que tenían las imágenes dentro del proceso evangelizador, más aún cuando se trataba de pueblos acostumbrados a la adoración de imágenes, por lo que las representaciones cristianas se asimilaron con mayor rapidez. A ello se añade, que en muchos casos la erección de iglesias se realizaba sobre antiguos templos o cerca de ellos, por lo que "los nahuas consideraban a la iglesia cristiana como análoga al templo de antes de la conquista. Participaron (refiriéndose a los del lugar) entusiasmados en su construcción y decoración con el mismo espíritu con el que lo habían hecho con su predecesor, procurando ensalzar el símbolo tangible y central de la soberanía e identidad del altépetl (pueblo)"[46].



Cultos en la Semana Santa de Tzintzuntzan, Michoacán

[44] Sahagún [1988], p. 533.
[45] Lockhart [1999], p. 294.
[46] Lockhart [1999], p. 295.

Por lo comentado se deduce que el acierto de los misioneros radicó en la

> aceptación y conservación de elementos y patrones indígenas que en muchos aspectos eran sorprendentemente similares a los de Europa. Las innovaciones totales de los frailes para los mesoamericanos fueron relativamente pocas; debido en parte a sus propias artesanías y sistema de escritura (en aquellos casos que los tuvieran), su tradición de templos suntuosos como símbolo del estado y del grupo étnico, su desarrollado calendario de festividades y procesiones religiosas, su grado relativamente alto de estabilidad y congregación de asentamientos, que pudieron aceptar con rapidez aspectos similares de la herencia española[47].



Procesión de Cristos ligeros en la Semana Santa de Tzintzuntzan, Michoacán

Pero si entre las "armas" que blandieron los frailes las imágenes tenían un lugar preeminente, éstos se valieron también de otros modos para la comprensión de la nueva religión. Dentro de la misma premisa que *una imagen vale más que mil palabras*, encontramos ejemplos singulares como el mandar a pintar aquellos puntos fundamentales de la religión cristiana, de lo que conservamos un documento excepcional, el *Catecismo pictográfico* del siglo XVI que, atribuido a fray Bernardino de Sahagún, se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Asimismo se le dio protagonismo a los cantos que atraían la atención del indio, y como hemos comentado, al uso de sus artesanías y su participación activa, donde aparece la figura fundamental de Vasco de Quiroga y sus aspiraciones utópicas.

[47] Lockhart [1999], p. 14.

La concentración de la población en ciudades, la importancia de sus hospitales, junto al amparo y protección que ofrecía la tutela de Quiroga, trajo un tiempo de cierta bonanza para la región del Michoacán. Dentro de este progreso, Quiroga promulgaría una serie de iniciativas que favorecían las relaciones comunitarias, lo que se vería reflejado en el trazado de ciudades de paz, y en el desarrollo de una economía de mercado basada en una producción selectiva, según pueblos, en función de un impulso del comercio a través del intercambio. Quiroga propició la enseñanza y el aprendizaje de los oficios que repercutirían en el desarrollo local. Este planteamiento, trajo una serie de recomendaciones revolucionarias para ese período como fue la jornada de seis horas y el trabajo comunitario en beneficio de la colectividad.



Convento franciscano. Tzintzuntzan, Michoacán

Capítulo aparte merece el vasto proyecto que Quiroga pretendió desarrollar en suelo michoacano. Tata Vasco, como lo denominaban los indios debido a su bondad paternal, fue nombrado obispo gracias a los méritos alcanzados en su labor de protección de los naturales y construcción de "ciudades hospital" destinadas a los indígenas. Tras los problemas suscitados por la Audiencia y las continuas denuncias que ello acarreó, Quiroga, conocedor de los inconvenientes suscitados en las primeras décadas de la conquista, busca en las nuevas tierras y en la pureza del indio desarrollar las aspiraciones utópicas indicadas por los textos de Tomás Moro o Campanela, sin obviar cierta influencia que veremos en cuanto a Hernando de Talavera, confesor de la reina Isabel y primer obispo de Granada. En el tiempo en el que desarrolló su episcopado, Quiroga centró sus esfuerzos en la protección de los indios contra la explotación que venían sufriendo, favoreciendo a su vez, que fueran éstos los que, por convicción, abrazaran la fe.

Uno de los puntos marcados por Quiroga, fundamental para nuestro trabajo, fue el hecho de conservar oficios que se desempeñaban antes de la Conquista; entre éstos los trabajos en pluma, cerámica, maqué y las realizaciones en caña. No debemos de olvidar que él fue quien mandó a modelar una de las piezas más antiguas que en caña se conservan, *Nuestra Señora de la Salud*, a la que nos referiremos en apartados posteriores.

La conservación de las artes heredadas y su vinculación con la producción de imágenes, tanto por parte de Quiroga como de otros evangelizadores, fueron un valor fundamental para la conquista espiritual del nuevo mundo. La falta de entendimiento entre los españoles y los naturales del país fue rápidamente solventada con la sutileza de los misioneros, que supieron ver en las realizaciones de los indígenas el mejor instrumento para la conversión. Otro de los aciertos fue, como se ha expuesto, el aprovechar la destreza del indígena y hacer que aquéllos que antes se dedicaban a la realización de ídolos o ajuares de gran riqueza, pasaran ahora a interpretar lo solicitado. Replicarían los modelos impuestos cuya elaboración, siguiendo las enseñanzas, ejecutarían al modo europeo o con las técnicas de las que ya eran verdaderos maestros, y cuyo resultado tanto agradaría a misiones y cortes europeas, que las solicitaban como objeto exótico. De estas habilidades nos habla Benavente:

> Después de que se hicieron cristianos y vieron nuestras imágenes de Italia y de otras partes de Castilla, y las que acá se pintan, no hay retablo, ni imagen, por prima que sea, que no la retraten, ni contrahagan. De bulto hay muy buenas esculturas y tengo es este pueblo de Santiago (Tlatelolco) un indio, natural de él, que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo, y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles (...). De hueso hay algunos que labran figuritas tan menudas y curiosas que por muy de ver se llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un Hombre muy grande, pesan tan poco que los puede llevar un Niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos de cera, no pueden ser más acabados[48].

Dejando a un lado la propia historia del maíz en sus dispares vertientes y resinificados o interpretaciones prehispánicas, para retomar los crucificados que tratamos, es pertinente hacer algunas llamadas sobre el parecer de varios investigadores en las que se nos antoja complicadas relecturas de la pervivencia del culto al maíz en la ejecución de las representaciones del dios implantado con la llegada de los españoles. Al respecto, y sin pretender hacer una recopilación de todo lo dicho, nos quedamos con algunas de esas referencias a modo de ejemplo.

Entre las más interesantes encontramos la sugerencia de que:

> Resulta evidente que el predomino de la cultura española permaneció en todas las muestras anteriormente señaladas,[49] ya que el objetivo del conquistador fue borrar para siempre y de manera tajante todo lo que pudiera recordar al indígena sus

[48] Citado por vatios autores. Benavente [1858], p. 260.

[49] La autora hace anteriormente diferentes alusiones a la conjunción de elementos, claramente visuales, en los que se conjugan ciertas manifestaciones de de interpretación o carácter prehispánico que se integran en la plástica colonial y donde uno de los ejemplos más bellos es en la acertada identificación de mazorcas de maíz (elotes) en la decoración floral de la decoración de los arcos de la puerta del antiguo convento franciscano de Tzintzuntzan, Michoacán. Velarde Cruz [2003], p. 52. En la reedición de su texto, 2010, estas primeras anotaciones quedan difuminadas en favor de interesantes ejemplos, aunque también de posibles relecturas de los mismos. Velarde Cruz [2009]. pp. 76-79.

> antiguas prácticas religiosas, salvar el alma de los indígenas a través de lo que ellos consideraban la única y verdadera religión: *el cristianismo*. No obstante el indio supo conjugar esta experiencia con símbolos solo por él conocidos, como una manera de salvaguardar su identidad, y el español tal vez sin percatarse de ello, en muchas ocasiones convivió con estas manifestaciones que al paso del tiempo se tornaron cotidianas en el mundo novohispano[50].

Se entraría aquí, por las connotaciones y la argumentación que se establecen con una cita directa a Gruzinki[51], y la conclusión de ésta al referir el término *tequitqui*, en una necesaria explicación. Con ello intentaremos resolver nuestro parecer y las reflexiones que hemos aludido cuando se nos ha planteado la posibilidad que la imaginería en caña pueda encasillarse bajo este concepto. Para ello es pertinente, aunque nos distanciemos momentáneamente del hilo conductor que seguimos, hacer una breve referencia al concepto.

La invención del *tequitqui* como término artístico se la debemos a Moreno Villa, quien en su texto *Lo mexicano en las artes* (1948), lo aplicó por primera vez como aglutinador bajo el que defender aquellos elementos particulares que se localizan en muchas obras, principalmente en ornamentos arquitectónicos y pintura mural. En ellos se ha planteado cierta intencionalidad de los artífices indígenas puestos bajo órdenes españolas, aunque éstos últimos sin ser conscientes del propio hecho en el que interrelacionan componentes propios de lo prehispánico y de connotaciones incluso "rituales", sólo comprensibles por los naturales[52]. Este concepto "tributario", que es lo que viene a significar en nahual *tequitqui*, y su relación o paralelismo que como ejemplo el autor establece con lo mudéjar, recibió en su momento gran aceptación, y fueron muchos los que comenzaron a aplicarlo. Pero con el paso del tiempo nuevas propuestas y razonamientos conllevaron a su declive, siendo posiblemente Reyes Valerio el que esgrimió mayores argumentos a lo largo de su texto[53].

De manera inexorable, al citar el estudio de Reyes Valerio, entramos de nuevo en la explicación que, del mismo modo que con el *tequitqui*, se nos ha planteado en algún momento con el concepto de *Indocristiano*. Pero antes es necesario zanjar las especulaciones con el primero. La imaginería ligera en caña no reúne los argumentos

---

[50] Velarde Cruz [2009], p. 52.

[51] "Al punto florecieron glifos en las grandes construcciones de piedra levantadas por los religiosos, en las paredes de los conventos , las fachadas de las iglesias, las capillas abiertas y los pórticos que cubrieron la Nueva España; algunos provenían de de los antiguos santuarios como muchos materiales usados, mientras que otros se habían esculpido *ex professo*. La escultura y la arquitectura coloniales y cristianas, brindaron entonces su apoyo inesperado a ciertos glifos antiguos, permitieron a los artesanos indígenas conservar a la vista de todos, signos de oficialmente eliminados, sin que los religiosos percibieran lo que éstos podían ocultar de incompatible con la nueva fe. Fueron albañiles, los escultores y los pintores quienes bajo la dirección de los religiosos, edificaron en más de 300 localidades conventos e iglesias, esculpieron fachadas y capiteles, y pintaron miles de metros cuadrados de fresco inventando el estilo tequítqui...". Gruzinski [1995], pp. 39-57.

[52] Para un mayor conocimiento de este concepto que hemos resumido de forma somera y personal, véase; Moreno Villa [1948]. Ésta, en su momento importante contribución, deriva de las apreciaciones vertidas por Mac Gregor; "En México interviene un factor más de acuerdo con la técnica indígena de labrar la piedra, muchos ornatos son planos, recortados en siluetas, con poco relieve, tratamiento que coincide con ciertas realizaciones moriscas. Además, en determinadas fachadas en juego con elementos plateresco importados se mezclan jeroglíficos y signos netamente aborígenes, y, en muchos casos, los ornatos provienen de la flora y de la fauna americana", siendo desarrolladas por Moreno Villa [1948], pp. 10–11.

[53] Reyes Valero [2000].

que refiere Moreno Villa cuando generó su propuesta; aquello que se debate o se ha intentado reinterpretar en estos crucificados no es visible como así ocurre con el *tequitqui*. El que contemplaba la obra requería del conocimiento de su ejecución para poder establecer esa hipotética interpretación, lo cual queda excluido para las obras de exportación. Es más, ¿cómo poder establecer las diferencias entre la obra con caña de maíz y la simple de papelón –que como se ha demostrado también se produjo en la Nueva España–, para que aquel que oraba ante ellos pudiera cumplir con el secreto deseo de pleitesía hacia sus divinidades prehispánicas supuestamente contenidas, no ya en el maíz, sino en el rastrojo de la caña? Definitivamente, y al igual que ocurrió con este interesante ejercicio en que se convirtió el *tequitqui*, ya en desuso, la imagen ligera nos va redirigiendo cada vez más hacia muchas de las propuestas que para ella establecemos aquí. Una simbiosis de saberes agudizados por una imperiosa necesidad, la reutilización del conocimiento y de un material como aportación novohispana a la historia de las técnicas artísticas.

Para concluir con esta digresión, y establecer nuestro parecer en la posible correlación de la escultura ligera y el concepto de arte *indocristiano* que aporta Reyes Valerio en su monográfico, es pertinente referir de entrada que el autor no recurre a esta tipología constructiva en su discurso. El concepto que baraja es ciertamente interesante; *grosso modo* lo que plantea son las manifestaciones en diferentes campos de la plástica que se produjeron al amparo de la enseñanza monástica a los naturales y como éstos dejaron su impronta, sobre la que el propio investigador señala que existe "falta de una valoración adecuada del trabajo artístico del indígena en el siglo XVI y el extraordinario interés cifrado en cada una de sus expresiones..."[54].

Haciendo hincapié en que su "trabajo no está dedicado a lo estético, porque es algo en lo que no creo"[55], lo cual tras la lectura de su texto no compartimos al percibir que algunos lineamientos planteados así nos lo sugieren, sus propuestas nos resultan ciertamente interesantes. Ahora bien, no creemos que estén en sintonía con la escultura en caña, ya que lo analizado en el *Arte Indocristiano* está abocado principalmente a lo iconográfico, no a lo material[56]. Durante nuestras acaloradas charlas académicas al amparo de la restauración de *Cristo de Azcapotzalco*, disertamos sobre la tan valorada "mano indígena" en la ejecución de la plástica seiscentista a la sombra y con la dirección de los directores espirituales y materiales de la evangelización: los monjes. No dudamos que *esas manos* debieron ser fundamentales en la elaboración de las piezas ligeras, pero nuestro interés en este punto es, como en su momento le planteamos a referido investigador, en la transmisión de la enseñanza o el saber del recurso de los corazones de caña. Ya hemos esbozado en varios apartados que no compartimos en su mayor parte el tópico que refiere a lo divino de las cañas, en contraposición por nuestra parte con la reutilización de un saber a través de un material, pero lo interesante aquí es de quien

---

[54] Reyes Valero [2000], p. 14.
[55] Reyes Valerio| [2000], p. 14
[56] "La búsqueda de las pruebas indirectas de la intervención del indígena en el arte monástico novohispano me llevó al encuentro de ciertos hechos ya intuidos, pero poco investigados, o sea, al hallazgo cada vez más frecuente de las formas de la iconografía prehispánica manifestadas de modo particular en la escultura y menos evidente, como es comprensible, en la pintura mural. Esto implicó la necesidad de conocer, hasta donde me fuese posible, la infinita variedad de formas expresivas del pensamiento indígena conservadas en la escultura, la pintura y la cerámica precolombinas, pero principalmente en los códices, a efecto de separar lo que es europeo de lo que es o podría ser indígena". Reyes Valerio [2000], p. 15.

es la aportación. Sin duda esta singular materia tendría algún uso en el mundo prehispánico, hasta hoy no especificado, a no ser el similar referido por Sahagún, pero al igual creemos que debió ser algún artífice o conocedor de la escultura en papel y pasta el que debió transferir los saberes, si bien ello tendrá que esperar a futuras investigaciones, al igual que otra reflexión planteada por Sánchez Ruiz:

> Si sabían los misioneros del fuerte poder simbólico del maíz para conformar el cuerpo de Cristo, la trabazón íntima entre técnica de los antiguos y nuevos dioses, la paradoja de la fragilidad del material frente a la eternidad de lo representado, etc. La respuesta no es fácil ni quizás relevante; lo importante es el gran acierto de su aplicación[57].

He aquí algunos de los posibles orígenes de los cristos de caña, un arte mestizo que sintetiza el encuentro de dos culturas, de dos mundos, que desde ese instante caminarían paralelos[58].



Preparando la salida procesional en Semana Santa. Tzintzuntzan, Morelia

[57] Sánchez Ruiz [2001], p. 90.

[58] Tras esta síntesis nos reiteramos en señalar el último texto de Sofía Velarde como elemento de referencia para un mayor conocimiento del tema. Velarde Cruz, [2003].

2. 2 | LA NECESIDAD INDIANA DE IMÁGENES: UNA CONTROVERSIA RESUELTA EN LA METRÓPOLIS

"porque puede el hombre desear no querer;
creer, sin embargo, solamente si lo desea"
Fray Hernando de Talavera
Católica Impugnación

Pese a que este y el siguiente son los últimos capítulos incorporados al estudio, y que su inclusión nos planteó serias dudas, nos decantamos finalmente por su breve redacción, sabedores que el tema en su conjunto, aún es incipiente y requerirá de próximos análisis, más exhaustivos y de amplio referente dentro del marco teórico. En nuestra decisión tuvo mayor peso el constatar una serie de argumentos, esgrimidos algunos por Pereda en *Las imágenes de las discordia*..., donde encontramos ciertos referentes que creemos fundamentales para la pervivencia de la técnica de la escultura ligera producida de manera casi industrial –en claro declive en los centros productores europeos–, y su eclosión en la Nueva España[59]. Partiendo de esta base, gestamos una hipótesis que aquí introducimos, no exenta de cierta controversia, pero que no por ello nos disuade de establecer ahora sus primeros argumentos.

Aunque es bien conocida la importancia que dieron los evangelizadores, principalmente y en primer lugar los franciscanos, a la utilización de las imágenes para la comprensión de la nueva fe, nos planteamos ahora una importante diferencia entre el conjunto de aquellas que sirvieron a esos fines didácticos y otras que aunque podían ser utilizadas en ese mismo sentido, su función principal era la de presidir y establecer los nuevos lineamientos religiosos que emanaban de los templos cristianos. Esta aseveración es implícita a lo que es en sí la imposición de la nueva fe, y en parte, trasfondo del propio hecho colonizador, al derrocamiento de las antiguas deidades y la elevación a los vacantes altares "profanos" de los iconos referenciales del nuevo orbe religioso. No es cuestión de dilatarnos en estos apartados, que en sus diversas variantes ya han sido analizados por la historiografía, pero no por ello queremos dejar de señalar el recurrido y ejemplificador referente que encontramos en Hernán Cortés –abanderado y fiel defensor de los postulados evangelizadores que conllevaba la Conquista– en el acto de situar una imagen de la Virgen en el lugar privilegiado del Templo Mayor de la ciudad México–Tenochtitlán que ocupaban las deidades prehispánicas[60]. Esta sería la pieza inicial de un considerable contingente donde encontraremos multitud de esculturas ligeras en caña o no, y cuyo inicial propósito era el de la figuración material del nuevo dios.

Como se ha dicho, y aquí recordamos a modo de referencia el imprescindible texto de Gruzinski[61], la imagen en sí es portadora de diferentes lecturas y muchos son los argumentos que se pueden establecer en relación con su interpretación o significado. Si bien es lógico comprenderla en el contexto de la evangelización como "estandarte" de la nueva fe, más complicadas son las lecturas que directamente podía establecer el

[59] Pereda [2007].
[60] Son varias las versiones al respecto aunque todas coinciden en la colocación de la imagen icónica de la Virgen María. García Icazbalceta [1971], p. 586, López de Gomara [1943], pp. 235-257. Díaz del Castillo [1968], pp. 175-176.
[61] Gruzinski [1987].

natural frente a su contemplación. Pero antes de adentrarnos en este campo, es importante que nos ciñamos al tema de la utilización de la imagen como elemento en sí, lo que luego nos dará pie a entender de una forma coherente el recurso implícito de la obra ligera en realización casi industrial.

Retomando nuestra línea argumental marcada por el propio epígrafe, nos centramos en la idea que pretendemos establecer en cuanto al requerimiento de imágenes. Nos basaremos para ello en ciertas controversias promovidas en Sevilla unas décadas antes del encuentro del Nuevo Mundo y luego, ya en pleno proceso del descubrimiento, conquista y evangelización americanas, en un nuevo foco de revueltas en la Granada del cambio de siglo. Es igualmente sustantivo recalcar que lo que ahora estableceremos en cuanto al uso de la imagen, es anterior a los conocidos dictámenes finales que al respecto subrayó el Concilio de Trento, y en lo cual, por el peso específico del clero hispano, quizás debieron ser ejemplos alusivos los casos del sur peninsular e indiano que reseñaremos.

Es cierto que las dos realidades que ahora queremos entrelazar, la judía conversa del sur peninsular en las décadas finales del siglo XVI y la americana, son como mínimo distantes –tanto como el océano que las separa–, pero en ambas se produce un hecho que tangencialmente las une: el requerimiento y acérrima defensa, en uno u otro sentido, del uso de las imágenes. No en vano y como lineamiento argumentativo traemos de nuevo lo señalado por Gruzinski:

> La Conquista pertenece igualmente a la línea de la Reconquista de la península ibérica, la lucha secular contra los reinos moros que había terminado con la toma de Granada en 1492. Los primeros observadores se apresuraron a comparar a los indios de México con los moros y judíos: Pedro Mártir y Juan Díaz insistieron en la *circuncisión* indígena y las pirámides de los indios fueron confundidas al principio con mezquitas, y sus sacerdotes con ulemas. El *revival* de los entusiasmos de la Reconquista se explica fácilmente en ese contexto aunque, paradójicamente, los enemigos tradicionales de los cristianos de España fuesen pueblos sin imágenes, moros y judíos[62].

Si bien parte de lo anterior nos puede parecer obvio, es pertinente hacer la salvedad y matizar que en el caso peninsular nos encontramos ante la imposición de las imágenes, de los iconos figurados en diferentes soluciones, los mismos vetados en sus preceptos religiosos anteriores, y que luego, aunque se puede considerar de puntual, en parte les fueron reacios. Por el contrario, ese carácter irreverente no se daba en las culturas americanas prehispánicas, sino todo lo opuesto; eran, como la amplia bibliografía específica señala, pueblos reverentes y politeístas, por lo que la imposición y veneración, en el sentido más directo, les era común, aunque en su concepto matriz fueran totalmente diferentes. Así, debieron sustituir a sus antiguos dioses, representación en su mayor parte de complejos elementos conceptuales, por la figura de un dios humano, que en su forma más habitual se les mostraba en el cruento sacrificio de la cruz.

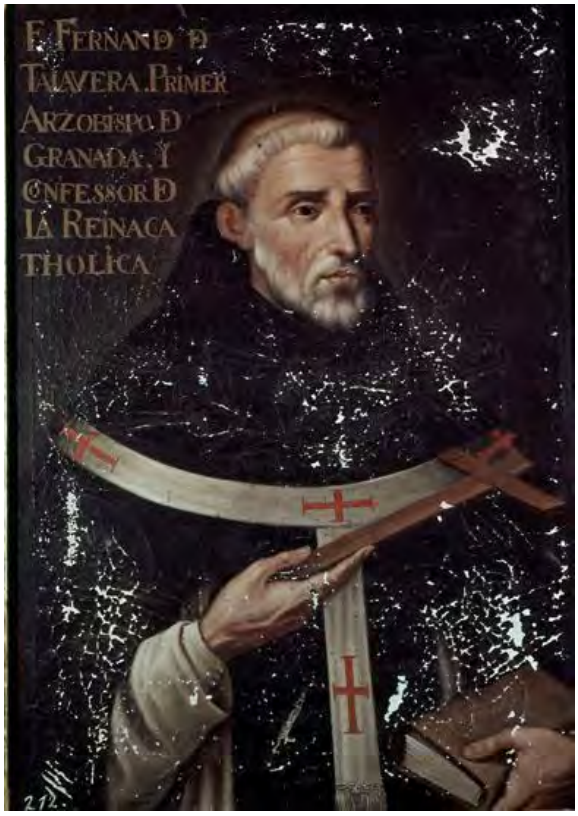
En este punto no queremos dejar de incidir, aunque sea a modo de simple llamado, cómo para el caso intermedio de Canarias –cuya evangelización concluye por los años del Descubrimiento–, encontramos la singular aparición de la *Virgen de la Candelaria*, por todos conocida. Sin entrar al debate en cuanto a lo veraz de la

[62] Gruzinski [1987], p. 43.

historia, aquí la utilización de la imagen –en el grado en el que verdaderamente se diera– y sus fines, es claramente una herramienta icónica y real, cuyo "volumen", "materia" e implicación en la lectura que los naturales le pudieran dar, quedan subrayadas por su carácter de entidad sacra utilizada por unos, los conquistadores, e identificada por otros, los conquistados y sometidos a la nueva fe, todo ello afín al *ánimo reverente del ser humano*.

Volviendo a hilo conductor de la "discordia" en la utilización de la imagen, y tomando como referencia el texto de Pereda, vemos cómo efectivamente muchos de los argumentos que se establecen pueden ser entendidos como antecedentes válidos, casi como un campo de experimentación, aunque la realidad a la que los llevamos, la incipiente población de nuevos cristianos novohispanos no presentaron las elocuentes contra–argumentaciones que se debatieron en Sevilla.

Sin pretender repetir lo señalado tanto por Pereda como por otros investigadores, y manteniendo el carácter de llamado argumentativo que nos interesa para este epígrafe, lo que de manera específica y breve planteamos es cómo el debate sobre la representación y la obra, la imagen, ya había tenido sus resultados, *la imposición*, lo cual, pese a algún puntual desacuerdo, debió ser directamente extrapolado al otro lado del Atlántico, donde se ejerció directamente y como una de las claves del conflicto.



Retrato de Fray Hernando de Talavera. Óleo sobre lienzo, s/f. El Escorial, Madrid.

Como determina Pereda para su preciso discurso, desde antes, pero sobre todo desde el siglo XV hispano, será un tiempo de importantes debates sobre la viabilidad de las imágenes en varios de sus aspectos, y donde predominará la disputa en cuanto al

carácter intercesor de la obra –ya sea pintura o escultura–, su empleo didáctico y evangelizador, o lo que es más singular, la controvertida querella respecto de la problemática que origina la conveniencia o no de éstas. Además, en paralelo y como uno de los argumentos primarios, se encuentra la dificultad que se establece en cómo son entendidas –en especial por el pueblo–, llegándose a los niveles de argumentación relativos a la idolatría y las consiguientes réplicas hacia la latría y otros estamentos de adoración y veneración, así como sus diferencias. Es necesario que señalemos aquí el ya conocido enfrentamiento que se establece en la Sevilla de 1478 –prolegómeno de los conflictos granadinos en el cambio de siglo que para nuestro trabajo se convierten en un campo de experimentación que luego eclosionará con reavivados bríos para América–, donde desde el anonimato y saber de su autor, discurre un libelo que cuestiona el raciocinio de los *cristianos viejos* en la percepción y difusión de las imágenes y, cómo éstas a su vez entraban en discordia con el planteamiento cristiano, y lo que es más, parte de los propios textos bíblicos. Así, los caminos que pronto se gestarán en Europa y que surgieran en la Reforma, en el sur, entraban en ebullición como elemento disociante en una complicada y dispar población de naturalezas cultuales muy distintas, y que desde los diferentes poderes se intentaba que convivieran bajo un único precepto de fe: la católica.

Aquel subversivo texto será contestado por un personaje fundamental allegado a la corona –fungió de confesor de la Reina– quien luego tendrá un papel capital como primer arzobispo de Granada: el fraile jerónimo y converso Hernando de Talavera[63]. En su elaborada respuesta, titulada *Católica Impugnación*, Talavera desarrollará toda una ardua argumentación que en algunas de sus partes más destacadas se centrará en la defensa teológica de las imágenes, y que directamente están en consonancia con una ordenanza promulgada para la problemática hispalense;

> Item, porque es cosa razonable que las casas de los fieles cristianos sean unidas y guardadas de la memoria de la pasión de nuestro Redentor Jesucristo y de su bendita Madre, queremos y ordenamos que cada fiel cristiano tenga en la casa de su morada alguna imagen pintada de la cruz, en que nuestro Señor Jesucristo padeció, y algunas imágenes pintadas de nuestra Señora o de algunos santos o santas, que provoquen y despierten a los que allí moran a haber devoción[64].

Desde las valoraciones que en aquella centuria se harán de la *Epístola* de San Gregorio, o el pensamiento tomista que con tanta fuerza arraigó en España, hasta los debates que se sucedieron teniendo como protagonistas a los defensores y detractores de las imágenes siendo estos últimos como es lógico, conversos o nuevos cristianos, nos quedamos con el protagonista anterior que creemos referente junto a las disposiciones de la Reina, para entender otros argumentos que veremos en esta investigación. No en vano, y como ejemplifica Pereda:

> La capacidad persuasiva de las imágenes era un tópico bien establecido en el pensamiento escolástico; las imágenes excitaban los ánimos de los espectadores con más prontitud y eficacia que lo hacían las palabras, el leguaje de la imitación era universal, al contrario que el lenguaje oral y el escrito que requerían una inculturación previa; y, además, las imágenes alcanzaban rápidamente la voluntad, sacudiendo el espíritu de los hombres. Fray Hernando de Talavera, aunque desconfiara de las virtudes de las imágenes en razón de la comprobada propensión

[63] Sobre este importante personaje véase Vega García–Ferrer [2007], Iannuzzi [2010] y Martínez Medina [2011].
[64] Talavera [1961], p. 186.

> del ser humano, también reconocía sus virtudes, sobre todo su fuerza como signo de identidad religiosa, por eso había recurrido a ellas cuando tuvo la responsabilidad de corregir la espiritualidad errática de los judíos–conversos sevillanos[65].

Pero Talavera no sólo será el encargado de debatir desde sus texos contra las referidas reacciones conversas, sino que será él quien reciba, como ya adelantamos, la primera mitra del arzobispado de Granada. Fue en ese interesante momento, 1491, rendido el antiguo califato y reconquistada la ciudad para la corona, cuando ésta vivió una época simpar, amparada por las *Capitulaciones* de Santa Fe, que rubricaran los monarcas y que traerían consigo una década tensa, pero a su vez de coexistencia. En ese momento, Talavera emprendió una importante labor de evangelización partiendo del respeto y utilizando todos aquellos argumentos de los que pudo disponer para que, desde la comprensión y la libertad, aquellos antiguos habitantes abrazaran la nueva fe; "porque puede el hombre desear no querer; creer, sin embargo, solamente si lo desea"[66].



Isabel laCatólica. Juan de Flandes, 1496- 1503, óleo sobre tabla. Palacio Real de El Pardo, Madrid

Para esa campaña, el arzobispo combinará la *doctrina lingüística*, intentando no predicar en latín y hacerla más comprensible –además de buscar que sus sacerdotes aprendan árabe lo más posible para hacerse entender–con el recurso de las imágenes:

> Primero en solitario, y luego con la colaboración activa de la reina Isabel en el tiempo en que ésta residió en Granada –aunque desde dos formas completamente diferentes de entender el servicio que las imágenes podía prestar a la religión...– entre 1492 y 1501 las imágenes llevaron un peso importante en el esfuerzo de conducir pacíficamente a los moriscos hacia las puertas de la que iba a ser su nueva religión[67].

[65] Pereda [2007], pp. 254-255.
[66] Felipe Perada aludiendo a las palabras de Talavera en *Católica Impugnación*. Pereda [2007], p.262.
[67] Pereda [2007], p. 254.

Talavera recurrirá a modelos y estampas como presentes para todos los que le escuchaban, lo que retomaremos más adelante al hablar sobre la producción ligera. Con ello logra difundir los iconos, y crear enclaves de devoción particular, estableciéndolos como un derivado sustancial de sus procesos de evangelización[68]. Estos interesantes y laboriosos procesos de atracción de los nuevos cristianos finalmente quedará roto por las consabidas revueltas en el cambio de siglo y la llegada del Cardenal Cisneros con su política de bautismo forzoso, e incluso el giro en las disposiciones de la Reina y la sustitución de las antiguas mezquitas por nuevos templos cristianos y la imposición de imágenes, las mismas que serán foco de nuestra atención.

Otro personaje fundamental para la imaginería ligera, y que ha rondado de manera velada en la aproximación anterior, es Vasco de Quiroga, de quien destacamos su actitud ya como obispo de Michoacán a partir de confirmársele al frente de la sede en 1538. En ese importante periodo encontramos por un lado algunos guiños hacia las prácticas de Talavera, que en el de Michoacán se vinculan además con las Utopías de Tomás Moro, y en paralelo, la imposición de las imágenes más acordes con lo llevado a efecto por la Reina tras la irrupción de Cisneros[69].

Tratar el tema de Quiroga nos impondría, como nos ocurre con otros aspectos de la investigación, desarrollar un estudio paralelo, si bien mucho ya se ha señalado por la abundante bibliografía, pero es Velarde Cruz quien respecto de la relación del prelado con la escultura en caña, nos ha ofrecido una última aproximación[70]. Ahora bien, nuestro interés y aportación, a la espera de un futuro desarrollo pormenorizado, es poner en relación los diferentes pareceres y acciones de los protagonistas granadinos, con las actitudes y mecanismos aplicados en el antiguo Valladolid mexicano por el prelado peninsular. Para ello es necesario recordar, como así se repite constantemente por sus biógrafos y estudiosos, que Quiroga residió en la Granada forzosamente evangelizada, 1505, cuando ya no tenían vigencia las Capitulaciones, pero aún así, en aquellas tempranas fechas estaban muy recientes los esfuerzos de Talavera y en pleno auge la imposición de imágenes por la Reina.

Si entendemos la etapa granadina de Quiroga como un periodo de aprendizaje y madurez, es lógico suponer atenta su mirada a los debates y efectos que se producían en torno a las imágenes como un recurso efectivo en los procesos de evangelización. Así, al girarnos hacia tierras michoacanas, encontramos y vemos explicación al ímpetu del Tata –término que indica "padre" con el que se le reconoce en la región– por su empleo. No en vano, su encargo de la escultura de *Nuestra Señora de la Salud* es por todos conocido[71]. Otro punto interesante y que de igual manera abre vías de futuros análisis, es el hecho de que una parte de la imaginería de esta región está construida por esculturas macizas de diversos materiales ligeros, pero son los grandes crucificados huecos los que mantienen una evidente similitud con técnicas europeas donde se aplicaron moldes. Cabría aquí señalar que quizás, emulando a la Reina Isabel y su patrocinio sobre el escultor nórdico Huberto Alemán –supuesto

[68] Pereda [2007], p. 263-280.
[69] Sobre este personaje en Michoacán y su amplia bibliografía, señalamos: Zavala [1987], Serrano Gassent [2001] y [2002], Fernández Delgado [2002], Carrillo Cazares [2003], Martín Hernández [2004], Miranda [2007]; y los clásicos, Moreno [1972] y Clerie Moore [1946], entre otros.
[70] Velarde Cruz [2009], pp. 55-59.
[71] Florencia [1995], p. 314.

introductor de esta tecnología en España–[72], Quiroga reclamara al escultor Matías de la Cerda[73], y que fuera éste quien introdujera la producción de imágenes "seriadas" huecas obtenidas de moldes; de Matías se ha dicho que fue; "...español, notable escultor, que venido de España, muy a principio de la conquista, fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas"[74].



Retrato de Vasco de Quiroga, Tata Vasco. Michoacán, México
Óleo sobre lienzo, siglo XVIII, anónimo novohispano

Lo anterior, nos lleva a retomar el hecho de que Tata Vasco no quedó fuera del debate sobre el empleo y uso correcto de las imágenes, como así se deduce del conocido pleito que estableció contra los franciscanos de Tzintzuntzan, en especial por el texto de Gilberti, *Thesoro spiritual de pobres en lengua de Michoacán* (1558), donde quedaba recogido en el capítulo *Diálogo de la doctrina Cristiana*, el uso y cuestionamiento devocional de las imágenes[75]. A ello se suma lo aportado por Sofía Velarde bajo el epígrafe "La disputa de las Imágenes"[76] con la aportación del debate que Quiroga estableció al respecto con otros prelados y posteriormente los encargados del "culto divino".

[72] Pereda [2007], pp. 287-344.
[73] Como alude Velarde Cruz, varios son los investigadores que señalan esta hipotética relación. Velarde Cruz [2010], p. 59.
[74] Mota Padilla [1970], p. 392. Sobre este escultor y la saga familiar que le precedieron las últimas reflexiones las encontramos en; Velarde Cruz [2009], pp. 59-66.
[75] Gilberti [1575] y [2004], Serrano Gassent [2002], Warren [2005], p. 107. Martínez Baracs [1997], pp. 148-149.
[76] Velarde Cruz [2009], pp. 41-46. Otro análisis nos lo da Nebel [1992], p. 69.

Dicha problemática –en cuanto a las imágenes–, que ya venía dándose como hemos visto en la España peninsular, quedaría resuelta en el Concilio de Trento, en cuya sesión XXV, celebrada el 4 de diciembre de 1563, estableció los parámetros para el "uso legítimo de las imágenes" señalando que, "se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, [...] sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos"[77].

2.3 | UNA TÉCNICA ESCULTÓRICA PARA LA EVANGELIZACIÓN

Antes de entrar en el complicado mundo de la importancia del maíz, en cualquiera de sus facetas para la realidad, prehispánica y su tangencial persistencia en la escultura colonial, hemos de detenernos en un apartado que desde que comenzamos este trabajo entendimos era una de las razones de ser de esta tipología concreta de imágenes, y que está íntimamente vinculado con el epígrafe anterior. Nos referimos al empleo de piezas de elaboración moldeada de manera casi industrial y menor costo que las tallas escultóricas, como recurso válido a la hora de contar con las tan necesarias imágenes en apoyo a los procesos evangelizadores. Al respecto y en un momento aún muy temprano de nuestra investigación, desarrollamos toda una línea argumental de la cual ahora prescindimos en parte para centrarnos en el citado estudio firmado por Felipe Pereda, con el cual ya coincidíamos anteriormente.

A lo ya abordado en cuanto a la necesidad y usos de la imagen, en el tercer bloque de su texto Pereda nos descubre la *industria de las imágenes*[78]*,* en clara alusión a la importancia de los diferentes recursos plásticos como elementos fundamentales requeridos en apoyo evangelizador en los últimos reductos de la España musulmana, concretamente en Granada. En ese documento, que ahora analizamos, profundiza de forma novedosa en la particular estrategia de la que se valió el nuevo clero granadino, junto a la Corona, para la paulatina conversión de la población árabe de esa ciudad califal. Como puntualizaremos, una parte muy importante de esos mismos argumentos pueden ser válidos para el tema que nos ocupa en la temprana Nueva España. Abstrayéndonos de ciertos elementos y ejemplos que retomaremos en el capítulo correspondiente a la imaginería ligera en España, lo que aquí nos interesa es el laborioso análisis que el autor establece en cuanto al empleo de una tipología particular de imágenes, las de molde, como elementos de conversión o de reafirmación, , estableciendo siempre, para nuestro caso, las pertinentes diferencias en cuanto a la mentalidad y realidades islámicas y la prehispánica americana ya tratada y que de nuevo abordaremos.

En la redacción previa de nuestro texto, habíamos prestado atención a una serie de piezas que pensamos erande molde, y de las que primeramente teníamos referencia gracias a Santiago Mejías quien, sabedor de nuestro interés por las obras poco "tradicionales" en su materialidad, nos mostró la *Virgen del Socorro* de su localidad, Antequera, Andalucía. Sobre ella el investigador Romero Benítez señaló su posible datación en torno al 1500, considerándola quizás de un taller hispalense con

[77] López de Ayala [1798], p. 357.
[78] Pereda [2007], pp. 249-373.

influencias turdescas y borgoñonas[79]. Siguiendo sus estudios, llegamos a lo señalado por Villanueva y Montero a partir de la investigación y tratamiento de restauración de la imagen en papelón de *Nuestra Señora de los Remedios* de Villarrasa, Huelva, donde daban cumplida cuenta de los paralelismos tanto formales como constructivos de ambas, y a su vez, de otra pieza prácticamente idéntica, la *Virgen de la Luz* de la cercana localidad a la segunda, Lucena del Puerto, Huelva[80].



Imagen comparativa de la *Virgen de los Remedios* de Villarrasa, Huelva, y la del *Socorro* de Antequera, ambas en Andalucía. Siglo XVI. Atribuidas de Huberto Alemán. Textil moldeado. Fotografía IAPH.

[79] Romero Benítez [1998], p. 102.
[80] Villanueva Romero y Montero Saucedo [1999], pp. 100-102.

Con ese conjunto de vírgenes modeladas y moldeadas en pasta de papel (de tela) y tejidos, y su correlación formal con piezas de otros puntos peninsulares, se estableció una primera hipótesis que venía a señalar que:

> Probablemente estas tres imágenes marianas fueron ejecutadas por el mismo artista tomando como modelo una escultura castellana inspirada a su vez en una obra de origen nórdico. Hay que tener en cuenta que desde el comienzo del siglo XV el comercio de objetos artísticos entre Flandes y España estaba bien organizado, no solamente en los puertos del norte y de levante sino también en Castilla.
> De hecho se han encontrado, aunque en menor medida, ciertas características estilísticas semejantes entre la Virgen de los Remedios y una Virgen con el Niño realizada en barro cocido y fechada en el siglo XV, cuya procedencia es alemana (Westfalia). Se observa cómo el Niño está colocado en el mismo lado, la forma de las manos es semejante y además es idéntica la manera de abrochar el manto[81].



Radiografías generales de la *Virgen de los Remedios* de Villarrasa, Huelva, donde se aprecia su sistema constructivo moldeado. Fotografía IAPH

En este punto ya quedaba comprobada la ejecución de obras en serie a partir de moldes, lo que nos llevó al análisis de los modelos flamencos, los mismos de los que en las Islas Canarias tenemos buenos exponentes que, aunque no son de molde, podemos considerarlas de repetición, como así señalara Negrín Delgado y donde lo demuestra la correspondencia entre la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* (Amberes, c. 1510–1520), antigua titular de la iglesia del Hospital de igual advocación en Santa Cruz de La Palma, y diversas tallas como las localizadas entre otras en la iglesia de Sint–Walburgis (Países Bajos), o la que actualmente se exhibe en el Museo Municipal de Portolegre, Portugal[82].

[81] Villanueva Romero y Montero Saucedo [1999], p. 101.
[82] Negrín Delgado [2005], pp. 265-272.



Moldes flamencos del siglo XV en negativo, para la obtención de la imagen de *Nuestra Señora*, según una de las iconografías más difundidas



Verdadero retrato de Nuestra Señora de París, el mismo que corresponde con los modelos flamencos de los moldes. Grabado, siglo XVIII

Lo anterior nos provocó profundizar en los mecanismos de producción de este importante centro artístico durante los siglos XV y XVI, remitiéndonos a los talleres de Utrecht en la primera de estas centurias, y comprobar el empleo de vaciados de moldes y su exportación[83]. Llegados a esta encrucijada y establecidos los paralelismos que en su momento pensamos eran los originarios de la producción de obras escultóricas a partir de moldes, la aparición del texto de Pereda dio un nuevo giro a nuestra investigación, principalmente al establecer de forma fehaciente el protagonismo de Isabel *La Católica* en el encargo y patrocinio de ellas mediante Huberto Alemán, y las declaraciones de éste en su ejecución. Nos descubre el autor cómo la Reina debió ser la responsable de la llegada de este aún poco conocido imaginero, al cual vincula con el norte europeo, y cómo el artífice, en el cambio de los siglos XV al XVI y a través de un memorial, se declaraba responsable de "arte nueva de imaginería" y que era él quien lo introduce en la ciudad, siendo "un arte nueva y muy tarable"[84]. Son importantes –también producto de la documentación– las alusiones que hace a los precios de sus esculturas según el tamaño, y de forma directa, a los moldes y materiales de sus piezas "sicuço molido y engro fuerte", que Pereda relaciona acertadamente con "algún tipo de componente vegetal, alguna suerte de fibra que pudiera molerse cuando era machacada y luego mezclada con un aglutinante que se solidificara al secarse"[85].

[83] Williamson [2002], p. 112.
[84] Pereda [2007], pp. 308-310.
[85] Pereda [2007], pp. 310-311.

Lo interesante es el hecho en sí de que fuera la Reina quien hiciera los encargos, sabedores por la documentación de que el destino de estas piezas, que en otros puntos llamamos de *imposición*, era ser colocadas en los nuevos templos cristianos, antiguas mezquitas. Como ejemplo Pereda refiere que pudieran corresponder con las ya nombradas de Antequera y Huelva, las mismas que desarrolla ampliamente, y que a su vez vincula con la producción nórdica[86].



Virgen del Pozo, primer tercio del siglo XVI. Imagen moldeada en materiales ligeros, Iglesia de San Lorenzo, Valladolid

A estas obras añadimos una pieza ya conocida como ligera dentro del patrimonio de Valladolid, España, aunque no relacionada, pese a lo evidente de las dependencias formales y material. Se trata de la denominada *Virgen del Pozo*, perteneciente a la iglesia parroquial de San Lorenzo, obra realizada en papelón, adscrita cronológicamente al tránsito del siglo XV al XVI[87]. Pese a conservarse sólo en parte, es indudable que deriva de mismo molde utilizado para los casos anteriores, si bien las diferentes intervenciones históricas sufridas en su cromatismo la alejan de las homónimas. Por la importancia de Valladolid en la época de los Reyes Católicos, no nos debe parecer extraño que esta fuera otro de los generosos regalos de la Reina, como así se supone aconteció con las andaluzas.

Por todo lo anterior, nos parece lógico plantear que este sistema casi industrial que favorece la técnica del moldeado, común tanto en España como en otros centros productores europeos del siglo XVI, ha de ponerse en relación con el mismo carácter que mantienen ciertos grupos de piezas mexicanas donde, como veremos, se repiten los modelos y la técnica de ejecución. Queda claro por tanto, que no sólo el sistema de realización de una parte de la imaginería mexicana presenta débitos respecto de técnicas europeas, sino que a su vez el concepto de producción nos remite

[86] Pereda [2007], pp. 314-344.
[87] Sánchez del Caño [1988], pp. 101-104. Álvarez Vicente [2011], pp. 58-59.

nuevamente al Viejo Continente. Todo ello es lógico si tenemos en cuenta las condiciones y necesidades de la Nueva España del primer siglo de la colonia, y cómo se produjo el trasvase de conocimientos adaptados a las particularidades del Nuevo Mundo.

Tangencialmente suenan aquí por su validez las palabras de Florescano, que si bien no fueron esgrimidas para el asunto concreto que nos compete –aunque para uno no muy lejano y sí paralelo–, la realidad es que igualmente cobran vigor para el tema de la imaginería ligera, dentro de la argumentación propuesta:

> El conquistador trasladó a la circunstancia americana la antigua concepción judeo–cristiana sobre el sentido de la historia, mezclada con las ideas escatológicas milenaristas y providencialistas que proliferaron en la Europa medieval; transporta a las tierras americanas la carga acumulada de múltiples pasados como la antigüedad pagana, el cristianismo primitivo, la herencia medieval, los nuevos horizontes abiertos al renacimiento, y disemina diversas interpretaciones del sentido de la historia. Muy pronto, esta herencia de múltiples pasados, al chocar con la realidad americana, provocó la reaparición de antiguas concepciones de la historia, fundadas en tradiciones europeas, pero animadas por una realidad geográfica y humana capaz de propulsar proyectos históricos nuevos, o de darle aliento a los que se habían frustrado en el viejo mundo. El suelo americano no fue un receptor pasivo de las tradiciones históricas del viejo mundo, sino más bien un medio donde chocaron y se mezclaron esas diversas tradiciones con las nativas, generándose una revoltura cultural que produjo diferentes leguajes históricos, distintas maneras de ver y registrar el pasado[88].

Pero antes de concluir este apartado, y estando a la orden de los que luego veremos cuando establezcamos los paralelismos formales y técnicos de esculturas ligeras mexicanas conservadas tanto en nuestro país como en México, es oportuno aludir a ejemplos en ambas costas atlánticas, en los que se establecen dichas similitudes derivadas de la aplicación de moldes, si bien más adelante estableceremos otros ejemplos cuando se trate del mismo tipo de piezas pero realizadas en España.

En cuanto a lo novohispano, nos quedamos con algunas escuetas referencias como la aportada por nuestra compañera García Lascuráin, quien en alusión al *Señor de Tlacolula* Oaxaca, recupera una referencia en la que se indica el admirable parecido que mantiene con otras piezas homónimas como el *Cristo de Chinhuitán*, del templo de San Pablo Güila, y el de Yalalag; "¡Es de admirar el parecido que guardan éste y el *Señor de Tlacolula*!"[89]. Tampoco hemos de olvidar algunos apuntes anteriores que de igual manera nos hablan de los evidentes parecidos y relaciones entre piezas mexicanas que indirectamente indican una misma manufactura o incluso procedencia de un único molde –elemento que tocaremos ampliamente en la nómina de obras españolas y en parte de los procesos de manufactura–. Es el caso de los crucificados denominados de *La Conquista* de las localidades de San Felipe y San Miguel, ambas en Guanajuato, México, de las que alguna vez se ha dicho que son idénticas[90].

---

[88] Florescano [1995], p. 226.
[89] García Lascurain [2003], p. 172.
[90] Estrada Jasso en la nómina que hace de crucificados en caña, al aludir al de San Felipe, dice que está "en una capilla anexa a la iglesia parroquial (...) Los Cristo de la Conquista de San Felipe y San Miguel, Guanajuato, fueron llevados por los frailes franciscanos Francisco Doncel y Diego de Burgos, desde

Como nexo con el siguiente de los capítulos por su carácter procesional y para el caso ibérico, nos quedamos con la referencia poco conocida, aunque algo tardía, del escultor Juan de Rigusteza, quien realizó en 1602, el *Cristo del Consuelo* de la localidad murciana de Cieza, para la por entonces Cofradía de la Sangre de Cristo. Lo destacable para nuestra investigación es que "Rigusteza realizó varias versiones idénticas del mismo Cristo crucificado, al menos en un breve trascurso de tiempo. El parecido logrado entre ellas era enorme[91] dado al material empleado –cartón piedra– que tan bien se prestaba a un fácil modelado sobre un único molde. Una vez seco el cartón–piedra se le aplicarían varias capas de estuco para obtener mayor consistencia, y por fin sería policromado", lo que explicaría la relación formal con otros crucificados de la región realizados en el mismo material.



Cristo del Consuelo, Juan de Rigusteza, 1602, escultura modelada en materiales ligeros, Cieza, Murcia

Pátzcuaro, Michoacán, por los años de 1539-1541 a sus respectivas parroquias, pero en el camino fueron asaltados por los indios y murieron abrasados a las imágenes. Aunque se dice que son idénticas, es más hermosa, perfecta y renacentista ésta de San Felipe...". Estrada Jasso [1996], p. 104.

[91] De la Rosa González [2010], página web.

2. 4 | IMAGEN LIGERA, IMAGEN PROCESIONAL

Otro de los apartados que debe sumarse a los epígrafes anteriores y justifica la utilización de imágenes de caña o ligeras, corresponde a sus particularidades como esculturas idóneas para procesionar. Esto ha de relacionarse con argumentos ya esgrimidos cuando se habla de la ejecución de piezas ligeras para su transporte, entendiendo tanto el propio hecho de los envíos desde los núcleos de producción, como aquellas otros puntuales que eran cargadas por los frailes en sus periplos evangelizadores[92]; o incluso las imágenes de campaña, llevadas por los militares[93]. En este último caso, es ineludible referirnos a la *Virgen de Zapopan*, Jalisco, por haber sido transportada sobre el pecho por el fraile Antonio de Segovia durante la evangelización y que finalmente regaló a la localidad que actualmente la custodia.

Ya se han señalado los lineamientos de los recursos de la imagen en la Nueva España en pleno periodo evangelizador, y como veremos más adelante, incluso se dará explicación a los paralelismos que pueden establecerse entre la técnica escultórica americana que tratamos y otras similares, ya en declive en la España del siglo XVI. Sin embargo, y pese a todas las connotaciones que pueden deducirse, es imprescindible que nos detengamos en la cualidad primordial de estas piezas, su ligereza, la misma que se exalta en las crónicas: "se llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un Hombre muy grande, pesan tan poco que los puede llevar un Niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos de cera, no pueden ser más acabados"[94].

Si bien este carácter de lo liviano en la escultura mexicana puede ser entendido como resultante de su particular sistema y materiales constructivos –con ciertos ecos en el pasado precolonial, como trataremos en el apartado correspondiente–, también debemos subrayar que es uno de los elementos que de igual manera debieron condicionar su empleo, lo que de nuevo tendrá cierta argumentación prehispánica. Aunque pueda parecernos implícito a esta altura de los conocimientos, e incluso de lo ya señalado tangencialmente en algunos textos, a nuestro parecer requiere aún de su singularización y pertinente argumentación. Para ello nos centraremos en algunos exponentes importantes y en lo que es más, la documentación alusiva al uso particular de las piezas, ya sean literarias de otras fuentes.

A lo que siempre hemos defendido en relación con los paralelismos con la escultura ligera española, se suma su similar utilización al coincidir o depender directamente los cultos novohispanos de los peninsulares. Estas reflexiones parten de nuestra primera visita al templo poblano de Huejotzingo, Puebla, tras reparar con suma dificultad en que el *Cristo del Perdón* que tanta veneración tiene en esa localidad, correspondía con una imagen ligera. Desde entonces no dejó de llamarnos la atención cómo una comunidad que había llegado a contratar para la ejecución de su soberbio retablo mayor al más destacado artista del momento, Simón Pereyns –el cual a su vez subcontrató al escultor de mayor renombre, Pedro de Requena–[95], poseía una pieza como aquélla, que ya desde ese momento planteamos tendría que

---

[92] Estrada Jasso [1996], pp. 61-62. El mismo autor refiere también el uso procesional, pero siempre en vista de la lógica y los altos números de "insignias" que se portaban en las procesiones del siglo XVI, pp. 63-68.
[93] Fallena Montaño [2008], pp. 6-24.
[94] Citado por varios autores. Motolinía [1858], p.260.
[95] Al respecto de esta obra y su histórica véase a modo de síntesis y último estudio; Arimura [2005].

ser casi coetánea al retablo. Estas primeras cuestiones, siempre presentes, se acrecentaron cuando, en el momento que se restauraba la imagen, confirmamos nuestras deducciones en cuanto a que el crucificado coincidía estética y técnicamente con el mismo obrador del que debió salir el *Cristo de la Vera Cruz* de Montilla, Córdoba, y por consiguiente, apuntarmos su posible cronología, década de los setenta u ochenta del siglo XVI[96]. Además, la similitud de algunas partes de su estofado original con los apreciables en el retablo mayor, en concreto con vestimentas de los medallones con Apóstoles de la predela, nos hacía entender que la imagen en cuestión había sido valorada por los artífices referidos, y teniendo la posibilidad de contar con una en madera, habían optado por una pieza ligera en caña y papel. Relegando otras posibles variantes en cuanto a su encargo y sin llegar a desestimarlas, la explicación a la que llegamos es que la singularidad y pervivencia del *Cristo del Perdón* debía vincularse, además de al culto genérico, a su uso procesional.

Lo anterior tendría su referente en las procesiones de la Sangre y en especial de la Cofradía de la Vera Cruz, constatado por la documentación histórica que se conserva y por los testigos gráficos que aún persisten parcialmente en la pintura mural del recinto[97]. Si bien por lo señalado por Verdi, tendría que existir una pieza articulada[98], lo que no se corresponde con el crucificado del *Perdón*, éste debió ser coetáneo y posiblemente integrante de las representaciones pasionistas. Tanto el hecho de ser una comunidad franciscana, como en especial la existencia de la Cofradía de la Vera Cruz, con la correspondiente predilección que esta institución tenía por la representación de Cristo Crucificado, nos abocó inequívocamente a analizar los cultos de la misma en tierras peninsulares, encontrando en ellos los argumentos necesarios para poder entender que la imagen ligera, en cualquiera de sus variantes –incluidas las novohispanas–, tienen una estrecha relación.

En efecto, si acudimos a las referencias documentales e históricas, y centrándonos en algunos casos, encontramos cómo las cofradías de la Vera Cruz –que como sabemos son de las más antiguas y punto de referencia para otras agrupaciones pasionistas–, tenían la particularidad de procesionar un crucificado de una forma muy singular y alejada de la suntuosidad y *derroche* actual. Si bien cuando hablemos de la escultura en pasta y papelón reseñaremos algunas otras connotaciones de uso, aquí lo que traemos en alusión son ciertas obligaciones y modos estipulados donde la imagen del crucificado tenía que ser indiscutiblemente ligera, ya que ésta debía de ser portada en su cruz por uno de los hermanos, al que a su vez ayudaban otros cofrades situándose a ambos lados. En este punto es obligatorio hacer un inciso aclaratorio, ya que al tratar el tema del uso procesional de las imágenes, cualquiera que fuera su tipología, es necesario puntualizar, siguiendo a Sánchez Herrero que: "las procesiones en la Edad Media se hacen sólo con las reliquias, la explosión procesional con las imágenes es del siglo XVI. Parece no obstante, cierto que en Sevilla hay procesiones en las que se lleva un Crucifijo portado en mano por uno de los asistentes. Algo de esto debió ocurrir en la Cofradía de la Vera Cruz desde 1468[99]. Igualmente se debía sacar en procesión el *Santo Crucifijo* del Convento de San

[96] Sobre esta atribución remitimos a cuando hablamos del *taller de cortés*, en el capítulo correspondiente a escultura en caña en España en el siglo XVI.
[97] Los análisis más detallados al respecto los encontramos en; Verdi Webster [1995], pp. 61-72. Este tema también ha sido abordado por; Palomero Páramo [1987], pp. 313-319.
[98] La autora señala la existencia en los inventarios de la congregación de; "Primeramente El ssto Sepulchro del Santo Xpto del descendimiento", Verdi Webster [1995], p. 64.
[99] Jarrero Rodríguez [1984], p. 636.

Agustín, allí colocado en 1314"[100].

Varias son las referencias históricas que podemos retomar donde se nos señalan aquellas particulares disposiciones. Si tomamos como modelo a la Vera Cruz de Sevilla, con todas las connotaciones que lleva su origen y modelo del que proviene, encontramos que en sus estatutos, recogidos a modo de 52 capítulos, queda estipulado desde 1538 –aunque fusionados con los anteriores de 1501–, lo siguiente:

> Abría la procesión una bandera ("seña") negra con su cruz colorada, portada por el mayordomo. Después, de dos en dos, uno en frente del otro, los disciplinantes, y entre cada cuatro o cinco, dos de luz[101], Al final se llevaba *un Crucifijo grande en su cruz* portado por un clérigo con su *camisa negra*, acompañado por los cofrades que se señalaren, vestidos con sus camisas negras y sus hachas. Acompañaban la procesión los frailes del convento de San Francisco. Nunca llevaría música de cantores, sino *cuatro trompetas tañendo dolor*. Se visitaban cinco estaciones; el convento de San Francisco, la Iglesia Mayor, el Salvador, Santa María Magdalena, y San Pablo. Salían a las 10 de la noche para regresar pasadas las 12 y poder así ganar las gracias que aquella noche les estaban concedidas. Cuatro hermanos, vestidos como los cofrades de luz con sus varas o bastones verdes en las manos, dirigían el orden en la procesión. Antes de salir el escribano tomaba lista de todos los asistentes para saber si estaban todos presentes (capítulos 12, 46 y 47)[102].

A lo anterior sumamos, por lo descriptivo, lo registrado por Carrero Rodríguez, donde podemos hacer una mayor aproximación:

> Primero todos los cofrades disciplinándose la mayor parte de ellos con otras muchas personas y en medio de los cofrades iba el *lignum crucis* que dicha cofradía tiene, en una andas, las cuales llevaban cuatro cofrades; luego todos los frailes de San Francisco, descalzos, con candelas verdes que dicha cofradía les dio, cantando las letanías y respondiendo: *Ora Pro eo*. Luego el Cristo que tiene la cofradía, el cual llevaba un clérigo que era cofrade, y a su mano derecha iba el Padre fray Juan Navarro, Guardián del convento, llevando de su mano asida la Cruz de Cristo, y al otro lado iba otro religioso de la misma manera; así que entre estos dos religiosos llevaban al clérigo y al Cristo. Luego iban los otros cofrades de la Vera Cruz y luego la ciudad, con sus porteros delante...[103].

Como hemos visto, los requerimientos procesionales tendrían que traer consigo las condiciones específicas que debían cumplir las imágenes protagonistas, las mismas que también debieron cumplirse en Indias. Para ello hemos indagado en diferentes fuentes de las que señalamos algunos ejemplos que consideramos suficientemente convincentes. El primero corresponde con la ilustración realizada por Guaman Poma de Ayala representando el *Entierro de un indio* (1615), donde el féretro que va a recibir las últimas aguas se acompaña tanto de la bandera o estandarte de muertos –identificado por la calavera con tibias cruzadas– y la cruz de manga de difuntos, como por un crucifijo de buen tamaño que es portado por uno de los integrantes de

---

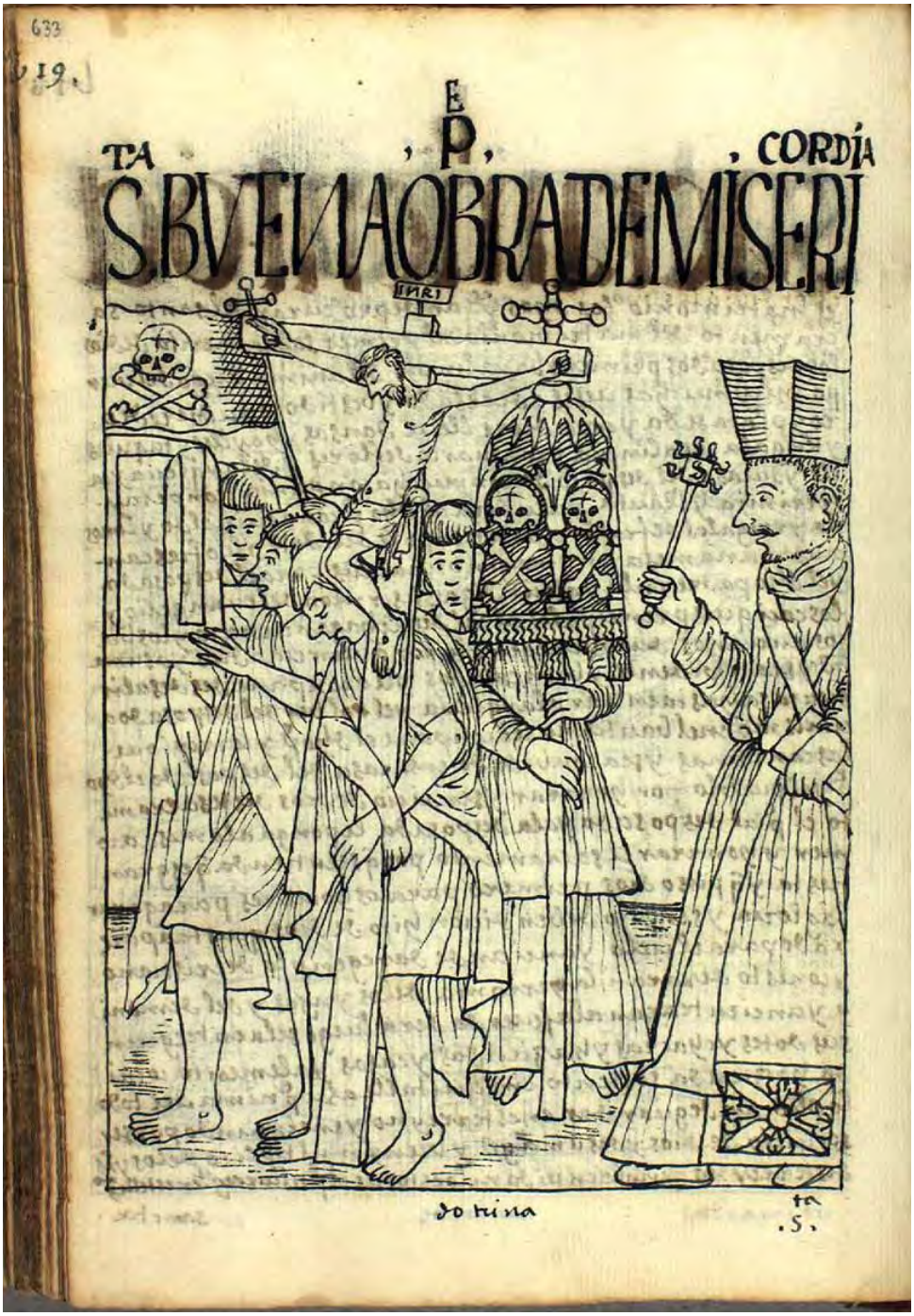
[100] Sánchez Gordillo [1982], p. 198. Véase también Sánchez Herrero [1991], p. 34.

[101] En cuanto a la diferencia entre disciplinantes o hermanos de sangre y los de luz, una simple explicación es que los primeros se infligían penitencias quedando al descubierto sus heridas y sangre, mientras que los de luz, portaban las hachas que iluminaban la comitiva procesional.

[102] Si bien existe numerosa bibliografía que toca el tema y que alude a estas procesiones de la Vera Cruz sevillana, hemos optado por el presente por lo concreto en cuanto a lo requerido como ejemplo para nuestras aseveraciones; Sánchez Herrero y Roda Peña [1998], p. 169. Sobre las reglas de la Vera Cruz remitimos a Laguna Paúl y Sánchez Herrero [1999].

[103] Carrero Rodríguez [1984], citado por García Portillo [2010a], s/p.

la comitiva, el cual deja reposar la cruz en el suelo por su parte inferior mientras el clérigo rocía el féretro[104].



Entierro de un indio, Buena Misericordia, Guaman Poma de Ayala, 1615

[104] Guamán Poma de Ayala [1936], p. 619.

Para el caso de la Nueva España, reparamos en una ingenua representación localizada en la parte interior de una de las puertas que cierra una modesta capilla votiva, conservada en la Sacristía del Santuario de Mapethé, Hidalgo, México[105], que si bien no es tan antigua, creemos puede copiar y aludir a imágenes codificadas. Formando conjunto con varias imágenes que se suceden en las que su anónimo *pintor* relata varios pasajes de los hechos milagrosos que sucedieron con relación a esta famosa efigie del *Cristo de Peña Pobre*[106], nuestro interés radica en aquella que representa la más antigua de sus procesiones –por eso su color oscuro–, antes de su renovación milagrosa. Efectivamente, en consonancia con lo que venimos planteando, tras la cruz de guía parroquial acompañada de sendos ciriales y algunos ciudadanos portando velas, sigue el Santo Cristo, de gran tamaño y ya oscuro por su deterioro –como señala la tradición–. Éste es cargado por un único "cofrade" o devoto, quien sujeta y eleva la cruz con la efigie. Detrás, dos personajes de los que uno es difícil distinguir debido a cierta ambigüedad en lo retratado. Lo importante de esta pintura es que viene a confirmarnos de forma gráfica las características particulares de la procesión, en la en la que, para poderse dar de esta manera, era imprescindible la ligereza de la escultura en cuestión.



Capilla votiva portátil con la historia y milagros del Cristo de Mapethé. Siglos XVIII-XIX, Hidalgo, México

[105] La reproducción y referencia sobre esta obra lo encontramos en AA.VV. [2004c], pp. 22, 125.
[106] Imagen de singular importancia histórica con la que luego iniciaremos el apartado correspondiente a los materiales en la imaginería ligera, al respecto véase: Velasco [1858].



Procesión del Cristo de Mapethé, Santa Teresa, Capilla votiva portátil con la historia y Milagros del Cristo de Mapethé. Anónimo novohispano, madera pintada al óleo, siglo XVIII-XIX. Hidalgo, México

Otro ejemplo ilustrativo lo podemos intuir –al no quedar descrito paso o parihuela[107] alguna– en el lienzo votivo que representa la sudoración milagrosa de la imagen del *Santo Cristo de Singuilucan*, Hidalgo, –que también refiere a otra obra de caña–, localizado a los pies del templo[108]. Del mismo modo, cuando se relata la donación del Cristo abulense del *Amor* –escultura ligera mexicana en la que más adelante nos detendremos–, por parte del obispo Mendoza a la Madre Teresa de Jesús, y estando éstos en el locutorio, "las monjas entraron procesionalmente (...) precedidas de otras dos que llevaban con gran esfuerzo el gran Crucifijo"[109], lo que de nuevo pone en relación la particularidad de la ligereza de la pieza y su uso, en esta ocasión en una procesión claustral.



Milagrosa Sudoración del Santo Cristo de Singuilucan. Anónimo novohispano, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Santuario del Santo Cristo de Singuilucan, Hidalgo, México

[107] Usamos el término *parihuela,* con base en nuestra experiencia, entendiendo por ello un paso o peana pequeña de uso procesional que bien se puede identificar tangencialmente con lo aludido por el Diccionario de la Real Academia Española; "Artefacto compuesto de dos varas gruesas con unas tablas atravesadas en medio donde se coloca la carga para llevarla entre dos", (23. Edición).
[108] Morera [2005], pp. 239-245.
[109] Auclair [1985], pp. 181-182.



Cristo del Perdón, Escultura ligera en caña de maíz y papel policromado, siglo XVI, Taller de Cortés, Huejotzingo, Puebla de los Ángeles. Pese su gran tamaño, es manifiesta la ligereza de la imagen para su uso procesional. Fotografía Patricia Díaz Cayeros

Antes de concluir este apartado con otros ejemplos que sirvan de eslabón entre ambas costas atlánticas y hacer la pertinente reflexión, queremos referirnos a las fotografías que aportamos como soporte gráfico, testigos contundentes de la pervivencia hasta fechas próximas en la manera de procesionar y por ende, en la utilización particular de piezas ligeras. Las fotografías en cuestión[110], correspondientes a los cultos celebrados en abril de los años 1969 y 1971, pertenecientes a "La Prensa" –como se indica en los sellos posteriores–, testifican la procesión de la Hermandad del Santo Sepulcro de Tepeji del Río, Estado de Querétaro, México[111]. Sin entrar a debatir otras lecturas, lo importante de estas tomas es la pervivencia de ciertos cultos y maneras de representarlos, donde aquellos modos impuestos desde el siglo XVI han persistido en su esencia y reflejo general, pasando hasta ahora desapercibidos, pero siendo el mejor testigo de la religiosidad pasionista de antaño y de la interrelación entre las condiciones materiales de la imagen y su uso.



Procesión. Tepeji del Río. Querétaro, México. 1969-71

[110] Adquirida para nuestra colección en septiembre de 2009 en el mercadillo de antigüedades de La Lagunilla, Ciudad de México.

[111] Adheridas a la parte posterior de las imágenes encontramos sendos recortes de prensa donde se lee; "Las celebraciones religiosas del Viernes Santo efectuadas en Tepeji del Río, Hidalgo, fueron presenciadas por más de diez mil personas. La principal atracción fue el desfile de cien encapuchados, quienes portaban antorchas encabezaban la procesión del Viernes Santo. Los encapuchados pertenecen a la Hermandad del Santo Sepulcro. El recorrido se inició –ver fotos– a las ocho de la noche con carros alegóricos que representaban pasajes de la Pasión y Muerte de Jesús", imagen clave; 2579, 6 de abril de 1969. En la otra nota periodística –clave 2689, 11 de abril de 1971– se lee; "Solemnes Escenas (título) En las fotos de la derecha, de arriba a abajo, se ve en primer lugar a Jesucristo crucificado y a los encapuchados de la Hermandad del Santo Sepulcro, quienes iban vestidos de color morado. Después, Cristo en otra escena y abajo caída de Cristo con su pesada carga. En la foto de arriba, Jesús en otra fase, el Salvador aparece en la Cruz. Fotos del corresponsal *Oscar Hernández Gómez*".

Sin querer extendernos en demasía, ya que el ejemplo que ahora tocamos lo retomaremos más adelante, es obligatorio recordar la conocida y temprana crónica dominica donde se especificaba la celebración de los actos del Descendimiento durante el Viernes Santo en la iglesia de predicadores de la Ciudad de México. Como refiere Dávila Padilla, se utilizaba la imagen de un crucificado "de las que en esta tierra se hacen de caña, con el primor que para aquél espectáculo se requiere..."[112]. En ello, además de ser algo lógico que se acudiera a la imaginería local, encontramos cómo las características de la obra, ligera, se adecuan perfectamente a las necesidades del culto, y más aún, cuando a ésta se le incorporan ciertos mecanismos para articularla, como sigue la descripción de Dávila Padilla. En definitiva, una imagen que tanto por materia como por construcción viene a solventar unas necesidades específicas.

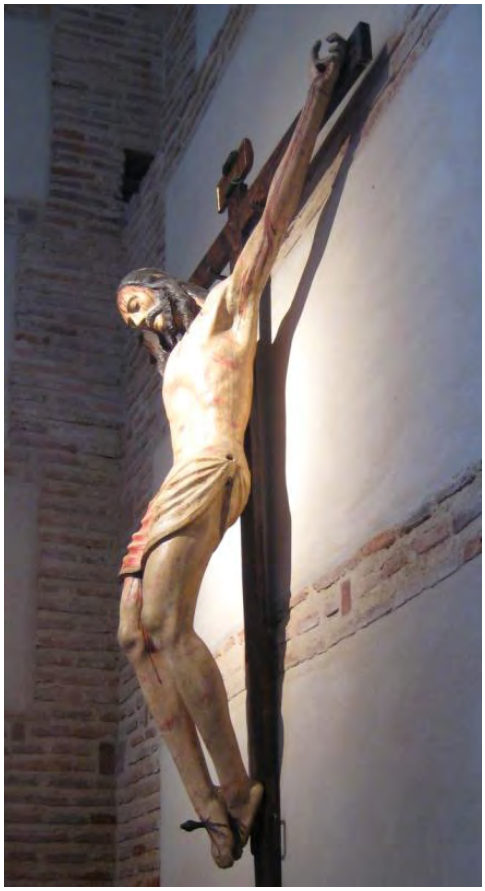
Antes de finalizar y como uno de los nexos que traemos en alusión, pasamos ahora a señalar el antiguo crucificado de la cofradía de la *Vera Cruz* del pueblo zamorano de Toro, España. Esta pieza, de la que relataremos su devenir histórico y analizaremos formalmente cuando hablemos de la nómina de crucificados en caña en nuestro país, nos interesa ahora por ser una de las más tempranas en arribar, y por conservarse la documentación que describía su uso. Con base en los estudios aglutinadores que sobre esta agrupación ha realizado Navarro Talegón, se constata que el Cristo fue traído de la Nueva España por el eminente cirujano Pedro Arias de Benavides, en su vuelta a su tierra natal en 1563. Hasta la Desamortización de Mendizábal, 1835, se conservó en el convento franciscano de la localidad, sede siempre relacionada con la Vera Cruz. Lo importante radica en la documentación de su donación el 21 de marzo de 1565 donde, entre otras cláusulas, se estipula que el donante exige y reserva el derecho a portarlo en las procesiones. "teniendo fuerza para ello", a lo que añade que este derecho sería tras de él heredado por su:

> hijo mayor si lo tuviere e a falta de no quedar hijo varón admitáis e recibays por tal cofrade (...) a Bernardino de Benabides, hijo de francisco de Benabides, escribano, mi hermano (...) que luego ansymismo admitan por cofrade de la dicha cofradía juntamente conmigo al dicho Bernardino de Benabides mi sobrino, con que durante los días de mi vida teniendo edad para que se descepline sea obligado a cumplir la dicha penitencia como los más cofrades... mientras no llebare el dicho crucifijo por mi ausencia o muerte[113].

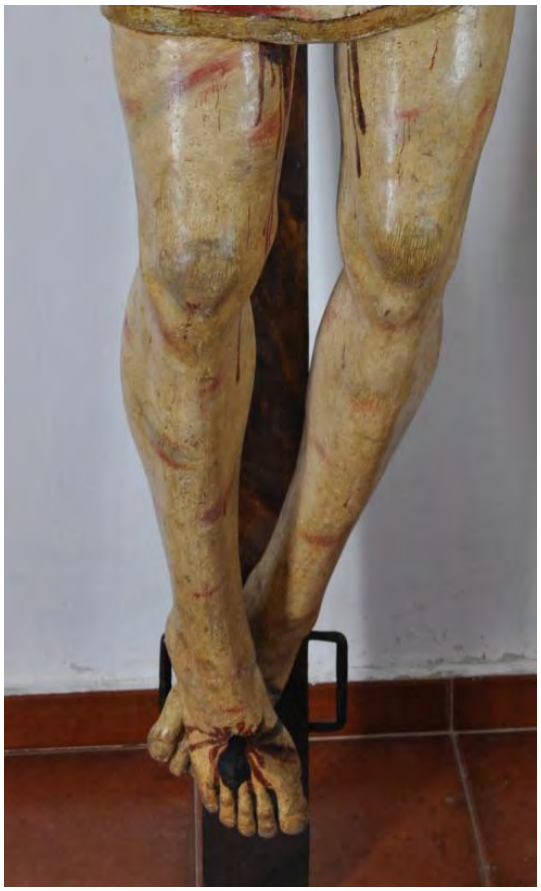
Junto a algunas referencias más que trataremos cuando nos centremos específicamente en la pieza, para este apartado nos interesa otra de las disposiciones aludidas en las citadas cláusulas, en la que refiere: "e que si fuere necesario para ayudármelo a llevar la dicha cofradía e cofrades della sean tenidos e obligados a nombrar dos cofrades onrrados... que vayan junto conmigo para ayudarme", para lo cual la cofradía tendría que poner "en los dos brazos de la dicha cruz dos argollas de hierro, como yo les aseñalare, para que las personas que me lo ayudaren a llebar asa cada uno con su bara con las dichas argollas para ayudarmelo a llebar..."[114]. Como vemos no casualmente la actual cruz en la que se conserva la efigie aún conserva sendas arandelas, tal y como se recoge en la documentación gráfica que adjuntamos.

---

[112] Dávila Padilla [1955], p. 563.
[113] Navarro Talegón [2007], p. 251. Como refiere el autor, parte de estas anotaciones ya fueron adelantadas en: Navarro Talegón [1993], pp. 177-185.
[114] Navarro Talegón [2007], p. 251.



Cristo de caña de la Vera Cruz,
Anónimo novohispano, anterior a 1563,
Toro, Zamora



Detalle de las asas en la cruz para su procesionado

Puesto tras la pista de este uso específico, y atendiendo a los detalles de algunas cruces, que si bien quizás no son originales, sí exhiben una manifiesta antigüedad, tras la pertinente consulta a nuestro Jiménez Barranco reparamos, en una foto, probablemente de principios del siglo XX, donde el *Cristo de Zacatecas*, Córdoba, ubicado en un modesto altar de culto, esta asido de una cruz en la que se distinguen perfectamente tanto las asas para el calce de la cruz, como sendas argollas en los extremos del travesaño para ayudar con las señaladas pértigas. Tras esta apreciación retomamos la documentación histórica y efectivamente el crucificado era portado por una única persona que como refiere una escritura de 1675, debía ser el descendiente directo Andrés de Mesa –donante del *Cristo de la Vera Cruz*– de mayor edad, auxiliado por dos parientes, si bien en el caso de no haberlos, su lugar lo podía ocupar algún miembro de la cofradía. Como indica la misma escritura, y ya para ese momento era muy amplio el linaje que reclamaba tan destacado lugar, se resuelve con que unos lo portaran la mitad del recorrido, hasta hacer estación en la iglesia del convento de San Agustín, intercambiándose para la segunda parte del recorrido procesional[115].

[115] Archivo de Protocolos Notariales de Montilla, Córdoba, (en adelante APNM), notaría 3ª, legajo 457,



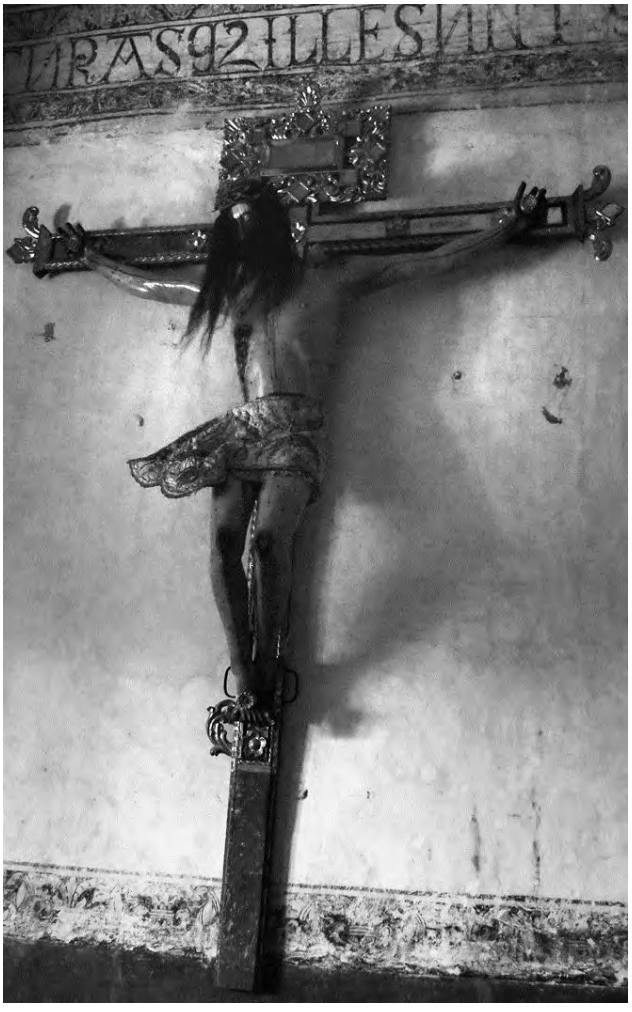
Fotografía de principios del siglo XX del altar de cultos del *Cristo de la Vera Cruz o Zacatecas*. Iglesia de Santiago, Montilla, Córdoba. Se observa que conserva tanto las asas para su portado como las arandelas para las necesarias pértigas

escribano Diego López de Hurtado, 1675, ff. 266r-268v. Al respecto Jiménez Barranco extracta: "Y con que cada y quando y en qualquier tiempo y todas las veces que la dicha hechura de dicho Xpto o imagen se sacare en procesión en cualquier día que sea para qualquier efecto o necesidad, yo el dicho Andrés de Mesa y mis hijos y sucesores o descendientes de mí en qualquier grado que sea fuéramos hermanos y cofrades de la dicha cofradía, lo podamos llevar e llevemos el dicho Xpto en procesión como dicho es y seamos en este caso preferidos a los demás hermanos que hubiere". Jiménez Barranco [2008], p. 147.

Cerramos con el último ejemplo enumerado, el cual se lo debemos al investigador gaditano Castellano Pavón, quien indica que durante el saqueo de Cádiz por parte de los ingleses en 1596:

> "numerosas personas fueron capturadas por el Conde de Essex y llevadas a Inglaterra como rehenes y fueron encarceladas en la Torre de Londres. Pereciendo algunos de estos gaditanos por enfermedad, pero los más afortunados, como el Prioste de la Vera–Cruz, Cristóbal Marrufo de Negrón, una vez liberado de su cautiverio, pudo regresar a Cádiz. En el cabildo de salida de 1616, según se recoge en el libro de actas, tomaron el acuerdo todos los hermanos asistentes de no celebrar la *subasta* para portar la Sagrada Imagen, sino que fuese su prioste Cristóbal Marrufo, el portador de la misma en acción de gracias por haber vuelto a Cádiz después de su cautiverio. Esa tarde de Jueves Santo, la Vera–Cruz inició su salida procesional a las 4 de la tarde. Lo hacía cada dos años y realizaba estación de penitencia en 4 iglesias"[116].

De esta cita, y para el apartado que ahora nos compete, se desprende el hecho común del tipo de procesión que estamos tratando, y cómo en algunos casos, posiblemente para sufragar gastos, el portar la efigie era llevado a puja entre los hermanos.



Escultura ligera de Cristo Crucificado, último tercio del siglo XVI. Convento de Actopan, Hidalgo. México. Fotografía Ricardo Alvarado, IIE. UNAM

[116] Castellano Pavón [2010], s/p.

Otra muestra en el modo de portar la imagen la hallamos en una de las salas del convento de Actopan, Hidalgo, México, donde se puede contemplar un crucificado en caña de considerable tamaño, y cómo su cruz, ricamente dorada y con incrustaciones de espejos, tan del gusto dieciochesco, posee en su parte inferior las referidas asas, siendo con toda probabilidad originales y un testigo más del uso tan particular que reclamamos para las obras ligeras novohispanas[117]. Cabe aquí, aunque de momento sea de manera tangencial, como caso similar de lo genérico que planteamos para la ligereza de la obra en su uso, es una variante de la misma, las piezas ligeras articuladas.



Detalles de las asas en la cruz procesional. Escultura ligera de Cristo Crucificado, último tercio del siglo XVI. Convento de Actopan, Hidalgo. México. Fotografía Ricardo Alvarado, IIE. UNAM

Como conclusión a este epígrafe, estamos en disposición de afirmar que si bien la manufactura de los crucificados ligeros incumbe varios condicionantes, uno singular, y quizás el más importante, debió ser el de su uso específico procesional, como ya intuyeran –aunque sin argumentarlo– algunos investigadores, si bien los créditos hemos de dárselos a Dorta[118] y Estrada Jasso[119].

[117] Queremos agradecer la fotografía que nos dio pauta para señalar esta abra, a nuestra compañera Eumelia Hernández (LDOA. IIEs. UNAM). La fotografía fue tomada por Ricardo Alvarado Tapia, IIEs. UNAM

[118] Dorta [1950], p. 281.

[119] Estrada Jasso [1997], pp. 63-64.

3 | ANTECEDENTES Y MODELOS DE LA IMAGINERÍA MEXICANA EN CAÑA DE MAÍZ

Otro de los apartados del que se ha prescindido históricamente en lo relativo al estudio de la imaginería en caña, es aquel que trata sus antecedentes técnicos o incluso formales. Desde un primer momento y como ya se ha planteado, los diversos investigadores han dejado claro que ésta es una técnica mexicana, producto de la necesidad de dar cuerpo a conceptos y protagonistas del nuevo culto, junto con el reaprovechamiento de habilidades y materiales prehispánicos. También es cierto que algunas crónicas así nos lo apuntan:

> es que la materia de este crucificado instrumento, es a lo que se le reconoce de caña de maíz, fábrica que discurrió el tarasco, y que no ha imitado otra nación. Es el modo, coger la caña de maíz y sacarle el corazón, que es a modo de la cañeja de Europa, aunque más delicada. Este se muele y de él se hacen una pasta con un engrudo que denominan *tazingue*, y de esta materia formaban los sagrados bultos[1].

Si nos atenemos literalmente a lo escrito por Escobar, destaca el empleo de la caña y el engrudo, que es en lo que a nuestro parecer, radica la particularidad *mexicana* de esta imaginería, sin que por ello debamos entender que la técnica propia de ejecución sea en exclusiva precolonial. Hemos de tener en cuenta que la variedad constructiva y lo variopinto de materiales usados, conlleva la dificultad de establecer vínculos generales con manufacturas europeas, aunque no por ello dejamos de apreciar ciertos débitos que nos plantean formular relaciones directas con técnicas quinientistas -e incluso anteriores- vigentes en el Viejo Continente. Pero también, y como ya hemos dicho, el fraile canario nos señala otra de las pautas que puede tener un doble significado "traza española". Es fácil concebir que la referencia debe ser entendida como un elemento, el icono del crucificado, impuesto por los conquistadores/evangelizadores, pero en nuestro afán por poder establecer dobles lecturas, ¿por qué no entenderla como un guiño hacia la conjunción de saberes artísticos?

[1] Escobar [1924], p. 414.

Es lógico dar por hecho que los primeros frailes instruyeran a los ya diestros artífices mexicanos en la elaboración de imágenes, tan necesarias en el proceso evangelizador, y ello diera pie a la realización de algunas piezas. Este sería el caso de *Nuestra Señora de Zapopan*, Jalisco, o la propia *Virgen de la Salud* de Pátzcuaro, ambas datadas en la primera mitad del Quinientos y realizadas a base de materiales ligeros como caña y quiote. Pero ellas no responden a varias fórmulas constructivas donde es evidente el empleo de moldes. Respecto de éstos, entramos en contradicción con lo que señala Escobar cuando hablando de los purépechas, indica:

> con el renombre de únicos en la escultura, pues su natural ingenio descubrió el modo de fabricar santos crucifijos de la materia más liviana que se han hallado; de corazones de caña de maíz salen maravillosos bultos en los moldes[2].

Sobre esto hemos de tener en cuenta que fue escrito casi dos siglos más tarde (1729) de que comenzaran las realizaciones de esculturas en caña, algo tardía para dar por hecho dichas apreciaciones. Es más, cabría aquí preguntarse hasta qué punto es factible el pensar que aún en este siglo se continuaban realizando. Si atendemos a las cronologías con las que trabajamos en la siguiente nómina de obras ligeras conservadas en España, o las referencias que hemos podido localizar en la bibliografía y nuestra propia investigación en México, vemos que para este tiempo se carece de fuentes directas o indirectas con rigor que nos puedan señalar la continuidad de la técnica. Quizás se mantuvo a un nivel casi de "artesanía" -sin que ello conlleve un cariz devaluador en nuestras palabras-, que incluso ha perdurado hasta nuestros días, aunque de manera muy puntual. Por lo tanto, las referencias de Escobar se valoran al estar tomadas de La Rea, al que evidentemente sigue, o a su propia experiencia, que sin descartar anteriores propuestas por nosotros realizadas, cabría mejor el pensar que su experiencia vendría también del análisis de obras o incluso intervenciones[3]. En este punto tampoco podemos olvidar lo señalado por Muñoz, que asevera la perdurabilidad de la técnica hasta el siglo XVIII, desapareciendo al final de esa centuria[4], aunque nos reiteramos en lo señalado en cuanto a la escasez de referencias que lo avalen.

3.1 | ESCULTURA LIGERA ESPAÑOLA: LOS ANTIGUOS PAPELONES E IMAGINERÍA CON PASTA O TELA

Entre los muchos aspectos que quedan por estudiar sobre la imaginería ligera mexicana, sobresale lo que a nuestro juicio es otro de sus antecedentes directos; el *papelón* europeo o la escultura en pasta. Concretamente la producción que de este tipo de obras se realizó en España a finales del siglo XV y sobre todo durante el siglo XVI[5], a la que ya hemos dedicado algunas líneas. De esta relación hemos de señalar las palabras de Olivares quien, ya en el siglo XIX, señalaba su proximidad con las piezas españolas al analizar bajo su juicio decimonónico las obras en *cartón*:

> Los cristos de cartón fueron, sin duda, una práctica a imitación de las efigies que consigo se traían o hacían venir de España algunos prelados. Un ejemplo de estas

[2] Escobar [1924], p. 148.
[3] Amador Marrero [2002], p. 64.
[4] Muñoz [1996], introducción.
[5] Esta correspondencia fue ya apuntada por Gabriela García Lascurain, una de las máximas conocedoras de la escultura mexicana con la que siempre hemos compartido nuestra dedicación a la escultura en caña. García Lascurain [2003], p. 174.

> imágenes venidas de Europa es el Cristo de la Catedral (en referencia a la de Puebla de los Ángeles), conocido por *La Preciosa Sangre*[6].

Si bien nuestra intención no es desarrollar un exhaustivo análisis de esta técnica constructiva –que ya por sí puede dar pie a una profunda investigación–, lo que nos alejaría de nuestro tema principal, en cambio, sí apuntaremos innegables concomitancias tanto históricas, estilísticas y técnicas. Con ello intentaremos reflejar cómo al menos una de las variantes de la imaginería en caña mexicana, es resultado de la adaptación de un sistema usual en la España del Quinientos, y su acomodo respecto a las particulares necesidades del Virreinato.

Al abordar el estudio del papelón y/o pasta europeo*,* nuevamente se nos plantea la dificultad de enfrentarnos a técnicas que han sido poco valoradas y menos estudiadas, pese a la persistencia de importantes ejemplos de su manufactura[7]. Aunque son sin duda los maestros y piezas españolas las que marquen pautas en la imaginería americana, el empleo de papel –o también tejidos y pastas– en la realización de esculturas era ya un recurso válido en diferentes escuelas europeas. Sobre esta técnica apunta López Martínez:

> llamaron pasta y engrudo fuerte de Flandes (recordemos aquí a modo de simple llamado como fue un flamenco, Huberto Alemán, el que traía desde el norte europeo sus moldes y conocimiento para los encargos andaluces de la reina Isabel *la católica*, para la evangelización de Granada) a un betún resultante de machacar y macerar lienzo, cola de pez, serrín de madera, papel, piel de conejo y otros ingredientes no bien determinados: se aplicaban en moldes sacados del modelo o boceto en barro de las figuras proyectadas, a los que nombraban *perdidos* cuando lo destruían al utilizarlos por primera vez y moldes de *piezas* si se aprovechaban para obtener de ellos cierto número de esculturas idénticas. Desde luego fue un material de consistencia, pese a su aparente fragilidad, como lo prueba el que se conservan imágenes de tamaño grandioso, natural y académico en relativo buen estado a los cuatro siglos de su labrado[8].

Lo anterior se confirma en la pervivencia de algunas obras conservadas en diferentes museos y colecciones europeas como el *Santo Rostro* que, catalogado como de escuela germana u holandesa del siglo XV, se conserva en el Museum Catharijnecovent de la localidad suiza de Utrecht[9]. Del mismo modo, en paralelo al uso del papelón -aunque no tiene que estar siempre ligado, ya que podía también modelarse- es importante señalar la utilización de moldes para escultura, usual en los centros productores flamencos, alemanes e italianos, aunque es en los primeros donde vemos una mayor conexión con la península.

---

[6] Olivares Iriarte [1987], p. 21.
[7] Sirva de ejemplo como en Italia, donde la *cartapesta*, -papel maché- alcanzó antiguamente gran profusión, no ha sido lo suficientemente atendida por la historiografía, lo que atenderemos en el capítulo correspondiente. Biscottini [2008], Flammia [2011]. Cuomo y Ragusa [2002].
[8] López Martínez [1950], s.p.
[9] Sturgis [2000], pp. 90–91.



Santo Rostro. Anónimo europeo. Papelón policromado. Siglo XV. Museum Catharijnecovent . Utrecht

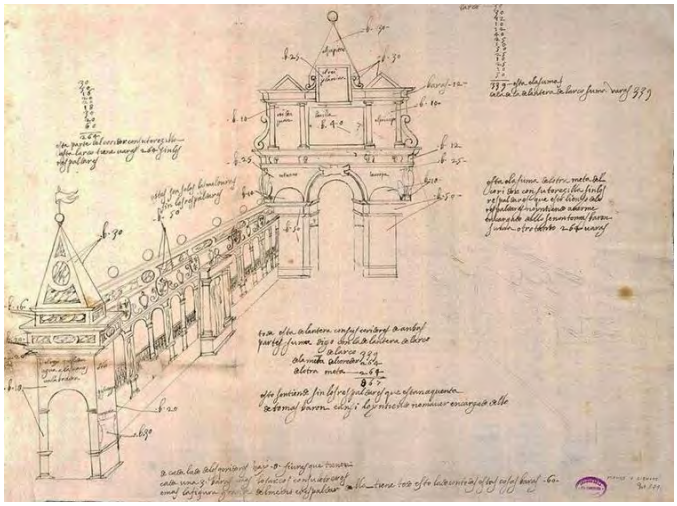
En lo que respecta al origen del papelón español, nos encontramos ante un material accesible, barato y de fácil manipulación al que se recurrió para hacer los más dispares trabajos, principalmente en los siglos XV y XVI. Así, sus usos van desde la imaginería religiosa que estudiamos, hasta la profana –gigantes, cabezudos, diablos, etc. – que igualmente han perdurado hasta nuestros días. Cabría aquí apuntar, dándole el crédito parcial correspondiente, la percepción que hace Ortiz Juárez al contemplar la estructura interior del *Cristo de Gracia* durante su restauración, cuando señala; "la ligereza del material y la facilidad de modelar esas paredes acartonadas, con métodos parecidos a los de nuestra vieja muñequería de cartón, permitían numerosas labores y se llegaban a ejecutar imágenes como esta, de colosal tamaño y no exentas de cierto valor artístico..."[10]. En lo concerniente al tema religioso, y en concreto a la tipología de crucificados, se apunta su habitual empleo en "pasos desde principios del siglo XVI, por su ligereza y bajo coste económico"[11], razones éstas igualmente válidas para sus homónimas mexicanas. Roda Peña al hablar de la imaginería sevillana del siglo XVI, nos indica que la realización de este tipo de piezas se relaciona, junto a su bajo coste, con su carácter procesional; "las pequeñas dimensiones de las andas en que eran portadas estas imágenes por un escaso número de hombres, cuando no eran llevadas de manera alzada o sobre los hombros, invitaban a que las Cofradías contrataran esculturas de peso liviano..."[12]. Por su parte, Gómez Piñol cuando reflexiona respecto de los crucificados en caña

[10] Ortiz Juarez [1982], s/p.

[11] Otros autores apuntan la realización de estas imágenes en la "segunda mitad del siglo XVI y primer tercio del XVII". Roda Peña [1998], p. 73. Al respecto del tema y cuando habla del escultor Pedro Nieto, que laboró en Sevilla durante la primera mitad del siglo XVII y gustó de la utilización de esta técnica, refieren; "Por entonces las figuras de pasta gozaban de gran predicación en el mudillo cofrade sevillano, pues contaban con indudables ventajas, a saber, resultaban más económicas que las de madera, pesaban menos y, por ende, podían ser transportadas más fácilmente en las andas procesionales. González Gómez y Roda Peña [1999], p. 194.

[12] Roda Peña [1998], p. 73.

mexicanos, también percibe la relación directa con la producción ligera hispana, haciendo especial hincapié en su "liviandad y baratura". También es cierto que condiciona parte de las mismas y la predilección por su encargo a "la aptitud de estas piezas para ser manipuladas en lo relativo a la inserción de postizos realistas (pelucas, ojos de cristal, dientes, pestañas, etc.) y a la absoluta necesidad de disimular la pobreza de los materiales con faldellines, vestidos y joyas en los simulacros marianos y una aplicación intensiva de policromía"[13].



Diseño de Arco del triunfo y pasadizo con escultura efímera realizado con motivo de la visita de Isabel de Valois a Valladolid en 1565. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid

Pese a las limitaciones técnicas producto de la metodología y materiales empleados, la imaginería ligera española es fiel a los trazados estéticos imperantes principalmente en el primer siglo que abarca nuestro estudio, la segunda mitad del Quinientos. Bajo pautas tardorenacentistas y manieristas, sin olvidar cierta reminiscencia de estilos anteriores, es patente el protagonismo de ciertos artistas e influencia nórdica. Estas serán las mismas pautas que marquen parte de la producción en caña de maíz que posteriormente analizaremos en sus diferentes apartados.

Utilizados tanto por la escuela andaluza como la castellana del Quinientos y Seiscientos, el declive del papelón debe relacionarse con una evolución del concepto teatral de las celebraciones de la Pasión, "al tener un carácter más permanente, a pesar de su temporalidad, acercándose a otro tipo de manifestaciones pietistas que tenían lugar en otras zonas de Europa al mismo tiempo"[14]. Hemos de recordar que el siglo XVI será fundamental para la escultura española y su posterior evolución, con un primer momento de protagonismo e influencia nórdica, especialmente de talleres de los antiguos Países Bajos Meridionales –Flandes–, que ya avanzado el siglo decaerá en favor de formas romanistas italianizantes, promulgadas por la llegada de artistas foráneos, la importación de gran número de fuentes -ya sean grabados, libros o dibujos- y el retorno de maestros españoles formados en Italia. Estos cambios inducidos por las corrientes humanistas que se venían produciendo en los diferentes ámbitos españoles, sumados a lo deleznable de los materiales, pero sobre todo al auge de la talla en madera, provocó la pérdida irremediable de la mayoría de las antiguas obras de papelón, progresivamente sustituidas por piezas lígneas, trazadas bajo los cánones estéticos del momento y particulares de cada escuela. A ello ha de

[13] Gómez Piñol [1999], p. 86.
[14] Arias Martínez [2000], p. 78.

añadirse que muchos de los papelones, de cierto carácter goticista, hubieron de sucumbir bajo la interpretación de los dictámenes impuestos por el Concilio de Trento –sesión XXV de 1563–, y su repercusión en las Constituciones Sinodales de cada una de las diócesis. Los responsables de estas labores fueron los *visitadores*, encargados de velar por el decoro en el que se traducía la finalidad didáctica y moral de las obras; "y para ello mandamos a nuestros visitadores que en las Iglesias y lugares píos que se visitasen, vean y examinen las tales imágenes e historias, y si hallaren que están indecentemente pintadas las hagan quitar"[15].

Uno de los casos que ilustran el uso y sustitución de piezas ligeras lo encontramos en la Semana Santa de Valladolid, donde Tomé Pinheiro de Veiga, cortesano de origen portugués, refiere en 1605 que las procesiones están hechas con diversas figuras de pequeño tamaño en cartón y lino[16]. Por esos mismos años se produce la incorporación de nuevas piezas y grupos de misterios, ahora tallados en madera y de tamaño natural, caso de la *Elevación de la Cruz*, obra de Francisco Rincón, 1604, quien marcaría las nuevas pautas en próximos encargos y renovación de las antiguas obras ligeras[17]. Respecto de ambas referencias, podemos señalar lo apuntado por Agapito y Revilla quien retomando lo indicado por Tomé Pinheiro dice; "porque estos de Valladolid son los mejores que hay en Castilla, por la proporción de los cuerpos, hermosura de los rostros y aderezo de las figuras, que todo es de la misma materia, de cartón y lino, de que están formados; y si van algún vestido, gorra o capa al exterior, es todo de brocado de tela, de suerte que parecen muy bien..."[18]. Sobre la sustitución de obras añade Agapito y Revilla la siguiente e ilustrativa referencia:

> otra confirmación de los pasos de cartón se observa en el cabildo de las Angustias (refiriéndose a la Cofradía bajo esa advocación) de 6 de Abril de 1618– El alcalde Rafael Celma [...] expuso que *esta santa cofradía [...] el año pasado hizo un paso del descendimiento de la cruz, que había costados más de mil ducados, en lugar de otro que tenía de papelón, de la misma figura. El cual al presente no es de provecho ni adelante lo podrá ser por ser muy antiguo*, por lo cual propuso se vendiera a quien mejor pareciera y por lo que mejor pareciera, dándoles comisión y poder para la venta a Martínez y Martín de Berrueta[19].

Como se constata, la imaginería en papelón fue relativamente frecuente, sobre todo en las cofradías, pero también otras referencias que aunque no tan destacadas, nos dan datos de interés. Así, la reiteración del uso de lino, puede señalarnos imágenes construidas totalmente en este material, o su combinación, tanto con partes de papelón como de madera, que aunque en menor medida también son descritas para el ejemplo de la semana mayor vallisoletana que estamos tomando como exponente y que luego se verá reproducido de alguna manera en la tipología concreta que tratamos. Volvemos a retomar palabras del anterior investigador; "en 1602 pago la de la Piedad (refiriéndose a la cofradía) [...] al entallador Burgos, por hacer los rostros y manos para los pasos; y en 1605 se pagaron, sin decir a quien, por las misma cofradía pasos y otras cosas de la Semana Santa y tres rostros de Longinos, un capitán y un judío. Ello da indicio que las figuras de los pasos no llevaban de madera más que la cabeza y las manos; lo demás sería cartón y lienzo"[20].

---

[15] Vélez Chaurri [1992], p. 6.
[16] Pinheriro da Vega [1974].
[17] Para un acercamiento al tema véase: AA.VV. [2000].
[18] Revilla *et. al.* [1925], p. 11.
[19] Revilla *et. al.* [1925], p. 12.
[20] Revilla *et. al.* [1925], pp. 11–12.



Paso procesional de la *Entrada en Jerusalén*. Escultura en tela y madera. Siglo XVI. Iglesia de la Santa Cruz, Valladolid

Si, como hemos visto, en Castilla debió ser frecuente el uso de imaginería ligera en papelón, también de Andalucía contamos con una rica documentación que lo avala, señalándonos incluso otros tipos de especificaciones al respecto. En esta zona, las referencias y el alto número de obras conservadas nos hacen suponer que el uso del *papelón* o "entalladura de pasta ligada"[21], –como también se la encuentra referida– fue usual en los encargos píos tanto del siglo XVI como principios del XVII. Algunas noticias que ilustran dichos encargos, pese a que se han perdido las obras, son el acuerdo por parte de la Hermandad de San Antón de Jerez de la Frontera con el escultor Marcos de Cabrera, para la hechura de un crucificado el cual debía ser "pasta de papelón de altura de ocho palmos e medio de vara... encarnado al óleo con su corona y su cabello de cáñamo teñido"[22]. Otro testimonio queda recogido en el contrato rubricado el 10 de febrero de 1578 por Jerónimo Hernández para la ejecución de las imágenes del antiguo paso de la Oración en el Huerto, donde a su vez se confirma el empleo de la pasta, ya fuera de lígnea o papel, se podía alternar con la madera[23]. En la misma ciudad, pero en la Colegiata del Salvador, aparece en sus inventarios; "una imagen de Nuestro Señor Jesucristo difunto hecha de pasta con sábana de tafetán blanco, que este sepulcro era de la hermandad del Sta. Ana"[24].

[21] Torrejón Díaz [2004], p. 207.
[22] Romero Berjano [2003], pp. 241–243.
[23] Celestino López Martínez, citado por Rodríguez Mateo [1999], p. 143.
[24] Gómez Piño [2000], p.421.

También en la cercana localidad de Brenes, consta que su primitiva imagen de la *Vera Cruz*, datada en torno al 1500, era una talla de pasta de madera, como según parece se recoge en el Archivo de Palacio Arzobispal, la cual "lucía una larga cabellera de pelo natural recogida por una cinta morada acabada con encajes de oro, una corona y tres potencias de plata y un sudario postizo de lienzo blanco, siendo de autor desconocido, estando situada en la nave del Evangelio, hasta que fue quemada en la plaza en la rebelión del dos de Mayo de 1936"[25].

Como en la Península, también en Canarias encontramos referencias a antiguos papelones que por estar *maltratados* o por el cambio de gusto se perdieron, aunque nos quedan documentos que así lo atestiguan. Es el caso de la antigua *Virgen del Rosario,* Breña Baja, La Palma, la que en publicaciones anteriores hemos apuntado como hipótesis de posible origen americano debido a la falta de ejemplos que de esta técnica se tiene noticias, además de encontrar piezas en caña a las cuales se denomina también como *papelones*[26]. Otras piezas de las que dan testimonios los archivos son por ejemplo, el *Crucificado* que se encontraba antes de 1794 en la capilla de la Misericordia de la Iglesia de Buenavista, Tenerife[27], o aquella otra que, de pequeño formato, aparece inventariada en 1688 perteneciente a la familia Román de Las Palmas de Gran Canaria y referida como; "una imagen de Nuestra Señora de Candelaria pequeñita de papelón con engaste de rasso y tela"[28].



Divino Salvador. Leonardo de Carrión, c. 1580, madera, papel y tela encolada, Museo Colegio de San Gregorio, Valladolid

[25] http://www.telefonica.net/web2/veracruzbrenes/primera.htm (20/12/2007)
[26] Amador Marrero y Besora Sánchez [1998], p. 478. Amador Marrero [2002], p. 50.
[27] Archivo Parroquial de la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedio. Buenavista, Tenerife. *Libro II de Cuentas de Fábrica*, f. 98. *Un Santo Chisto en la capilla de la Misericordia.* En nota al margen; *El Santo Chisto es de cartón.* Quiero agradecer este dato a Jesús Pérez Morera.
[28] Se encuentra formando parte de los que quedaron al fallecer doña María Trujillo Osorio de Vergara, esposa de Francisco Manrique, fechado el documento en Las Palmas de Gran Canaria el 10 de agosto de 1688. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante AHPSCT), *Fondo Familia* Román, signatura 99, f. 721 v. Quiero agradecer esta referencia a Carlos Rodríguez Morales.

Aunque como ya se ha dicho, muchas de las piezas en *papelón* se perdieron por diversas circunstancias, algunas han subsistido a lo largo de los siglos, llegando hasta nuestros días. De éstas, un alto porcentaje fueron relegadas del culto y guardadas en depósitos u olvidadas en altares, pero otras, debido a la devoción popular, se mantienen como piezas de gran fervor y admiración por parte de la feligresía, que le sigue manteniendo culto, y uso inclusive, dentro de las diferentes semanas de Pasión españolas. Algunas de las piezas que viene a ilustrar la pervivencia de esta técnica las encontramos en el Paso de la *Entrada en Jerusalén*[29]*,* Valladolid, o el *Divino Salvador,* Museo Nacional Colegio San Gregorio, también en la misma Ciudad, atribuido a Leonardo de Carrión, *circa* 1580[30], en la que quedan de manifiesto las calidades plásticas que puede llegar a alcanzarse.

Antes de comenzar con las imágenes andaluzas es necesario que nos detengamos en una de las primeras referencias que tenemos de los fehacientes contactos que se establecieron entre artistas del sur peninsular y América para la ejecución de esculturas ligeras y realización casi industrial. Se trata de un importantísimo documento para nuestro estudio, dado a conocer por López Martínez[31] que se remonta al 8 de enero de 1574. En ese momento se rubricaba el siguiente contrato:

> Francisco Ramos pintor de imaginería e impresor de ellas vecino en San Lorenzo y yo Cristóbal Gómez de Saravia vecino de la ciudad de los Reyes provincia del Perú, estante al presente en esta ciudad de Sevilla, otorgamos que hemos convenidos e igualados de hacer asiento y capitulaciones sobre lo que hago contenido de la manera siguiente:
> Primeramente que yo, Francisco Ramos me obligo a enseñar el oficio de pintor de imaginería e impresor de ellas con todo lo dicho al arte anexo e perteneciente a usted Cristóbal de Gómez de Saravia, bien y cumplidamente como yo lo sé, pudiendo usted aprender no quedando por mí de vos lo enseñado.
> Asimismo, estamos de acuerdo que yo Francisco Ramos me obligo a descubrirle y mostrarle los secretos de dicho arte lo que no podrá descubrir ni enseñar a ninguna persona en esta Ciudad, ni en España, ni Portugal, ni en las Islas Canarias, con la pena que en esta escritura quedará contenida.
> Yo Cristóbal Gómez Saravia me obligo a servir de aprendiz a usted Francisco Ramos en lo concerniente al dicho oficio todo el tiempo que estamos de acuerdo sin partir ni apartarme del ejercicio de aprender, salvo que he de tener libertad para que si yo

[29] Respecto de este significativo grupo de piezas hemos de ser cautos, ya que en las últimas publicaciones donde se las refiere, se apunta que su hechura está configurada según la técnica de las telas encoladas; "cuerpo en forma de maniquí, cubierto con vestiduras de tela encolada y policromada al óleo, a las que se procura plegar con la mayor objetividad posible. Las cabezas, manos y pies están tallados". Parrado del Olmo [2003], p. 55.

[30] "La configuración de este relieve encaja con los principios estilísticos detectados en la obra del escultor Leonardo de Carrión, activo entre los centros de Valladolid y Medina del Campo. Gruesos mechones de cabello, rostro ovalado, ojos grandes y serenidad en el objeto final, se unen a una suavidad de la expresión que delata un paso más en los logros figurativos percibidos en su obra documentada. Distintos relieves localizados en el retablo mayor de la Colegiata de San Antolín, en el del Bautismo de Cristo o en el de la iglesia de San Miguel, todos en Medina del Campo, facilitan la comparación. El dominio ejercido en la plasticidad del material aumenta las posibilidades ofrecidas por el relieve. El plegado menudo de la túnica o la caída del manto aprovechan la condición textil del soporte para revelarse como trasunto fiel de la realidad, mientras que el grupo de los angelitos de la parte superior, produciendo un elegante rompimiento de gloria, son prueba de la asimilación de postulados renacentistas. La iconografía de Cristo «*Salvator Mundi*», arranca de los instantes más lejanos en la formación del código simbólico cristiano, para consolidarse al ganar terreno la relevancia tangible de su condición terrenal. El rostro, a pesar del nimbo crucífero y de su distinción sagrada, se trata como un idealizado retrato de inquietante belleza, con un giro amable y una expresión dulce que tiene innumerables precedentes en el mundo de la estampa". Arias Martínez [2004], pp. 46-47.

[31] López Martínez [1929], pp. 195-196.

> quisiera la vez o veces que tuviera algún negocio lo pueda hacer sin impedimento alguno, y esto no se me cuente por fallo porque así lo tenemos acordado.
> Que yo Cristóbal Gómez de Saravia me obligo de dar y pagar a usted Francisco Ramos por razón de enseñarme el oficio y porque en el tiempo de tres meses me habéis de dar de comer y beber y un aposento en el que duerma trayendo yo la cama, cuarenta ducados que valen quince mil maravedíes en esta manera; veinte ducados hoy día de la fecha y los otros veinte ducados el día de Pascua Florida de este año so pena de doblar dicha pago.
> Que yo Francisco Ramos me obligo a hacer la dicha enseñanza del oficio y todo lo concerniente al vaciado de medio relieve y bulto entero de pasta yeso y tierra y pintarlo al temple y barnizarlo conforme a como yo lo uso en mi casa y lo que es más, darle la comida y aposento y de beber vino y agua en pertinente cantidad en mi mesa, es más, me obligo a daros un modelo de cada suerte para sacar hembras y de ayudaros a sacarlos poniendo usted los materiales para dichas hembras excepto el yeso.
> Asimismo si antes de ser cumplido los tres meses, yo Cristóbal Gómez me quisiera ir que no por eso deje de conseguir el efecto de este contrato en cuanto a la paga de los cuarenta ducados con declaración que si lo que dios no quiera cualquiera de los dos falleciese durante los tres meses por cuya causa cesa el efecto de este contrato, en tal caso se pague prorrata el tiempo que yo Cristóbal Gómez hubiese estado en casa de usted Francisco Ramos de los cuarenta ducados que habéis de tener por este acuerdo y si yo Francisco Ramos ya los hubiere recibido y cobrado retuviera en mi poder lo montante al tiempo y lo demás me obligo a pagarlo y restituirlo a usted o a quien usted lo hubiera de haber"[32].

Al respecto de este contrato, muchas y muy variadas son las conclusiones que se pueden establecer y de las que en parte ya han dado cuentas Ramos Sosa[33] y Alcalá[34]. Al primero le debemos el haber retomado este importante documento contextualizándolo, y a la vez analizar algunos puntos con los que coincidimos. Así, como gran conocedor, son lógicas las lecturas que hace de varios apartados, el celo por no difundir el método de trabajo o el conocimiento previo que ya debía tener el artífice americano. De igual modo son sugerentes y a tener en cuenta, los nexos con la producción ligera en maguey que se dará en el sur. Fundamental es el manejo del concepto de "producción en serie", en especial en los principios de la *evangelización,* a lo que señala el *paso a una segunda línea* de las obras *únicas*, "en sectores menos refinados o sociedades abocadas a cubrir ante todo las primeras necesidades vitales, como era el caso de América, donde la obra de arte se le exige en primer lugar el significado, función y uso religioso"[35]. Por su parte Alcalá, sin conocer nuestro trabajo, alude al analizar estas tecnología de la obra en serie o ligera de materialidad moldeada, a la que en relación tanto con el documento que tratamos como las hechuras de Tito Yupanqui, infiere en paralelo a nosotros ciertos débitos o coincidencias con lo acaecido con Huberto Alemán, la Reina Isabel la Católica aludida por Felipe Pereda[36].

Por nuestra parte, este documento viene a avalar algunas de las propuestas que se desarrollan en la presente investigación. Por un lado comprobamos la relación directa de la ejecución de imaginería moldeada con la producción ibérica como nexo con un sistema constructivo particular que ya había tenido eco en la plástica del Viejo

---

[32] López Martínez [1929], pp. 195-196. La transcripción actual de texto es nuestra.
[33] Ramos Sosa [2003], pp. 247-250.
[34] Alcalá [2008], pp. 155-157.
[35] Ramos Sosa [2003], p. 247.
[36] Alcalá [2008], p. 155.

Continente, y que como vemos seguirá activa algunas centurias aunque en un nivel de producción relativamente bajo. Como pasará con nuestro siguiente protagonista, Cabrera, será los artífices españoles especialistas en esta tipología escultórica, los que marcarán la pauta en la enseñanza artística indiana, siendo estos los que son demandados por los centros americanos y donde de nuevo tendríamos que referirnos como ejemplo a Matías de la Cerda.

Pero antes de continuar no queremos dejar de asentar algunas referencias que hemos encontrado al respecto de Cristóbal Gómez de Sarabia, mismas que pensamos deben ver ahora la luz, si bien no descartamos estén referidas en alguna publicación, especialmente americana, que no hemos localizado en nuestros amplios rastreos bibliográficos. Constan en varios documentos del Archivo General de Indias, diferentes referencias a Cristóbal Gómez de Sarabia y Cristóbal de Sarabia con lo que el documento a evaluación coincide tanto en fechas próximas como origen, Perú.

A la espera de un próximo estudio más detallado, podemos apuntar que ambos llegaron a la Península en la flora de Tierra firme en septiembre de 1573, a la que se sumaron en el puerto del Nombre de Dios, en Panamá. El padre era "de edad de cincuenta y cinco años, pequeño de cuerpo y entrecano", lo que nos presupone que quizás el que contratara con Ramos pudiera haber sido su hijo, de "21 años, de buen cuerpo, y la barba negra y moreno de rostro y tiene una señal de herida en la cabeza junto a la oreja izquierda". Ambos residían en Huánuco (Perú), si bien el patriarca era peninsular. Poco estuvieron en España, necesitando el hijo de una Cédula Real y otros documentos para que los jueces de la Casa de Contratación le concedieran el permiso de regreso a su tierra en 1575[37].



Firma de *Cristóbal de Sarabia*, hijo

Centrándonos ahora en las obras andaluzas sobresale por su importancia, tanto histórica como estética y devocional, el *Cristo de la Expiración*, Capilla del Museo, Sevilla. Su hechura fue concertada con el ya citado escultor Marcos de Cabrera el 7 de diciembre de 1575 y policromada posiblemente por el *pintor de imaginería* Juan Díaz, que actuó a su vez como fiador en el contrato[38]. Aunque confirmada su realización, para nuestro estudio debemos citar una referencia de 1732 anotada en el inventario de su antigua capilla donde refiere; "Ymagen de Jesuchristo espirando..., lo singular que tiene es ser de pasta, que de esto hay muy poco bueno" y se anota, "dice ser su artífice un clérigo criollo"[39]. Como vemos, poca es la valoración que en el siglo XVIII se le da a la manufactura de las piezas realizadas en pasta, encontrándonos a su vez una hipotética relación con un artífice indiano, lo cual podría indicarnos ciertos vínculos entre escultura ligera y procedencia novohispana,

[37]Archivo General de Indias, Indiferente, 2086, N.53. Indiferente, 2087, N.57. Contratación, 5222, N.4, R.77. Contratación, 5222, N.4, R.78.
[38] López Martínez [1931], p. 17. Véase también López Martínez [1946].
[39] Falcón Márquez [1995], p. 227.

como señala el investigador sevillano Palomero Páramo[40], opinión que no compartimos, ya no sólo por las relaciones documentales referidas, sino por el propio distanciamiento estético de la obra con respecto a las piezas que hemos podido estudiar. Tampoco podemos olvidar que dicha técnica, como hemos demostrado, era de sobra conocida por los obradores peninsulares, y en el caso de Cabrera la imagen fue ejecutada antes de su estancia americana e hipotética relación con la escultura ligera del nuevo continente.



Cristo de la Inspiración. Marcos de Cabrera, 1587. Papelón, tela y madera policromada. Capilla del Museo, Sevilla. Fotografía PFAM

En cuanto a este imaginero, en un reciente artículo hemos abordado cierta confusión que se establecía entre él y un capitán de apellido Cepeda[41], al que incluso se le llegó a atribuir la anterior imagen del Crucificado expirante[42]. A su vez, ha quedado descartada aquella referencia anterior donde se señalaba a "su artífice un clérigo criollo", aportando diversa documentación donde arrojamos algo de luz sobre la vida de Marcos de Cabrera y su estancia en Indias, indicando su partida formando parte de un generoso grupo que acompañó al Gobernador Francisco de Cáceres a repoblar la provincia del Espíritu Santo, Nueva Granada[43] y con ello, corregir a su vez lo indicado en cuanto a su hipotética estancia en México donde se suponía había desarrollado su actividad artística[44].

[40] Machuca [2007]. Edición digital [29/03/2007].
[41] Amador Marrero y Pérez Morales [2009], pp. 87–98.
[42] Ceán Bermúdez [1800], pp. 185–186.
[43] Amador Marrero y Pérez Morales [2009], pp. 87–89.
[44] Quinta Garrobo [1997], p. 44.

Poco se sabe sobre Marcos Cabrera en la Nueva Granada antes de retornar a Sevilla. De destacar es la referencia aportada por el investigador Alberto Acuña, quien señala que en el año 1587, el escultor se compromete, siguiendo las reglamentaciones habituales para estos casos, en aceptar como aprendiz al menor Alfonso de Salinas, al que no debe "encubrir cosa alguna" en referencia a la transmisión de su arte. Este dato, rubricado en Santa Fe, vinculaba a ambos "... durante el dicho tiempo de cuatro años (comprometiéndose el menor a que) no se irá ni se ausentará del servicio del dicho Marcos Cabrera..."[45]. En vista de lo apuntado, y antes de detenernos en el renombrado crucificado sevillano, cabría preguntarse aquí, a modo de reflexión, si la estancia de Marcos de Cabrera en tierras americanas se debió al particular hecho de que el imaginero era un sobrado conocedor de la técnica de la escultura moldeada. Quizás, y aunque desconociendo lo que casi un siglo antes había realizado la Reina Isabel *la Católica*, con el escultor Huberto Alemán, fue el hecho de poder producir obras a menor costo e incluso de manera industrial lo que conllevó a que Cabrera formara parte de la comitiva de Francisco de Cáceres. Al igual que ya se apuntó con Matías de la Cerda, cabe incidir que no ha sido casualidad que fueran este tipo de particulares escultores los buscados para Indias. Emulando a la Reina, la necesidad de imágenes que centraran el culto vio en la escultura de molde, en la escultura ligera, un referente accesible que cumplía con creces dichas carestías.



Detalle del *Cristo de la Inspiración*. Marcos de Cabrera, 1587. Capilla del Museo, Sevilla. Fotografía PFAM

[45] Alberto Acuña, [1973], pp. 8–10. Esta referencia también es aludida en González de Cala [1997].

Como apuntó Bernales Ballesteros, el *Cristo de la Expiración* entronca directamente con patrones manieristas derivados del dibujo que del tema realizara Miguel Ángel para Vittoria Colonna hacia 1540–45, actualmente conservado en el Museo Británico o posteriores grabados que circularon con regularidad en la Sevilla del Quinientos[46]. Se trata de una pieza realizada en pasta de madera y telas encoladas, donde se acentúa la contorsión y movimiento, frente a la cierta carencia en la definición anatómica debida posiblemente, como en el caso de la imaginería en caña, al empleo de moldes. Destaca el corto tiempo en el que su autor se compromete a su hechura, que debía ser entregada en la Pascua de Navidad del mismo año, lo cual vuelve a incidir en la elección de la técnica posiblemente por su rapidez de ejecución con respecto a la obra en madera[47]. A Marcos Cabrera se le ha venido tradicionalmente atribuyendo la escultura en madera y pasta del *Cristo de las Tres Caídas,* Capilla de los Marineros, Sevilla, aunque las sucesivas intervenciones a las que históricamente ha sido sometida, y la falta de documentación, no favorecen dicha adscripción[48].

En cuanto a su manufactura, gracias a la concienzuda intervención a la que fue sometido con anterioridad a 1992[49], podemos hacernos una aproximación a su sistema constructivo, e incluso, si se quiere, a su correlación con obras ligeras novohispanas, y en concreto con el antiguo titular gaditano de la *Vera Cruz*, al que nos referiremos más adelante. Señalan los responsables de la intervención que se trata de una pieza hueca, cuyo soporte, del interior hacia el exterior, está constituido por los siguientes estratos: tela de fibras vegetales, capa de pulpa de papel de lino y cáñamo no aglutinada con adhesivo, le sigue otra del mismo material más oscura debido a que se añadió aceite de linazas y carbonato de calcio como carga, y sobre ello la policromía[50].



Cristo del Mandato, escultura en papelón. Tránsito de siglo XVI al XVII. Iglesia de Santa María la Blanca, Sevilla.

[46] Bernales Ballesteros [1985], p. 57.
[47] López Martínez [1931], p. 17. Hemos de apuntar al respecto nuestra sospecha en cuanto a que la imagen ya debía estar prácticamente realizada en el momento de firmar el contrato, más aún si tenemos en cuenta los tiempos de secado que requiere no sólo el soporte sino su policromía.
[48] Bermejo Carballo [1977], p. 533. Hernández Díaz [1951], p. 49. Bernales Ballesteros [1985], p. 105. González Gómez y Roda Peña [1992], p. 57.
[49] En el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Ministerio de Cultura, Madrid).
[50] Gómez, Raimundo Cruz y Poza [1992], pp. 57-59.

También en Sevilla encontramos otra pieza que mantienen cierta afinidad con la imaginería ligera mexicana: el *Cristo del Mandato,* cuya simple contemplación evidencia los vínculos que defendemos entre ambas imaginerías, española y mexicana. Todos los elementos de la obra, modelado, movimiento y diseño, son fácilmente reconocibles en piezas americanas, ya no sólo debido a la similitud de las técnicas, sino por el propio trazado de la efigie. De "fuerte complexión anatómica, amén de una acentuado formalismo y excesiva anchura del torso (...) El cuerpo pende ostensiblemente de la cruz, con los brazos muy elevados –y arqueados como en las piezas en caña– y los dedos de las manos bien abiertos. El empleo de las telas encoladas permitió a su autor una gran libertad en la configuración del paño de pureza, recogido por una leve cuerda en la cadera derecha, ciñéndose mediante múltiples y diminutos pliegues con acusado sentido pictórico"[51]. Se sabe que fue modelada por el escultor Diego García de Santa Ana, de quien casi no se conocen referencias, y entregada a su cofradía en 1599, con un coste de 220 reales[52]. De ella se ha apuntado la posibilidad de que ésta no fuera la primera hechura, al ser la original comprada por un indiano con destino a América[53].

Gracias al riguroso estudio de Gómez Piñol sobre la iglesia colegial del Salvador, Sevilla, podemos incluir en este apartado dos obras que ponen de manifiesto la aceptación de este tipo de imágenes en el siglo XVI. La que actualmente se tiene localizada es el *Crucificado*, de tamaño menor del natural –aproximadamente medio metro de altura– del oratorio camarín de la *Virgen de las Aguas*. Sobre su antigüedad se apunta en torno a 1530, teniendo en cuenta que la misma, según los inventarios parroquiales, corresponde con la que supuestamente habló al San Juan de Ávila, quien por aquellos años predicaba en el templo[54]. Respecto al análisis de esta obra, creemos suficientemente ilustrativas las palabras del referido investigador, quien hace una acertada valoración que bien pudiera ser aplicada a muchas de las piezas aquí estudiadas y que vienen a poner de manifiesto las relaciones de la imaginería en caña mexicana con las fórmulas y modelos vigentes en este periodo:

> la sumaria anatomía tan sólo esboza el nuevo sentimiento del desnudo y su formalización idealizada que caracterizan el Renacimiento. La materia de la que está hecha la imagen apenas si manifiesta –casi sin detalles de modelado– los volúmenes esenciales del torso. El corto paño de pureza revela, dentro de la modestia de la obra, el conocimiento de modelos en los cuales la suave tela se adhiere a la parte superior de las caderas y contribuye a subrayar la unidad y armonía del cuerpo semidesnudo. Se ajusta el paño al cuerpo para revelar sus lineamientos externos, sin que la pasta haya permitido reproducir con precisión los fluidos pliegues lineales de las grandes tallas de la época. La morfología del perizoma concuerda, pues, perfectamente con obras conocidas de la fecha propuesta. Como sucede con frecuencia en los Cristos de pasta, las limitaciones impuestas por el material al detalle anatómico y al lucimiento de los valores formales se compensa con creces por la acentuada expresividad del rostro. También la talla somera, los volúmenes esenciales del cráneo, la policromía, y el aspecto de las facciones configuran un rostro severo del plácida y resignada expresión dramática[55].

---

[51] Roda Peña [1998], p. 73. López Martínez [1932], p. 41. De la Torre [1959], s. p.
[52] Martín de la Torre [1959], s. p. García de la Concha [1982], pp. 37–38; y también, García de la Concha [1988], p. 481.
[53] Un estudio detallado y aglutinador al respecto de este Crucificado lo encontramos en Roda Peña [1999], pp. 179–181.
[54] Gómez Piñol [2000], p. 129.
[55] Gómez Piñol [2000], p, 436.

Por su parte, la otra imagen sevillana referida -y hoy desaparecida- puede analizarse gracias a una antigua fotografía, ya que se sabe por la documentación, correspondía con "una hechura entera de Cristo Crucificado de pasta"[56], encontrándose en el retablo que sustituyó el actual del *Cristo del Amor*. Adscrito al siglo XVI, fue donado por el obispo Tiberia, y su postura, "sumamente desplomado en la caída del cuerpo, cabeza hundida inclinada hacia la derecha, piernas dobladas ligeramente en dirección opuesta y paño de pureza de telas encoladas"[57], pero principalmente su aspecto acartonado, delatan una hipotética querencia americana, lo que lo hace merecedor de ser integrado en la lista de crucificados ligeros que desarrollaremos.

Sin salir de Andalucía, esta vez en la provincia de Huelva, concretamente en la parroquia de San Bartolomé de la localidad de Villalba del Alcor, está el *Cristo de la lámpara central*, (90 cm.). Sobre esta particular pieza, catalogada como cartón piedra de autor anónimo, se ha sugerido una cronología próxima al 1600, aunque al templo llegó en la década de los sesenta del siglo pasado tras ser adquirido a *un corredor de antigüedades*[58]. Calificado como "sumario"[59], a nuestro parecer se trata de un buen e inequívoco ejemplo de las calidades que alcanzaron este tipo de realizaciones ligeras, condicionadas posiblemente por su menor coste. También resaltar algunos elementos de su trabajo anatómico donde se aprecia el conocimiento de su autor.



*Cristo de la Vera Cruz. Escultura anónima del s*iglo XVI. Papelón, tela y madera policromada. Ermita de Nuestra Señora del Valle, La Palma del Condado, Huelva

[56] Gómez Piñol [2000], p. 136.
[57] Gómez Piñol [2000], p. 422.
[58] "El crucificado es de cartón piedra del siglos XVII, lo compré a un corredor de antigüedades en ese mismo año de 1966 junto con otro más pequeño del mismo tipo que aún conservo. Este Cristo de poco peso era utilizado para rematar los retablos y eran más manejables que los de madera tallada. Es una pieza interesante por su antigüedad y autenticidad". Dato obtenido del Archivo Particular. Carrasco Terriza, Carta de Don Fernando Marmolejo Camargo, Sevilla, 1995, julio, 27. Carrasco Terriza [2000], p. 501.
[59] Carrasco Terriza [2000], p. 502.

Al tratar el patrimonio onubense no podemos dejar de nombrar el interesante simulacro del *Cristo de la Vera Cruz* de la ermita de Nuestra Señora del Valle, La Palma del Condado, del que sabemos está modelado en pasta, señalando su materia y antecedentes iconográficos el investigador Carrazco Terriza[60]. Pese a que no compartimos la cronología propuesta para la obra, siglo XIV[61], estamos de acuerdo con su manifiesta antigüedad, aunque algunos elementos como el tratamiento de la cabeza nos llevan a situarlo algunos siglos más tarde, probablemente a finales del siglo XVI. Lo interesante de esta obra es comprobar cómo se ha llevado a una materia ligera un tipo iconográfico de gran difusión y arraigo devocional, del que se conservan variaciones por toda la geografía peninsular que van desde el siglo XIV hasta el XV. Esto creemos que en parte se debe al vínculo que su diseño tiene con respecto al famoso "icono" del denominado *Cristo de Beirut*, amén de otras posibles influencias estilísticas de corte medieval[62].

Otros crucificados ligeros andaluces que se conservan y de los que contamos con rigurosa información, y por ello son buenos exponentes de los plausibles paralelismos que establecemos entre ambas costas atlánticas, son el *Cristo de las Virtudes*, y el *Cristo del Socorro*, ambos en la capital bética. El primero, antiguo titular de la Hermandad que tiene su sede en la iglesia de San Gonzalo, en la actualidad recibe culto, desde el 2001, en la parroquia de reciente creación del Buen Pastor y San Juan de la Cruz. Sobre la efigie Roda Peña y González Gómez han señalado;

> El Redentor pende del madero mediante tres clavos, con evidente sentido frontal y acentuada elevación de los brazos. La cabeza, de notables e idealizados rasgos se desploma sobre el pecho, acorde con el momento de laxitud que sucede a la expiración y posterior herida de la lanzada. El torso, aunque bien modelado, acusa una desproporcionada anchura, común a otras imágenes de pasta cuyo material tiende a distorsionarse con el paso del tiempo. Las piernas se flexionan frontalmente con cierta violencia, adquiriendo por tanto la imagen un perfil muy quebrado. Por último, la policromía parece ser posterior, del siglo XVII, apreciándose en ciertas zonas las primitivas carnaciones[63]



Cristo de las Virtudes. Escultura anónima sevillana en pasta de madera, siglo XVI. Iglesia del Buen Pastor y San Juan de la Cruz, Sevilla

[60] Carrasco Terriza [2000], pp. 145 y 436-437.
[61] Carrasco Terriza [2000], p. 436.
[62] Al respecto de la historia del milagroso *Cristo* denominado de *Beirut*, una reseña la encontramos en Pereda [2007], pp. 131-138.
[63] González Gómez y Roda Peña [1992], pp. 218-219.

En cuanto al otro crucificado, el del *Socorro*, al que en fechas recientes se le ha realizado una somera restauración –julio de 2008–, el mismo investigador lo relaciona con la efigie anterior, apreciaciones que compartimos, relegando una propuesta previa donde se lo vinculaba estilísticamente –si bien estas semejanzas son visibles– con el *Cristo de la Fundación*, vulgo de Los Negritos, realizado por Andrés de Ocampo[64]. Recogemos ahora lo indicado sobre esta pieza ya que los siempre acertados comentarios de Roda Peña, nos ofrecen un análisis y juicio crítico que en muchos puntos nos serán válidos para los casos novohispanos.

> Pertenece a la poética manierista anterior a la irrupción de Juan Martínez Montañés en la escuela sevillana de imaginería, quien actuará como puente de oro hacia el primer realismo barroco. Son tallas que eluden las novedades estilísticas que por entonces campeaban en otras hechuras de Crucificados contemporáneos. El sentido místico *ocampiano* difícilmente se pliega al pensamiento aristotélico–escolástico de la Contrarreforma, perteneciendo a su formación quinientista, como discípulo aventajado de Hernán Ruíz y de Jerónimo Hernández.



Cristo del Socorro. Escultura anónima sevillana en pasta policromada, c. 1620, Parroquia de Santa Ana, Sevilla

A pesar de estas concomitancias de índole conceptual, a nuestro entender existen patentes diferencias formales que subrayan una mayor filiación manierista por parte

[64] Roda Peña [1999], p. 185. La anterior atribución se debía a López Martínez [1847], s.p.

del *Cristo del Socorro*, con respecto al de la *Fundación*. Quizás en ello haya jugado un papel determinante el material empleado en el crucificado trianero: la pasta, material consistente a pesar de su aparente fragilidad, de manejo complicado y necesitado de una especial maestría a la hora de interpretar con él sentimientos que impresionen al creyente.

> El *Cristo del Socorro* es de extraordinaria severidad, dotada de una expresividad austera que se concentra en el rostro, no exento de cierto patetismo, pero sin estridencias. Es una figura de Cristo muerto que adolece de cierto frontalismo, fijado a una cruz arbórea, interpretada como patíbulo martirial, mediante tres clavos. Los dedos de las manos muy abiertos, la laxitud de la cabeza que cae sobre el lado diestro, el pecho de fuerte complexión muscular aunque excesivamente ancho, con rasgo que comparte con el ya analizado *Crucificado del Mandato*. El paño de pureza, ceñido a la cintura sin cordel ni moñas o aberturas laterales, está sumariamente modelado a base de sucintos pliegues horizontales[65]

Finalmente, otro escultor que laboró en paralelo a las últimas hechuras –y por ello cierra este epígrafe–, del que tenemos referencias y trabajó en tierras hispalenses la técnica de la pasta es Pedro Nieto. Con él concluimos la presente *síntesis reflexiva*, que si bien pone de manifiesto la imperiosa necesidad de establecer un riguroso estudio sobre la imaginería en pasta en España, con especial hincapié para la plástica novohispana en el sur peninsular, en parte viene a ofrecernos un marco histórico y unas realidades que hacen de estas esculturas, y por consiguiente y en paralelo de las técnicas que tratamos para lo colonial, como exponentes de su tiempo, un recurso activo y valorado que sin duda es punto ineludible cuando pretendemos entender la imaginería en caña.

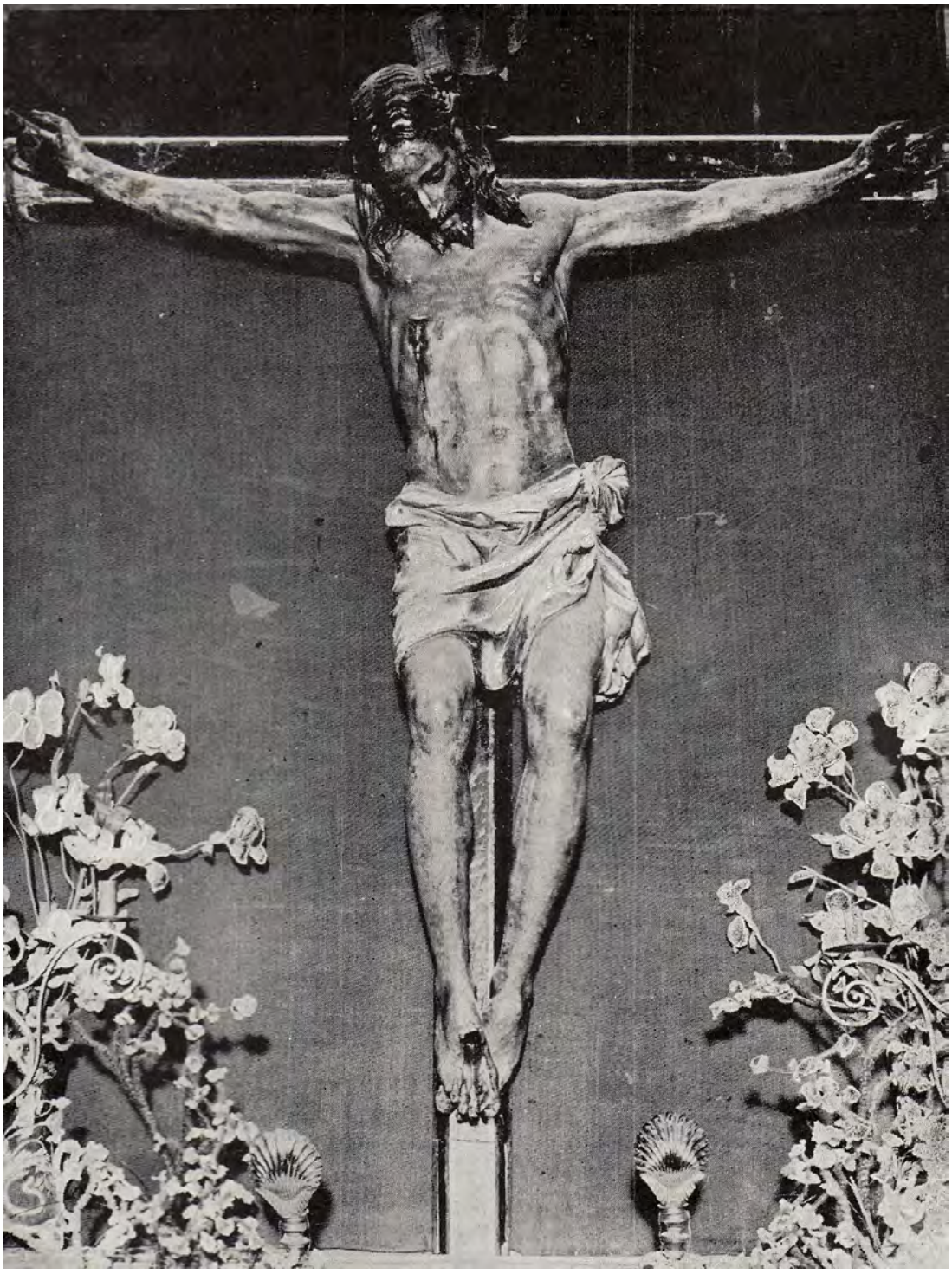
Pedro Nieto Montañés, si bien aún sigue siendo una figura enigmática dentro del panorama de la historia de la imaginería en Sevilla, primera mitad del siglo XVIII, de él contamos con algunos buenos exponentes de su producción, y por ende, reflejo de la aceptación de estas piezas a relacionar con lo establecido para la Nueva España. Según lo indicado por López Martínez, Nieto aprendió el oficio en el taller del célebre Francisco de Ocampo, donde permanecería primero como aprendiz y luego como oficial durante seis años y medio[66].

Debido a su quehacer como imaginero de pasta y la predilección de las cofradías por esta técnica como ya aludimos al inicio de este epígrafe, aquellas encargaron a Nieto:

> ...gran cantidad de imágenes que, en gran medida, han dejado de procesionar por muy diversos avatares. Es el caso de los dos ladrones de la Hermandad de Montserrat (1628), sustituidos como ya sabemos por otros de Gabriel Cuadrado Díaz en 1981. En 1630 realizó un Crucificado para la Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza, de San Gil, que durante muchos años presidió la procesión de penitencia de esta Cofradía en la madrugada del Viernes Santo. Desgraciadamente, aquella efigie fue destruida en las turbulencias de 1936. Y la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas (San Isidoro), le encargó en 1632 una interesante hechura de Nazareno, que dejó de itinerar hace ya varios siglos[67].

---

[65] Roda Peña [1999], pp. 185–186.
[66] López Martínez [1950], s.p. En el mismo estudio se describe el realismo efectista y barroquizante de Nieto "al punto que toca en ocasiones los linderos de los trágico, dado el realismo que resplandece de ellas".
[67] González Gómez y Roda Peña [1999], p. 194.



Antiguo Crucificado de papelón realizado por Pedro Nieto, 1630. Hermandad de la Esperanza de la Iglesia de San Gil, Sevilla (destruido)

De este escultor, quizás uno de los últimos en recurrir a la pasta para la elaboración de imaginería procesional, poco a poco se han ido conociendo algunas obras que han pervivido y son digno exponente de un recurso plástico que dejó paso a la madera. Si bien los indicados, en especial al antiguo *Jesús de las Tres Caídas* y las tallas segundarias que aún perduran en la Hermandad del Descendimiento o paso de la Quinta Angustia, iglesia de la Magdalena, Sevilla[68], son piezas a tener en cuenta para nuestro estudio, nos detenemos en la última de las incorporaciones a la nómina del escultor por tratarse específicamente de un crucificado.



Señor de las Tres Caídas, Pedro Nieto, 1632, pasta y telas encoladas. Hermandad de las Tres Caídas, Sevilla

Identificado gracias a las investigaciones de Ramírez González, corresponde con la imagen del *Santísimo Cristo de las Penas*, adquirido en 1650 para el desamortizado monasterio franciscano de la Magdalena, en Antequera, Málaga, de donde pasó a la parroquia de San Miguel. Donado por el Padre Cárdenas, la obra llegó desde Sevilla a su primigenio templo poco tiempo antes del 13 de septiembre de 1650, día en el que se celebró su colocación junto a la titular del monasterio, lugar desde el cual pronto, gracias a su intercesión milagrosa, comenzó a ser muy venerado como intercesor en la comarca antequerana[69].

En cuanto a la valoración artística de la imagen, Ramírez González señala que si bien las "características plásticas y estéticas (...) pueden resultar algo toscas a simple vista. Este hecho es debido al material con que se encuentra realizada la obra, pasta de

[68] González Gómez y Roda Peña [1999], pp. 194–197.
[69] Ramírez González [2007], pp. 620 y 623–625.

madera, siendo una de las particularidades de su autor, común a buena parte de su producción actualmente conocida"[70]. No en vano, y según la documentación señalada por López Martínez, ésta debió ser el arte en el que se desarrolló Nieto, el cual y en alusión al contrato de la efigie que tratamos dice:

> Pedro Nieto, maestro escultor de pasta, vecino de Sevilla en la collación de San Miguel, otorgo carta de pago al licenciado Juan A. de Madrigal, cura de la iglesia de San Pedro de esta ciudad, como albacea testamentario que es del licenciado Mateo de Cárdenas, cura que fue de la dicha iglesia, de ciento veinticinco reales de vellón, que son por cuenta de lo que monta la hechura de un Santo Cristo de pasta, al natural, de relieve entero, que estoy haciendo de orden del dicho Cárdenas para poner en una ermita que está en el desierto de Antequera; con los cuales 125 reales declaro haber recibido doscientos sesenta y cinco por cuenta de la dicha hechura, de que me doy por entregado, contento y satisfecho a mi voluntad, y de ellos le otorgo esta carta de pago en bastante forma ante el escribano público Diego de Pineda[71].

Por todo lo anteriormente referido, y el análisis de las imágenes recogidas a modo de ejemplo –sabedores que son sólo una pequeña muestra de las que se tiene documentación o incluso se conservan–, queremos reflejar cómo la utilización de la imagen ligera o imagen en pasta de madera, fue un recurso sobradamente conocido y recurrido por la dispar clientela española de los siglos a estudio. Las cualidades intrínsecas del material y su técnica las hicieron ideales para las diferentes necesidades y posibilidades de los comitentes, siendo aún hoy en día, y como ya hemos señalado, una rama de la historia técnica del Arte que carece de un necesario estudio, valoración y puesta al día.

3.2 | LA ESCULTURA LIGERA ITALIANA: *LA CARTAPESTA*

Si bien nuestro estudio de las relaciones principales entre la escultura ligera novohispana y la europea ha ido lógicamente dirigido a establecer vínculos con las piezas homónimas españolas -salvo el quiño que hemos propuesto para la zona de los Países Bajos Meridionales, amén de algunos otros núcleos puntuales-, no podemos olvidarnos del otro centro de referencia en la plástica contemporánea del Viejo Continente; la actual Italia.

Al respecto y como ya ocurrió con el caso español, consideramos que intentar establecer un estudio profundo que bucee en los posibles nexos con la producción ligera novohispana, es otra de las líneas de investigación que demandan próximos trabajos. Si para el caso italiano, las realizaciones en papelón o cartapesta, término concreto con el que se denomina, ha despertado últimamente cierto interés en los historiadores del arte, aún deberemos esperar a estudios de mayor calado con los que primero ligar su producción con la española, y luego intentar establecer los necesarios nexos con la indiana.

Como en España, han sido escazas las consideraciones hacia estas particulares manifestaciones artísticas: primero por la poca valoración que se le asigna como recurso plástico a su material principal, el papel o cartón, y por otra, al poseer ciertas

[70] Ramírez González [2007], p. 626. Más adelante en la misma página añade, "...nos hallamos ante una escultura de un correcto tratamiento anatómico y un modelado más que aceptable, pese a carecer de la pulcritud habitual en las imágenes ejecutadas en madera".
[71] López Martínez [1950], s. p.

connotaciones de ser realizaciones efímeras. Responsable principalmente de los segundo son -como también en España-, algunos productos paralelos como las creaciones de arcos triunfales y sus decoraciones, máscaras y carrozas de carnaval, o incluso arte popular, artesanía.



Virgen con el Niño, c. 1460. Antonio Rosellino. Relieve en cartapesta, Museo de la Basílica de San Nicolás, Tolentino

Pese a todo y como adelantábamos, en la bibliografía italiana podemos encontrarnos algunos textos académicos en los que se profundiza en la producción de la cartapesta, y en los que queda de manifiesto su notable fabricación ya desde el siglo XV hasta prácticamente nuestros días, aunque en la actualidad de nuevo poco valorada por los artífices y comitentes. Dos son los textos principales que han abierto estas vías de conocimiento, el primero y quizás más importante para nosotros por compartir el periodo cronológico que estudiamos, es el catálogo de la exposición celebrada en el 2008 por el Museo Diocesano de Milán, y que contó con destacadas obras de todos los periodos, hasta el siglo XX[72], y ya para los siglos XVIII y XIX, las investigaciones de Cuomo y Ragusa[73].

Si tomamos como referencia el citado catálogo, comprobamos como el alcance de la producción de imaginería en cartapesta, abarco diferentes centros italianos como por ejemplo, Venecia, Florencia y luego desde finales del siglo XVII, Lecce. Muchos

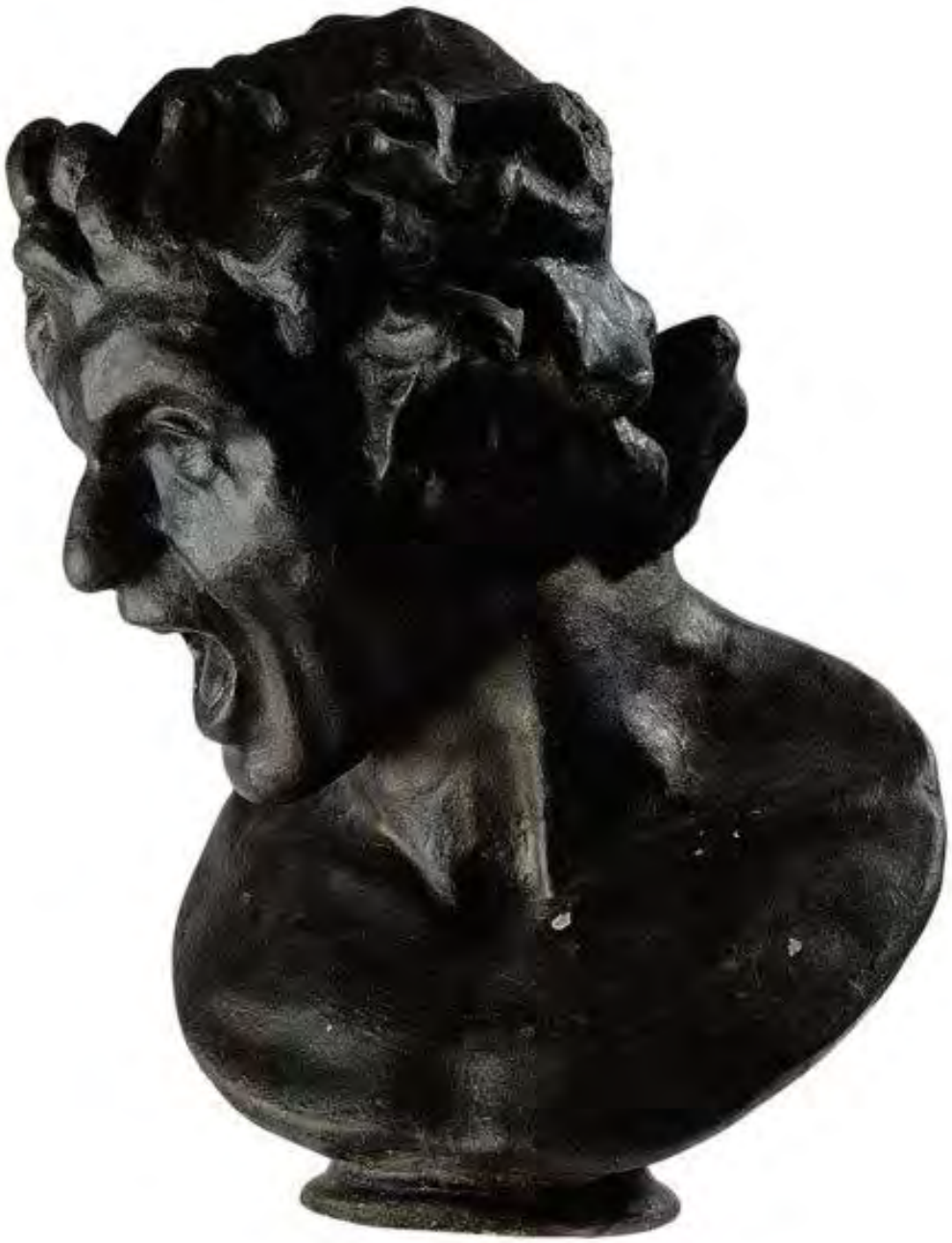
[72] Biscottini [2008]
[73] Cuomo y Ragusa [2002].

fueron los autores que recurrieron a su uso, así se ha planteado para Verrocchio, no se descarta en piezas como algunas Madonnas vinculadas a Donnatello, y seguras a Antonio Rosellino. A ello se suman verdaderos especialistas en la materia con talleres y tiendas que abastecían la alta demanda que estos productos tenían. Ello era debido a que en estas obras se conjugaban notorias calidades plásticas con un precio más accesible. Uno de los mejores ejemplos de dichos obradores es el que Jacopo Sansovino, Florencia 1486- Venecia 1570) y del que son famosos su trabajos arquitectónicos y escultóricos efmímeros como los levantados para la entrada en Florencia del Papa León X en 1515. Pero junto a ellos, también debió realizarse un alto número de piezas de menor destreza, con la que talleres más modestos daban salida a imágenes devotas y de gran imparto como el busto del *Ecce Homo* del Museo Bardini de Florencia el cual consideramos no está lejos de otros ejemplos como el conservado en el Convento de Clarisas de La Laguna, Tenerife, y que tratamos en otro punto del texto.



Busco de Ecce Homo. Anónimo italiano, segunda mitad del siglo XVI, cartapesta, Museo Bardini, Florencia

En cuanto al apartado de la técnica, que también es abordada en el texto referido, aún son muy escasos los estudios publicados, aun así, ya han comenzado a establecerse algunos lineamientos en cuanto a su manufactura y tecnología. De los resultados obtenidos se han señalado aquellos que fueron realizados con una pasta macera de papel de tejidos, que vendrían a ser una pasta similar a la que, como veremos, sustituyó para el caso de la Nueva España, la masa resultante de triturar la cañeja de maíz. También los realizados por la superposición de pliegos, papelón, y que igualmente podemos vinculars a obras mexicanas como el *Cristo de la Misericordia* de Garachico o la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer, ambas piezas fundamentales para esta investigación y a las que líneas más adelante dedicaremos el necesario espacio.



Alma condenada, Gian Lorenzo Bernini, siglo XVI, papel maché, 34,5 x 27 cm.
Palacio de la Penna, colección del Museo Martinelli, Perugia, Italia

Pero tendremos que esperar a nuevas publicaciones, o en su defecto, a la difusión de procesos de restauración, como los de uno de los crucificados del Museo Diocesano de Palermo[74], para poder seguir profundizando en el conocimiento intrínseco de este tipo de piezas, su combinación con otros materiales, o incluso sus autorías.

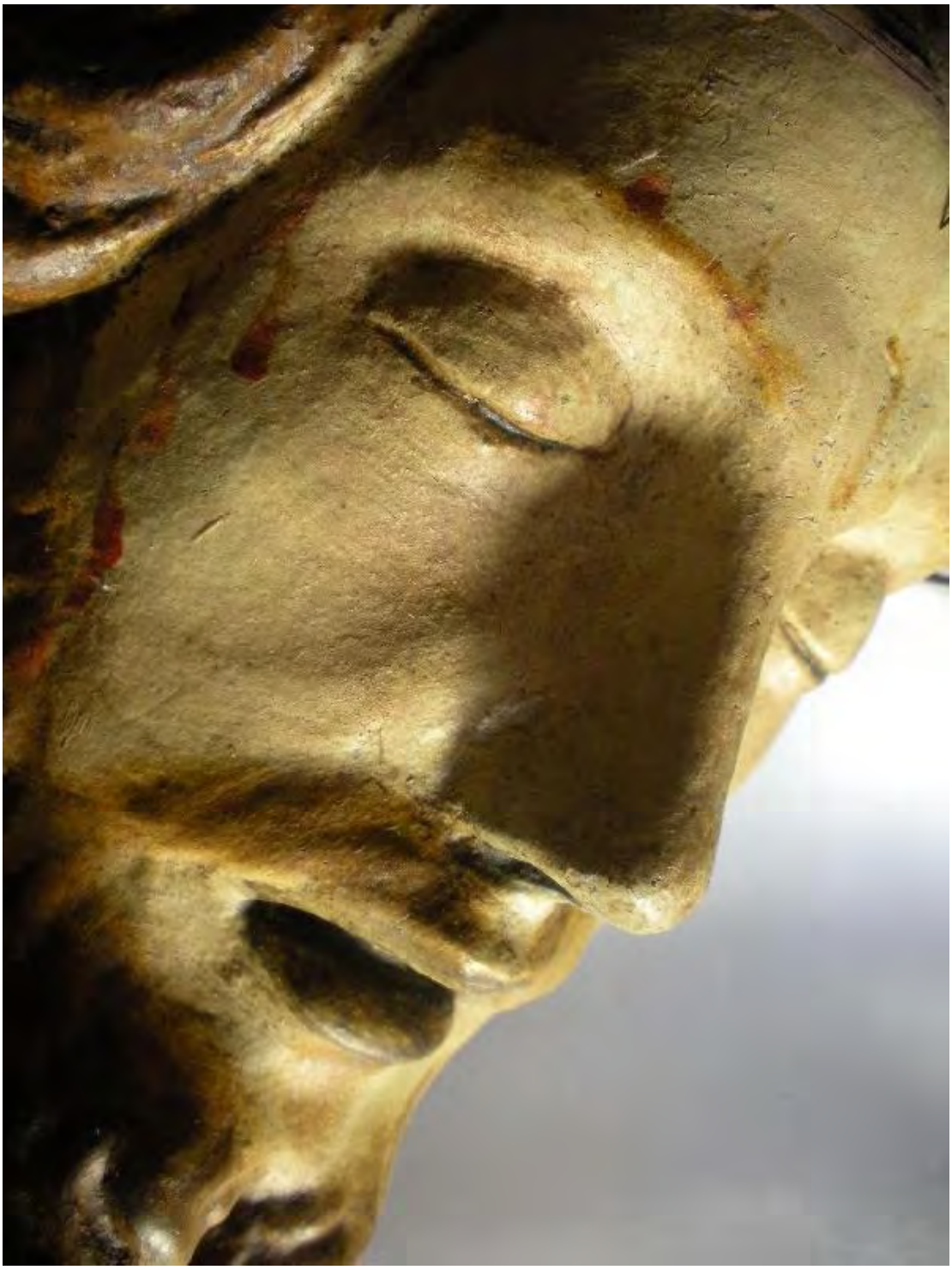
Sin duda uno de los mejores ejemplos de estas necesarias investigaciones, lo encontramos en el *Crucificado* de la iglesia de Settignano, Florencia. En su restauración se encontró en una mano un fragmento de papel en el que se lee "opera Pietro Tacca", lo que complementa la documentación de archivo, donde se localizó la referencia de que: "all'Altar grande (...) un Crocifisso al naturale di carta pesta sopra una Croce di Abeto di mano del signor Pietro Tacca"[75]. Este interesante escultor nació en Carrara en 1577 y falleció en Florencia en 1640, siendo considerado uno de los más importantes del barroco toscano, trabajando indistintamente materiales como bronce, estuco y cartapesta para sus realizaciones del tema del crucificado. Al respecto de su producción es pertinente aludir a su última obra, ya que a él se debe la ejecución final del retrato ecuestre de Felipe IV, monumental escultura en bronce, ubicada en la Plaza de Oriente junto al Palacio Real de Madrid, y con la que también están vinculados tanto Velázquez como Martínez Montañés. También en España, en el panteón Real del Monasterio del Escorial, está otra de sus piezas más destacadas, el Crucificado en bronce dorado que preside tan especial recinto.



Cristo crucificado. Cartapesta, siglo XVI. Parroquia de San Hipólito y San Casciano. Diócesis de Pizza, Italia

Pero otras muchas son las obras italianas que realizadas en este materiales esperan ser intervenidas de manera rigurosa, y a la par que recuperan sus esplendores de antaño, descubrirnos sus procesos técnicos de ejecución y materiales, como así ha ocurrido recientemente con uno de los más impresionantes Crucificados del siglo XVI conocidos en este material, el perteneciente a la Parroquia de San Hipólito y San Casciano en Cascina. Serán esos estudios los que nos ofrecerán los necesarios argumentos, junto a la imprescindible documentación, para establecer los hipotéticos nexos tanto con la producción ligera española como Novohispana.

[74] Natale y Sebastianelli [2010].
[75] Baldry Becattini [2001].



Detalle del rostro del *Cristo crucificado* con influencia de Miguel Ángel realizado en cartapesta. Siglo XVI. Parroquia de San Hipólito y San Casciano. Diócesis de Pizza, Italia

3.3 | PARALELISMOS ENTRE LAS TÉCNICAS DEL PAPELÓN Y LA IMAGINERÍA EN CAÑA

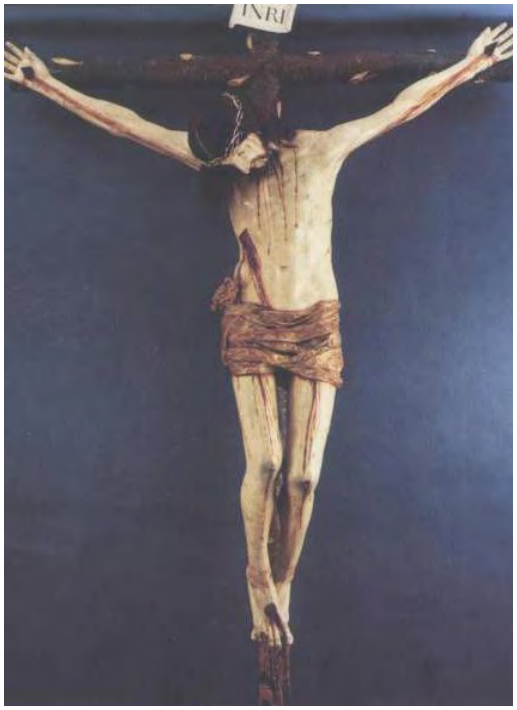
Como ha quedado de manifiesto en el sucinto análisis anterior, el empleo de imágenes ligeras en España u otros puntos de Europa, al igual que en la Nueva España, fue uno de los recursos válidos para los imagineros a la hora de ejecutar piezas con fines procesionales, más aún cuando éstas eran, como en el caso de los crucificados, portadas por un sacerdote. Los trazados de las piezas, dependientes de ciertos modelos que en muchos casos podemos calificar de retardatarios, quedan a su vez subrayados por las condiciones de los propios materiales, pero siempre en favor de primar el bajo peso.

Dentro del conjunto de piezas ligeras españolas, tras los apuntes señalados en cuanto al pequeño crucificado de la iglesia del Salvador de Sevilla, destacamos ahora el *Cristo de la Vera Cruz*, iglesia de San Juan Bautista en Toro (Zamora), ejecutado posiblemente en la segunda mitad del siglo XVI, a la par que muchas de las imágenes peninsulares y novohispanas con las que comparten advocación[76]. Tanto su estética como la descripción técnica, aportada en su proceso de restauración, verifica cómo el papelón español se encuentra íntimamente relacionado con la piezas ligeras mexicanas, siendo a su vez, punto de partida para la realización de al menos una de las tipologías constructivas de los cristos de cañas; los grandes crucificados huecos de papel y caña. Ello viene a recalcar las influencias a las que aludíamos en el caso anterior, y el hecho de que alguno de los maestros españoles diestros en el uso del *papelón* emigrara a América.

Ha de tenerse en cuenta que muchos imagineros españoles que consideramos maestros de la talla, también demostraron dotes en el trabajo modelado, –Leonardo de Carrión o Jerónimo Hernández–, por lo cual es natural que algunos de los artífices ya documentados en México durante el Quinientos, pudiera compaginar sus labores de talla con la realización de piezas moldeadas.

En lo que respecta a la efigie de Zamora, puede confundirse a simple vista con ejemplos novohispanos, aunque en este caso se trate de un *papelón* realizado a base de pasta de papel, madera de pino, estopa de cáñamo y tela de lino. Desde el punto de vista estético, se relaciona con modelos renacentistas de correcta y suave anatomía –condicionada por el material–, pálida carnación sin demasiado protagonismo de las huellas del martirio y cuidado trabajo de estofado en el paño de pureza.

[76] Al respecto de esta imagen hemos de señalar la curiosidad de que su salida procesional, supuestamente en el siglo XVI, muy a finales o principios de la centuria siguiente, estaba compuesta –como nos indica su cofradía–, por; "Tras el estandarte de la cofradía, dos pendones de la misma y la Cruz procesional de S. Francisco, desfilaban en el siglo XVI, la Vera Cruz desnuda de los primeros tiempos un " Christo pequeño", utilizado en los entierros, otra imagen del Crucificado "de bulto , grande con su cruz e velo ornamento de cabeza", que había traído de la Indias Pedro Arias Benavides, y por fin un curioso paso vivo formado por " un Crusifixo grande de mucha devoción" al que acompañaban los sayones y demás personas que en dicho paso acostumbraban a salir, éstos en número de cinco, de carne y hueso. Solían provocar la hilaridad de los espectadores y las autoridades eclesiásticas pusieron gran tenacidad para acabar con tan pintoresca expresión de religiosidad". www.juntaprosemanasantatoro.es (25/abril/2009). En cuanto al Cristo de Indias, traído por Arias de Benavides, remitimos a la nómina de escultura, siendo éste uno de los primero documentados en el siglo XVI.



Vera Cruz, anónimo castellano en pasta policromada y tela, siglo XVI. Toro, Zamora



Estudio radiológico. *Cristo de la Vera Cruz,* Toro

Su manufactura es prácticamente idéntica a la de muchos crucificados novohispanos, con la salvedad en estos últimos, de la incursión de caña y pasta de maíz en sustitución de papel. Al igual que ocurre con imágenes como el *Cristo de Telde*, el del *Punto* de Córdoba o el desaparecido de *Mexicaltzingo*, México, entre otros, las manos y pies son tallados en madera (pino), para soportar el peso y aligerar la tensión del agarre. El resto del cuerpo y cabeza son completamente huecos y se constituyen a partir de una amalgama de pliegos de papel a modo de pasta. Para el paño de pureza se empleó tela de lino encolada, mientras que para el pelo original, estopa estucada y policromada, siéndole ésta retirada parcialmente en una intervención anterior con el fin de colocarle una peluca exenta. Tanto las carnaciones como el estofado del cendal siguen las técnicas de policromado de la escultura en madera[77].

Aunque la información que poseemos de la obra no es suficiente para llegar a establecer una tecnología precisa de su manufactura, creemos que en este caso el sistema de molde pudo ser en *negativo,* usual en la realización de los rostros y algunos torsos de la imaginería en caña. Esto ayudaría notablemente en su elaboración, obteniéndose desde un primer momento un volumen y anatomía que no requerirían demasiados trabajos de modelado posterior, con el consiguiente rebaje de tiempos, mano de obra y costes[78].

[77] Para la descripción de esta pieza nos hemos basado en su memoria de restauración, parcialmente publicada en; AAVV. [1996b], p. 136. La intervención fue realizada entre los meses de enero a mayo de 1994 por Carlos Tejedor y Cristina Gómez.

[78] Queremos agradecer la colaboración prestada por el restaurador Carlos Tejera con quien debatimos los posibles procesos técnicos de esta pieza.

Si bien creemos que con estas afirmaciones se abre una nueva vía para el análisis que proponemos, éste se complica debido a lo dispersas que se encuentran las piezas y la dificultad que conlleva su acceso. Serán nuevamente los procesos de restauración que se difundan, los que aporten datos a contrastar entre piezas de ambas costas atlánticas. De igual manera, no hemos de olvidar que si bien la imagen de pasta o la de papelón es un referente indudable para la obra temprana ligera novohispana, hemos de ser cautos a la hora de su catalogación ya que las proximidades formales y técnicas son evidentes lo que conllevan a su confusión. Como un buen ejemplo recogemos aquí lo que a nuestro parecer es un interesante exponente de esta dualidad y correcto análisis. Se trata del *Crucificado* que preside el pequeño retablo del Calvario ubicado en la nave del templo del Monasterio de Santa Clara de Jesús en Utrera, Sevilla. Al respecto Herrera García comenta:

> En el retablo situado frente al Cancel alberga un Calvario. En primer lugar hay que destacar Crucificado, imagen de pasta, de rasgos bastante arcaizantes (...) Es posible que fuera el Crucificado que durante el XVII ocupara un lugar en el altar mayor. Sus características pueden corresponder a los años centrales de esa centuria o incluso un poco antes. Consta la donación de un Cristo en los años veinte o treinta del XVII, dispuesto en la cabecera de la iglesia, por el hermano de Sor Ana de San Gabriel. Sabemos que ésta profesaba en el convento en 1622. Al parecer su hermano se hallaba ausente en Indias por lo que no hay que descuidar la procedencia americana del mismo, sobre todo si tenemos en cuenta que durante el siglo XVII llegaron a España numerosos Crucificados de este material. Noticias del XVIII informan de manera distinta, señalando que la donación del Sto. Cristo dispuesto en una capilla de la iglesia fue efectuada por Pedro Rodríguez, padre de Josefa Benjumea, mujer de Baltasar Díaz, contador del Marquesado. No sabemos si estos datos harán referencia a la misma escultura. Lo cierto es que ambos son consignados sin excesiva seguridad por parte de quien redacta la relación de las imágenes conservadas en el monasterio[79].



Crucificado en papelón.
Anónimo, siglo XVII.
Monasterio de Santa Clara de Jesús, Utrera, Sevilla

[79] Herrera García [1999], p. 198.

3.4 |ESCULTURA NOVOHISPANA EN PAPELÓN

Como hemos visto, el conocimiento de la técnica del *papelón* debió ser sin duda de capital importancia para el desarrollo de algunas de las variantes constructivas de los crucificados en caña de maíz, pero hasta ahora no habíamos localizado alguna obra que nos sirviera de nexo. Tras un rastreo minucioso, tanto documental y bibliográfico[80], como de trabajo de campo, hemos podido justificar un primer ejemplo de esta técnica de manufactura indiana. Corresponde con la imagen sedente de *Santa Ana*[81], hasta hace poco tiempo expuesta en la colección permanente del Museo de Artes Decorativas Franz Mayer[82], México, D.F., y cuya catalogación ahora corregimos. Se trata de una pieza ligera de apenas 80 centímetros de altura, ricamente decorada con labores de dorado y picado de lustre, donde el material predominante es el papel con la excepción de las manos, que fueron trabajadas de forma exenta en madera.



Imagen en papelón representando a *Santa Ana*. Anónimo novohispano, siglos XVI-XVII. Museo Franz Mayer, México, D.F.

[80] Algunos autores han referido diferentes piezas de papelón como es el caso del *Cristo de Santa Teresa,* México, que sabemos es obra en caña; el desaparecido *Señor del Noviciado de San Agustín,* o el de la *Preciosa Sangre,* de la catedral poblana, sin que hasta el momento podamos confirma que se trate de *papelón,* tal y como hemos venido entendiendo esta técnica. Alarcón Cedillo y Lutteroth [1994], p. 74.

[81] Número de Inventario del Museo Franz Mayer: 01277. Número de Catálogo: BEA–0023.

[82] Queremos agradecer a la dirección del Museo Franz Mayer, su disposición para la ejecución de los diferentes trabajos de análisis de la imagen. También nuestro más sincero agradecimiento al Conservador Jefe, Ricardo, y en especial a la historiadora Carla Aymes con quien hemos compartido largas sesiones de trabajo, imprescindibles para la obtención de estos resultados.

Según consta en su ficha de inventario, fue adquirida en la región de Tlaxcala, presentando una intervención que, –en base al análisis del diseño de sus decoraciones polícromas– podemos fechar a finales del siglo XVII o principios de la centuria siguiente. Asimismo, no son originales ni las aplicaciones de madera a modo de refuerzo localizadas en su parte posterior, ni la silla donde se exhibe, la cual presenta unas proporciones diferentes.

En el momento de su estudio ya se había realizado un primer acercamiento al sistema constructivo y material, llevado a cabo a través de una pérdida de soporte que se localiza en la espalda. El resultado fue la identificación de pliegos de papel escritos en náhuatl, cuya caligrafía estableció que podían corresponder al último tercio del siglo XVI o primero del XVII, y la aplicación de madera para la realización del rostro. Por nuestra parte, efectuamos en un primer momento el análisis del interior mediante un endoscopio clínico[83], con el que establecimos la diferencia de legajos, textos en náhuatl y partituras, así como confirmar que la cabeza mantenía el mismo tratamiento técnico y material que el resto del cuerpo, descartando el empleo de madera. Finalmente, en vista de los resultados obtenidos y la relevancia que para nuestro estudio presenta la obra, se efectuó un análisis videoscópico pormenorizado[84], estableciendo el proceso constructivo seguido por su artífice.



Placa radiográfica frontal de la imagen en papelón de la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer. Las zonas más blancas corresponden con el aparejo de una restauración, mientras el resto casi no presenta contraste radiológico



Placa radiográfica lateral de la imagen en papelón de la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer. Las zonas más blancas corresponden con el aparejo de una restauración, mientras el resto casi no presenta contraste radiológico

[83] Este estudio fue llevado a cabo en MedicaSur, México, por parte del doctor Fidel Soto Hernández y gracias a las gestiones realizadas el por entonces Secretario Académico del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Jorge Jiménez Rentería.
[84] Análisis realizado gracias a la colaboración de la Casa OLYMPUS México.

En primer lugar, constatamos que el molde original fue realizado en barro, como así lo demuestran algunos fragmentos que de éste quedan aún en la parte correspondiente de las mangas. Sobre el molde –en positivo–, se superpusieron varios estratos de pliegos de papel, previamente cortados y encolados con un adhesivo de cola animal. Tras obtener la forma principal, se retiró el molde por la parte posterior, cerrándose ésta con la aplicación de tejidos encolados y reforzándose la unión con una costura de hilo. Este tipo de soluciones a modo de sutura, han sido encontradas en diferentes obras de caña como el *Señor de Ahuizotla,* en Azcapotzalco, *Cristo de San Agustín,* Tlalpan[85], o en piezas construidas en tela como veremos en el siguiente apartado. Los ojos deben ser una intervención posterior, realizados con vidrio soplado en forma de globo, encontrándose uno roto en el interior. El hecho de identificar aparejo en la parte del rostro nos incita a pensar que se deba a una intervención posterior, al igual que las varillas de madera colocadas a presión para soportar la forma. Tampoco son originales los fragmentos de madera aplicados en la zona donde apoya la obra, enmascarando parte de la estructura ligera. Ya seco el soporte, se procedió según la forma tradicional de aparejo, dorados y policromías.

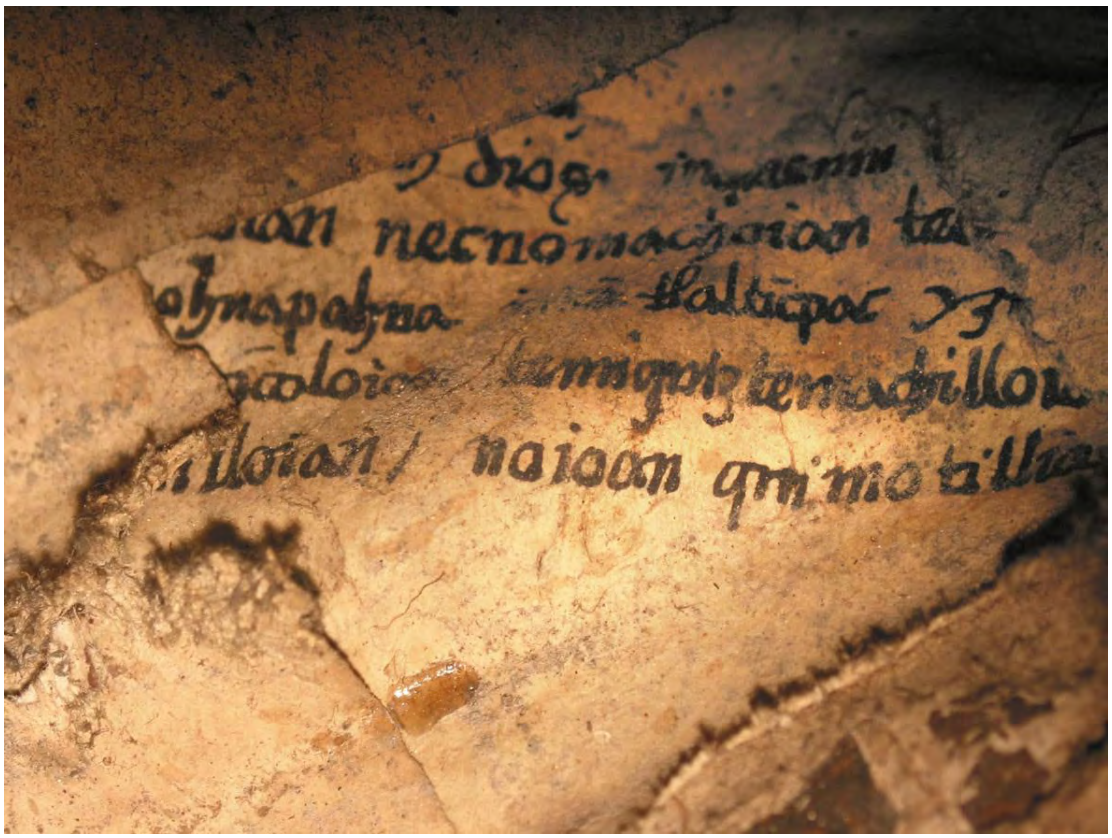


Fragmento de molde y papel manuscrito encontrado en el interior de la imagen en papelón de *Santa Ana*. Museo Franz Mayer. México. D.F.

Gracias a la toma de imágenes se logró identificar la mayoría de los pliegos que se corresponden con diferentes tipos de documentos reciclados, al igual que ocurre con algunas piezas en caña. Del que se encuentran más cantidad es del texto en náhuatl, que sabemos ahora, es parte de la trascripción de un sermón[86]. Junto a estos, otros trozos de un cantoral, reconocible por sus pentagramas y notas en líneas negras y rojas, y un interesante fragmento de dibujo: se trata de una pequeña porción que aflora entres los pliegos anteriores, donde se distingue el perfil de un rostro masculino, uno de sus brazos y una mano. Porta un tipo de cetro ceremonial

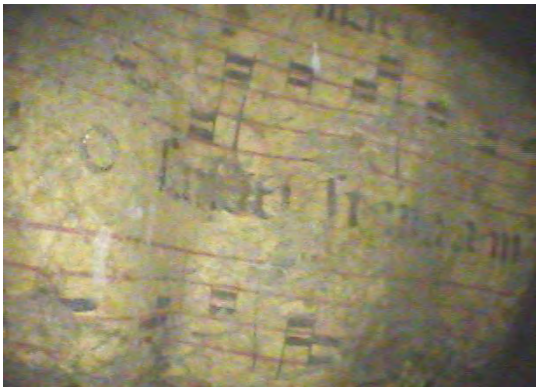
[85] Labastida Vargas [2005], pp. 199-207. La referencia directa a las suturas la encontramos en la fotografía número 4, p. 204.
[86] Identificado por el profesor Pablo Escalante, IIEs.

prehispánico, coronado por lo que pudiera ser una mazorca de maíz con decoración lateral de tipo vegetal, mientras que la parte inferior se completa con dos cintas a modo de ínfulas. De destacar es el hecho que conserve casi intacto su cromatismo; verde y amarillo para las parte de la mazorca y hojas, y trazos de azul tanto en la pulsera como en algunas zonas del cetro. Debido a su inaccesibilidad, y a la espera de un próximo tratamiento sobre la efigie, no se han podido analizar estos colores, pero hemos de puntualizar que la apariencia de la tonalidad, arcillosa y con volumen, podría relacionarse con las maneras prehispánicas de colorear códices.



Papel manuscrito con el que se forma el soporte de la imagen en papelón de Santa Ana.
Museo Franz Mayer. México. D.F.

Con esta breve pero, creemos, imprescindible revelación, que viene a constatar el conocimiento pormenorizado de la aplicación de moldes y la ejecución de obras en papelón, carentes de caña de maíz, podemos establecer, y por ello aquí lo reiteramos, cómo en la Nueva España estos recursos eran sobradamente conocidos, siendo esto un puente fundamental para el desarrollo en la ejecución de los crucificados novohispanos. Asimismo no queremos dejar de indicar que ello alude directamente a la hipótesis que en varios puntos de este estudio establecemos, en cuanto a la supuesta diferenciación entre centros productores: los michoacanos, con débitos materiales directos de su época prehispánica, y los del centro geográfico de México, más afines a los productos similares europeos.



Diferentes fragmentos manuscritos con los que se forma el soporte de la imagen en papelón de *Santa Ana*. Museo Franz Mayer. México. D.F.

Fragmento de cantoral en piel





Visión parcial del códice en el que se observa parte del rostro, brazo, mano y cetro ceremonial

En un momento casi final de la redacción de este texto y con motivo del encargo específico de un artículo sobre el *Santo Cristo de Garachico*, Tenerife, más conocido como *Cristo de la Misericordia*[cat.1]–cuya historia y análisis formal quedan integrados en la nómina que proponemos páginas más adelante-, nos deparó la grata sorpresa de descubrir que se trata también de una imagen de papelón, no encontrando en ella elementos significativos ni parte de soporte alguno que se identifique con la caña del maíz o cualquiera de sus tratamientos. Esta afirmación, corroborada por los exhaustivos estudios de Tomografía Computerizada, podía llevarnos a pensar en una corrección de su posible origen, quizás peninsular, aunque quedó descartada al establecer que al menos una de las maderas utilizadas como pernos en la incursión de los brazos correspondía a colorín, o en su defecto, al tallo floral de agave[87], confirmándose así su procedencia indiana.

Basándonos en lo anterior, podemos aseverar que el *Santo Cristo de este Puerto* –como es nombrado en alguna crónica-, es obra capital para entender los orígenes y diversidad de manufacturas de la técnica ligera en México. Si bien con el primer testigo en el que se erige la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer, quedó clara la importancia y dependencia con esta técnica europea, el crucificado tinerfeño es la

[87] Debido a la imposibilidad de tomar la necesaria muestra de soporte, realizamos un cuidado estudio de este particular perno, cuyo color, textura y extrema ligereza, no nos dejó lugar a dudas sobre su procedencia mexicana.

obra clave que confirma la ejecución indiana de papelones para esta fundamental iconografía, y el único de todos los catalogados, tanto en México como en España, provenientes de aquel país que lo atestigua[88].

Frente a las realizaciones en caña de maíz que compaginan este singular material con papel y tela como predominantes para el soporte, en el *Señor de Garachico* el papel es el indiscutible protagonista. A ello se añade de forma puntual la madera ligera en manos y pies, recurso muy común debido a la necesidad de contar con elementos de cierta resistencia para soportar los anclajes, en este caso los clavos. También de "madera" y como ya dijimos, son los pernos para la inserción de los brazos en el torso, donde creemos que su selección no sólo viene condicionada por la abundancia de este material en tierras novohispanas, sino principalmente por su bajo peso, además de cierta flexibilidad que ayuda a la conservación de la obra en un punto de su anatomía tan sensible al deterioro como así vemos continuamente en otras imágenes de igual iconografía, ya sea en caña de maíz como en las de madera. Lo que queda claro es que su artífice condicionó la selección de materiales en función del mínimo peso para la obra.

Gracias a la aplicación de la Tomografía Computerizada[89] podemos aproximarnos de un modo más que suficiente a los materiales empleados en la realización del *Señor de Garachico*, y los siempre hipotéticos procesos de manufactura técnica. Es incuestionable que su artífice u obrador, debieron valerse de algunos moldes, los mismos que ya son apuntados en las crónicas también para la obra en caña:

> con el renombre de únicos en la escultura, pues su natural ingenio descubrió el modo de fabricar santos crucifijos de la materia más liviana que se han hallado; de corazones de caña de maíz salen maravillosos bultos *en los moldes*...[90].

Estos moldes, sobre todo para la cabeza, torso y paño -de los cuales trazábamos algunos aspectos en una publicación anterior, siempre tomando como partida lo señalado por Rolando Araujo-[91], pensamos que para este caso pudieron ser en negativo. Se trataría de una forma que anteriormente recibió la impresión de los volúmenes en positivo, tal vez en barro o incluso madera, y que ahora recibía varias capas de papel humedecido en cola que se adaptaran con facilidad a los volúmenes del bajo relieve. La escultura se realizaría por partes, sacando ya el positivo casi seco de las hormas, se ensamblarían recibiendo algunos pliegos más para reforzar las uniones frontales y posteriores, además de los ensambles de cabeza y cuello al torso, siendo ejecutados estos últimos en un molde aparte. Tampoco podemos descartar que los moldes fueran en positivo ya que tanto la anatomía del torso -muy somera-, como la de la cabeza, principalmente el rostro, lo facilitan.

---

[88] Al respecto y uso del término *papelón* para la imaginería ligera mexicana, y a lo ya referido por Olivares, es de justicia referirnos al texto de Araujo *et. al.* [1989].

[89] Este estudio fue realizado en abril de 2009 en la Clínica Parque de Santa Cruz de Tenerife, cuyo personal en todo momento presentó gran entusiasmo por el novedoso proyecto. Queremos agradecer el inestimable apoyo del Cirujano y Director Médico, Dr. Enrique González Tabares, el especialista en radiología Dr. Alberto López, y muy especialmente a la técnico encargada de la ejecución material, Anadelia Báez, cuya ayuda a su vez fue imprescindible en el tratamiento digital de los resultados.

[90] Escobar [1924], p. 148.

[91] Amador Marrero [2002], p. 61-79. Rolando Araujo [2001], p. 134



Santísimo Cristo de la Misericordia, escultura en papelón, anónimo novohispano, siglo XVI. Garachico, Tenerife

En este último punto es importante que nos detengamos ya que, gracias a los diferentes métodos científicos aplicados, conjunción de tomografía y Rayos X –sólo se tomaron dos placas radiográficas digitales, la correspondiente a la cabeza y otra frontal del paño de pudor– pueden hacerse ciertas observaciones que nos dan una

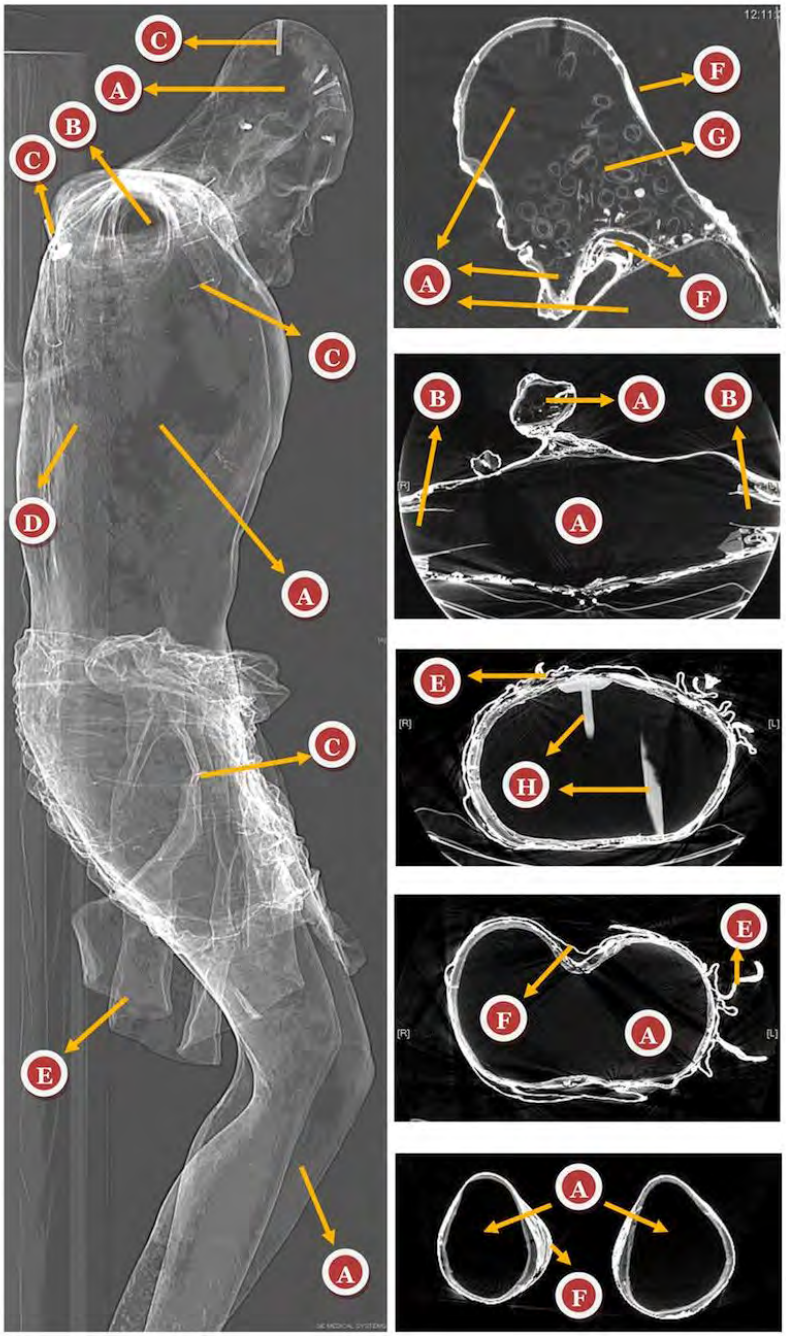
interesante aproximación a su manufactura, desvelando algunos datos importantes. Si bien es complicado dilucidar, como ya apuntamos, de forma fehaciente el tipo de molde empleado -en positivo o negativo-, lo que sí está claro es el nivel de detalle que se logró obtener desde la matriz primigenia. En ella quedaron plasmadas todas las facciones, las formas de las cejas, párpados y ojos, nariz, labios y una barbilla muy prominente a modo de barba, sobre la que luego se aplicarían los detalles del modelado para el cabello. Estas notas lo que nos vienen a indicar, además de dar veracidad a las propuestas que ya señalara Rolando Araujo para el *Cristo de Churubusco*, Museo de las Intervenciones, Coyoacán, México, D.F.[92], es la relativa facilidad con la que se podía disponer de un positivo con mucha definición, y que aligerara sustancialmente la manufactura de la pieza. También es una llamada de atención a otros ejemplos en los que luego nos detendremos cuando aludamos a las formas reiterativas de estas mismas partes que se describen para distintas piezas que pertenecen a un mismo taller.



Santísimo Cristo de la Misericordia, escultura en papelón, anónimo novohispano, siglo XVI. Garachico, Tenerife

Continuando con la cabeza, la parte posterior es somera, una forma simple sin definición del cabello, con la que se pretende tener el volumen general, ya que será luego con la aplicación de otros recursos con los que se obtengan los cabellos. El cuello, también realizado en cartón, está poco trabajado en principio y forma parte de la misma matriz que la cabeza. Al contrario de lo que solemos encontrar en piezas donde lo que predomina es la caña y la pasta, para el *Cristo de Garachico* no fue necesaria la colocación de pernos que la anclen al torso. Ello se observa en la tomografía lateral donde el cuerpo es una pieza cerrada a la altura del cuello, al que se sobrepone éste pegando en su fijación parte de los pliegos que lo forman y reforzando la unión con otros fragmentos. Cabe aquí la posibilidad, en vista del trazado de los cabellos, en concreto de los mechones que discurren a ambos lados, que, además de reflejar el naturalismo de la cabellera, fueran empleados como elementos de sostén, anclaje y refuerzo para la cabeza.

[92] Araujo *et. al.* [1989], pp. 4-7.



Sistema constructivo del *Cristo de la Misericordia*, Garachico, Tenerife

A.- Zona hueca
B.- Estructura de tubo de cartón para el anclaje de los brazos
C.- elementos metálicos ajenos a la pieza original
D.- Policromía subyacente
E.- Tela encolada
F.- Pliegos de papel
G.- Rollos de papel que quedaron dentro de la pieza y se usaban para sujetar las potencias
H.- Estructuras de punteros de madera como refuerzo

En la realización de brazos y piernas se partió de los necesarios tubos de cartón para los que usaron algún soporte previo – quizá madera- y sobre ellos, manteniendo modelos próximos, aplicaron otra técnica también común en estas obras: el modelado. Las manos y pies se tallaron en una madera más dura aunque no muy pesada, siendo insertados en las partes correspondientes de los tubos que forman las extremidades y luego reforzados y recubiertos de papel y posiblemente algo de tela. Interesante es constatar cómo la percepción de este soporte a los Rayos X da como resultado una imagen delimitada y sin gran contraste, mientras que por ejemplo, en los fragmentos de madera producto de las restauraciones históricas, ya sea en el cabello o los pies, se observa con toda claridad incluso hasta los anillados de crecimiento del árbol. Ello viene a indicarnos que se trata de un soporte de poco contraste radiológico, muy similar al de los pernos de inserción de los brazos al torso que sí podemos ver directamente, siendo factible la identificación propuesta. Otro elemento que no debemos dejar de mencionar en este punto es la forma de estos últimos pernos tubulares, en las que vemos cómo la parte que se inserta en los brazos es algo más ancha, pegándose en los bordes del corte de los brazos con papel, lo que ayuda a que no se mueva, y siendo rebajada en la zona que queda al aire cuando se separa la extremidad. Ambos pernos en algún momento sufrieron roturas, condicionadas quizás por la constante manipulación de la obra, lo que provocó que se le aplicaran almas de madera –fácilmente identificables al corte tangencial- con el pertinente encolado.

Concluido lo grueso del trabajo y ensambladas las extremidades, se reforzaría en superficie, tanto con papel como con cola fuerte, aprovechando este momento para terminar de cerrar las uniones y concluir el modelado gracias a lo dúctil del material, ligeramente humedecido. Es aquí cuando se le retoca el paño original -ahora imperceptible por el añadido-, que del mismo modo también pudo salir ya esbozado de las hormas y que, por lo que podemos entrever, es de suaves plegados y poco relieve. El perizoma original es algo más corto por su parte inferior, siendo más visibles antiguamente, al igual que los laterales superiores. Ello se ajusta a los modelos de muchos de los crucificados de esta época, a los que de igual modo debió seguir en la colocación de una moña en el lateral izquierdo, hoy sustituida por la amplia lazada de tela encolada. Si observamos con atención el punto de contacto de la lazada actual -aún con la dificultad que conlleva distinguir entre el cúmulo de añadidos-, la aparición de una amalgama en donde debió llevar el perno original de sujeción de la moña primitiva, nos induce a baremar su posible existencia y eliminación en algunas de las diversas intervenciones. Así, sin poder certificar su correspondencia debido al necesario análisis destructivo que no se ha realizado, estos pernos parecen corresponder, tanto por su morfología como por su característica identificación radiográfica, a una madera ligera de tipo colorín, o en su defecto, del tallo floral de quiote. En cualquier caso una madera autóctona americana que viene a confirmarnos la procedencia indiana de la obra. Además, al estar completos –pese a la fractura descrita-, refieren que el crucificado arribó desensamblado de los brazos, ya que si hubieran sido cercenados en las Islas, aparecerían éstos cortados o hubiesen sido sustituidos.

Retomando el análisis general de la pieza, es evidente que en su ejecución se requirieron grandes cantidades de papel, lo que nos viene sugerido por el grosor que llega a alcanzar -más de un centímetro y por partes hasta dos- como se observa a simple vista en la unión de los brazos al torso. Este ancho varía en el interior de la obra, ya que si vemos por ejemplo diferentes cortes de la Tomografía en el torso, es

evidente que en zonas es muy delgado, mientras que en los brazos o piernas alcanza mayor grosor.

En ese avanzado paso de realización, se le añadiría el cabello y mechones, valiéndose de papel y pasta de ese mismo material, sin descartar incluso tela, terminándose de dar los últimos retoques anatómicos. Para ello sólo tenían que recurrir a humedecer ligeramente la parte correspondiente y moldearla, dejando luego secar el tiempo suficiente para la evaporación de los excesos de agua de las colas y evitar así deformaciones en los procesos polícromos. En éstos, que tampoco se han podido verificar al no tomar las necesarias muestras, debieron seguir el proceso natural que se comprueba para toda la obra ligera mexicana y que corresponde con los habituales de la escultura en madera: aparejo o preparación dada en varias manos –no necesitando capa de imprimación por la cola usada en el soporte-, que corresponden con las fases ocultas de la policromía, y luego las carnaciones al óleo y sus detalles como hematomas, ojos, sangre, peleteados de transición y color del cabello. En algunos ejemplos nos encontramos cómo el paño de pureza era decorado bien con estofado o con simples ornamentaciones a pincel u oro al mixtión o en concha (en polvo), pero ello no se debió utilizar en el *Cristo de Garachico* al no percibirse en los estudios realizados, aunque éstos tienen la suficiente sensibilidad para su identificación.

Para concluir con esta aproximación a la obra tinerfeña y su estudio científico, y entendiendo que deberemos esperar a la posibilidad de realizar aquellos otros análisis que complementen los hasta ahora realizados, estamos en situación de poder establecer una valoración de su estado de conservación y con ello, matizar algunos argumentos que condicionan dicha evaluación.

Como resultado de tantas intervenciones -recogidas de manera pormenorizada en la parte histórica-, la imagen ha perdido la calidad de su policromía primigenia, aunque su trazado está, sin duda, muy próximo al original, no mostrando patologías de consideración que hagan peligrar el conjunto. Asimismo, también es cierto que lo dicho está condicionado por la estabilidad de los diferentes elementos metálicos que se han localizado, en especial el anclaje de la espalda usado para fijar la obra a la cruz, por cuya naturaleza es muy susceptible a la oxidación, tanto de la parte que se observa a simple vista, como de la que se le introduce, y por ello un riesgo de deterioro a medio plazo para la sensible materia del soporte anexo. Otro tema secundario es la policromía actual, que si bien no hace justicia a la calidad de la obra, es aceptada por la comunidad devota de la imagen. La carencia en la estabilidad de sus materiales y paulatina variación cromática, ya perceptible, puede ser aliciente para que en un futuro no se descarte, tras los pertinentes análisis de rigor, la evaluación y posible recuperación de un estrato anterior. Aunque como se puede comprobar gracias a los diferentes contrastes que producen las pérdidas en las tomas radiográficas, el original está muy perdido, presentando zonas de considerable y significativo alcance que desestiman de entrada su recuperación -siempre a falta de análisis paralelos-, algunos de los repolicromados históricos pueden ser dignos revestimientos para una obra tan singular, más aún sabedores de la destreza de la que hacían gala sus autores.

Para concluir, hemos de subrayar que este destacado hallazgo viene a confirmar de forma rotunda parte de las propuestas e hipótesis esgrimidas que señalamos en las relaciones que defendemos se establecen entre la imaginería indiana ligera y la

europea. A su vez, añade un valor sustantivo a la obra, convirtiéndola en un referente ineludible, además de provocar la corrección de los que muchos hemos apuntado sobre ella, y generar ciertas reflexiones. En primer lugar el detallado conocimiento de la ejecución en la manufactura de piezas de papelón novohispano, que ya establecíamos al hablar de la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer; aunque sin poder dilucidar el origen de un obrador concreto, si bien todas las pistas nos llevan a suponer la mano de un escultor docto en la materia. Quizás se trate de uno de los maestros españoles que abandonaron la península sabedores de los beneficios que podría acarrear su arte en una realidad y necesidad imperiosa de imágenes devotas, que en el siglo XVI es sin duda el Virreinato de la Nueva España.



Cristo de la Humildad y Paciencia. Imagen anónima en papelón o tela encolada. Siglo XVII. Higuera la Real, Badajoz

Otro posible ejemplo de papelón novohispano en nuestro país, y del que hemos tenido últimas noticias, es el *Señor de la Humildad* -imagen con la singular iconografía que trata a Cristo sentado sobre la piedra y junto a la columna del martirio-, que está en la iglesia de San Bartolomé, antiguo Colegio de la Compañía de Jesús, fundado por el indiano Francisco Fernández Dávila en 1666 en Higuera la Real, Badajoz. Estudiado principalmente por Tejada Vizuete, de él dice que fue restaurado en la primera mitad de la década de los noventa del siglo pasado y que "el anónimo artista que la labró, aunque utilice diversos materiales para crear una estructura, se sirve, sobre todo, de algo tan elemental como el papel engomado, lo que le permite modelar con facilidad y asegurar, la necesaria consistencia en una obra cuyo destino era el humilde espacio de la capilla en la ermita higuereña de San Bartolomé; técnica aquella utilizada todavía por algunos artistas badajoceños de

finales del siglo XVI, quienes lo emplearon para modelar Crucificados de cierto tamaño destinados a ocupar lugares elevados en los templos"; a lo que añade en nota al pie la dificultad de establecer si la obra es del siglo XVI[93]. Queda claro que el autor no conocía para ese momento la importancia de los crucificados ligeros novohispanos, y como algunos de los que refiere sin especificar, nosotros catalogaremos en su momento como obra segura mexicana.

Si bien somos consientes que se requerirá de nuevas catalogaciones de imágenes indianas con esta particular manufactura, las dos piezas que aquí hemos aportado generan la suficiente información para poder concluir la interrelación de técnicas y ciertas dependencias, dando su reconocimiento a lo ya descrito por Olivares en su momento, tal y como ya se ha señalado.

3.5 | ESCULTURAS ESPAÑOLAS EN TELA Y ALGUNOS CASOS DE POSIBLE ORIGEN INDIANO

Cuando nuestra investigación se encontraba muy avanzada, se nos presentó como resultado de nuestras contínuas pesquisas el apuntado caso del antiguo titular de la cofradía gaditana de la *Vera Cruz*. Fue en ese momento cuando sentimos que muchas otras de nuestras hipótesis, algunas de ellas verdaderos conflictos en el desarrollo del presente volumen, encontraban si no otro pilar en el que asentarse, sí daban un importante paso en su verificación. Era lógico pensar que si bien teníamos resuelto el hecho de que una parte importante de la escultura ligera mexicana deriva de las técnicas homónimas españolas, concretamente del papelón, se podría dar el caso de la aparición de otras modalidades que igualmente debieron ser aplicadas en las metrópolis y que del mismo modo encontraron eco en la escultura americana; aunque hasta ahora no podíamos defenderlo para el caso novohispano. Creemos que, al igual que ocurre con la imaginería en caña, la técnica del entelado moldeado y modelado ha de relacionarse con la imaginería ligera española del siglo XVI, siendo dicha técnica virreinal también otro producto del mestizaje o simbiosis artística. Para demostrar estos vínculos proponemos una serie de ejemplos que, aunque los primeros centrados en Andalucía, son suficientemente ilustrativos de cómo la tela moldeada fue otro de los recursos de los que se valieron los imagineros españoles y un posible punto de partida para sus homónimos americanos.

Uno de los casos más elocuentes lo encontramos en el *Cristo Difunto*, adscrito a principios del siglo XVI, que pertenece a la Hermandad de la Soledad de Castilblanco de los Arroyos, Sevilla[94]. Catalogada como papelón, la propia descripción técnica aportada por sus restauradores demuestra que se trata de una escultura en tela moldeada, donde el material predominante es la arpillera[95] encolada. Técnicamente su ejecución no deriva de un "modelado a partir de una estructura interior sino por mitades, empleando para ello un *molde en negativo* sobre el que fueron colocándosele las sucesivas capas de arpillera encolada. Después, el autor tomó las dos mitades y las cosió con hilo de bramanate. Como último paso, aplicó las capas de aparejo y la policromía". Como vemos, la tecnología descrita puede relacionarse

[93] Tejada Vizuete [1996], p. 19. Queremos agradecer a Juan Carlos Rubio Masa, del Museo de Santa Clara de Zafra, nos facilitara estas importantes referencias y fotografías.
[94] Las referencias sobre esta imagen y su técnica constructiva se han obtenido de un artículo de periódico en; García [2003], edición digital. Queremos agradecer esta información a Carlos Rodríguez Morales.
[95] "Tejido por lo común de estopa muy basta...", *Diccionario de la Lengua Española*, Vigésima segunda edición, versión digital.

tanto a la imaginería en papelón, caso del *Cristo de la Vera Cruz* de Zamora ya referido, o a piezas que en papel y caña también presentan moldeado y uniones a base de costuras[96].

Igualmente en tela encolada fue hecho el *Cristo de la Humildad y Paciencia* de la Iglesia de los Terceros de Sevilla y titular de la Hermandad de la Cena. Relacionado con los pre–evangelios en los Salmos (69, 21), su iconografía proviene del norte europeo y en especial con la aportada por Durero como reflejo de la *Melancolía*.



Señor de la Humildad y Paciencia. Escultura en tela modelada y madera, siglo XVI. Iglesia de los Terceros, Sevilla

[96] *Cristo de San Agustín* de Tlapan o el *Señor de Ahuizotla*, en Azcapotzalco, ambos en el Distrito Federal de México. Sobre el Cristo de San Agustín véase, Labastida Vargas [2005], pp. 199-207.

Donada al Hospital de San Lázaro en el siglo XVI, ya en 1591 se documenta que la Hermandad del Santísimo Cristo Humillado se fusiona con la de la Cena y Nuestra Señora del Subterráneo, estableciéndose a lo largo de su historia en diversas sedes hasta recalar finalmente en la actual Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación[97]. En el aspecto constructivo se trata de una "escultura realizada con telas encoladas (lino) modeladas sobre un armazón de madera y elementos metálicos, como clavos y alambres"[98], lo que nos ofrece una nueva variación en la ejecución de piezas en tela, por tanto relacionable con la imaginería ligera mexicana.

Similar en cuanto a la iconografía, con la salvedad de representar el momento posterior a los azotes es la imagen del *Señor de la Humildad y Paciencia* de la localidad sevillana de Osuna. Obra menor del natural de finales del siglo XVI[99], sabemos fue ejecutada en lienzo encolado gracias a la restauración llevada a cabo por Juan Luis Coto Cobo.

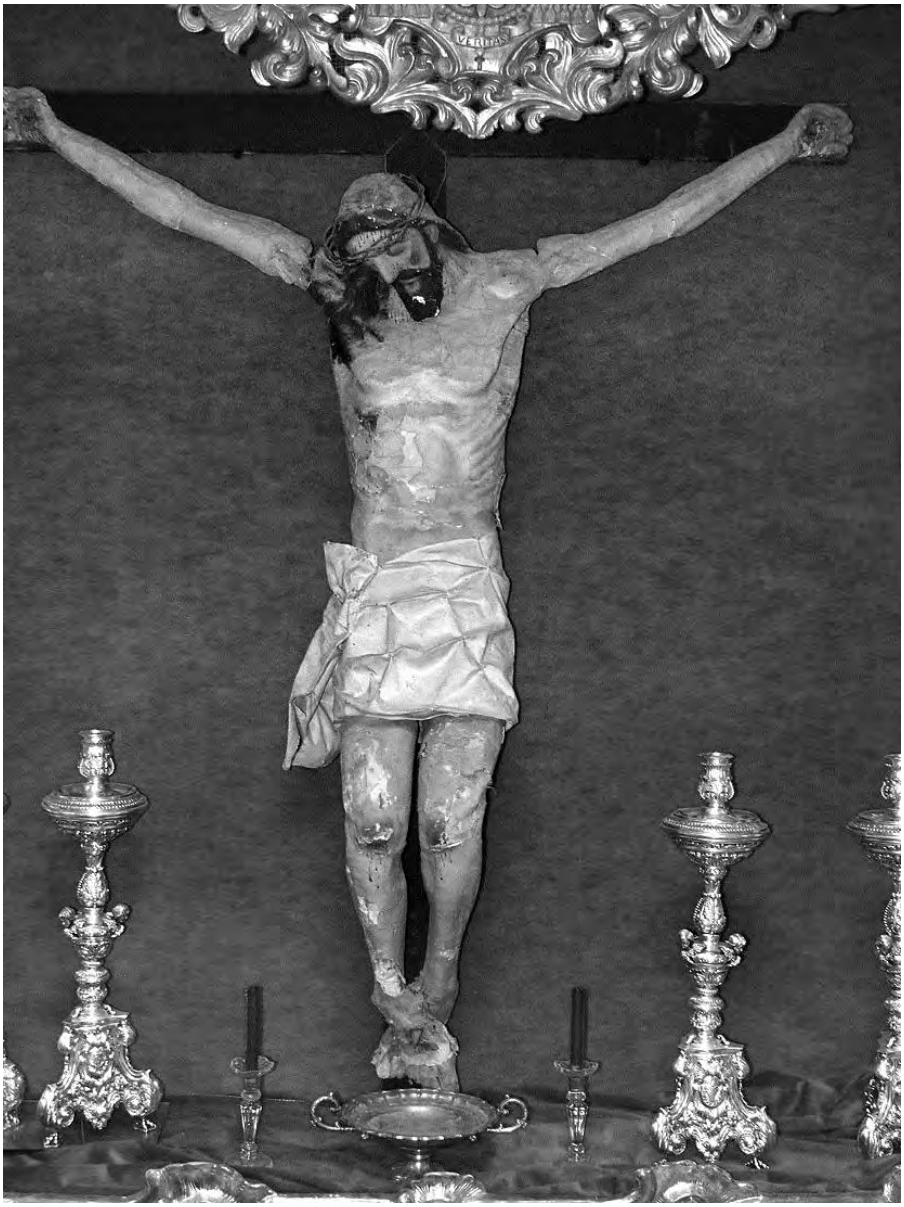
Con estos antecedentes damos ahora explicación al particular sistema constructivo en el que fue construido el referido y primigenio *Crucificado de la Vera Cruz*[cat. 2] gaditano, el cual aquí desgajamos de forma puntual de la nómina de cristos ligeros americanos que podemos encontrar en su capítulo correspondiente. Esta excepción, que luego volverá a darse al tratar otra obra también gaditana, el *Divino Indiano*[100], o la particular *Humildad* del convento hispalense de Santa María de Jesús entre otras, viene condicionada por varios factores o, mejor dicho, por una serie de incógnitas que hasta el momento no han podido ser resueltas. Si bien la antigüedad de la pieza es indiscutible en vista a su materialidad y al poder tratarse de antiguo titular de la corporación penitencial, no hemos podido confirmar de manera rigurosa que su origen sea novohispano, aunque la tradición oral y las referencias documentales directas e indirectas así lo sugieren.

Entre las noticias que al respecto tenemos, la más importante es la referencia que hace ya Fray Jerónimo de la Concepción en su texto *Emporio del Orbe. Cádiz Ilustrada*... publicada en 1690, quien al hablar del templo, enseres, imágenes y cofradías refiere: "La del Santo Cristo de la Vera Cruz, cofradía la más antigua de el Convento, y que compone lo más ilustre de la Ciudad, goza una devotísima Imagen de un Cruxifijo milagrosísimo traído de Indias, de la cual Capilla desbarató el inglés en el saco (saqueo) una primorosísima reja de caoba y ébano, que no se la hallaba precio..."[101]. Como vemos por lo temprano del dato, estimamos que dicho vínculo con tierras americanas es factible y por ello cierto, justificando así nuestro interés e incursión de la obra en nuestro estudio.

Sobre su cronología se ha planteado que debe corresponder al siglo XVII como sustitución de otro anterior que pudo perderse en el indicado ataque inglés de julio de 1596, donde se tiene constatado sufrió graves daños el templo franciscano. El recinto había servido de refugio para vecinos y clérigos y donde, tras repartirse el botín la "mañana del 4 de julio (los ingleses), dieron fuego a los objetos sagrados, reliquias y gran número de imágenes de santos así como a todo lo que juzgaron

[97] Sobre la iconografía e historia de esta imagen véase: Palomero Páramo [1987], edición digital, y [1994], s/p. Bernales Ballesteros [1985].
[98] Martínez García-Otero [2003], p. 162.
[99] Pastor Torres [1999], p. 173.
[100] Al respecto véase el capítulo correspondiente titulado: "El *Divino Indiano* de Chiclana de la Frontera, Cádiz: una escultura ligera singular".
[101] Concepción [1690], p. 615.

inútil"[102]. Este hecho puede condicionar que la obra en la que ahora reparamos llegara poco tiempo después del ataque y como necesidad para la recuperación de los cultos, siendo fácilmente encargada a América por sus estrechos lazos con la ciudad, sin descartar la valoración de su menor costo, ya que suponemos fueron tiempos de gran penuria para la corporación, muy mermada en su patrimonio. También es comprensible, como pasará siglos después cuando se quiso sustituir la obra, que alguno de sus hermanos, quizás un mercader de indias, se ocupara de su adquisición.



Antiguo *Cristo de la Vera Cruz*. Anónimo novohispano en tela moldeada y modelada. Anónimo novohispano, siglo XVI. Hermandad de la Vera Cruz, Cádiz

[102] García Portillo [2004], s/p, (edición digital).

Si damos por válido que la pieza se perdió en el ataque de 1596, lo cual cuestionaremos líneas más abajo, lo cierto es que la ausencia de su escultura titular debió ser corta, ya que si retomamos el dato anteriormente referido a la "subasta" de quien lo llevara en su traslado procesional, queda claro que en 1616 ya se tenía un pieza ligera que cumpliera con esa designación. Ello queda avalado por la referencia que se señaló en cuanto al deseo de Cristóbal Marrufo de Negrón, y la aceptación por parte de la cofradía, de cederle el honor de portar la imagen como acción de gracias tras haber logrado regresar a Cádiz de su cautiverio en la Torre de Londres por parte de los ingleses[103]. Cabría aquí la hipótesis de que la pieza en cuestión no sucumbiera a la barbarie anglosajona y que la obra, a la que en su cautiverio londinense suplicara intercesión Marrufo de Negrón, fuera la misma que finalmente él cargara años más tarde. A su vez, esta propuesta daría respuesta a la ausencia de datos específicos que no se encuentran en la documentación de esta congregación gaditana.

Pero también el ilustrado Antonio Ponz dedicó algunas líneas a este crucificado, las mismas que nosotros ahora usamos como eje haciendo una relectura;

> En la iglesia de regulares nada hay de nuevo, excepto el haberse renovado el culto público a un muy antiguo crucifijo que se veneraba en la RR.PP. Franciscanos de la Observancia. Según noticias, y valga por lo que valiere, esta Santa Efigie, que es vaciada de pasta de papel, fue obra original de un indio, en qué se yo que provincia de América. Para la Historia de los progresos de las Artes no importa el nombre del Indio, ni lo demás de su filiación[104].

De este extracto es interesante no sólo indicar lo expuesto en cuanto al origen, sino incidir en dos puntos que pueden pasar, y han pasado, casi desapercibidos. En primer lugar lo referente a la técnica y material; "vaciada de pasta de papel", lo que indica que si bien el autor pudo deducir al observar de cerca la pieza, no descarta que fuera parte de la tradición de la imagen. Fuera como fuere, lo cierto es que la obra es resultado de un vaciado, por lo cual requirió del correspondiente molde en negativo, cuyo positivo, *grosso modo*, se obtuvo -como hemos deducido de los pertinentes análisis visuales y técnicos de algunos fragmentos obtenidos[105]-, por la aplicación de una amalgama de fibras de cáñamo, a modo de pasta de papel[106], que recibía la primera impresión de la forma y a la que se añadieron sucesivamente capas de tejido, -hasta tres, también de cáñamo- para su refuerzo[107]. Estos estratos de tejidos, tal y como se observa en la documentación gráfica que se adjunta, presentan la particularidad de que si bien todos son de la misma naturaleza, cáñamo, su construcción va desde uno más burdo –que se encuentra estratigráficamente después de la amalgama de pasta de tela-, al que sigue otro de trama y urdimbre más cerrada

[103] Cartellano Pavón [2010], s/p.
[104] Ponz [1947], p. 1563.
[105] Agradecer a la cofradía de la Vera Cruz de Cádiz la posibilidad que nos brindaron para poder acceder a la pieza y tomar las necesarias muestras (enero–febrero 2009), y a nuestro amigo el Doctor Lorenzo Alonso de la Sierra quien nos facilitó el necesario contacto.
[106] Este tipo de manufactura ya la hemos descrito en la ejecución del *Cristo de la Expiración* de Sevilla, donde al igual que en este caso, la amalgama que configura la forma primera está constituida por fibras sin aglutinante. Véase; Gómez, Cruz, Poza [1992], pp. 57-59.
[107] El análisis e identificación de fibras fue realizado por Víctor Santos del LDOA, IIEs, UNAM. El resultado del análisis científico de las diferentes muestras arrojó que se trata de fibras longitudinales con dislocaciones, recorridas longitudinalmente por estrías paralelas a los bordes de la fibra. Evidentes y bien marcadas se pueden observar estrías en forma de X las cuales no abrazan toda la fibra. En los cortes transversos se aprecia lumen alargado y comprimido lateralmente, siendo todas ellas características del cáñamo. Del mismo modo se realizaron identificación por medio de la adicción de reactivos dando positiva para la identificación del cáñamo.

y fibras de menor grosor, para terminar con otro aún más fino y cerrado. También es cierto que no podemos generalizar que esta correlación de tejidos sea igual para toda la obra, ya que el de mayor grosor es evidente que se trata de un fragmento quizás aplicado para dar una mejor resistencia a esa zona puntual. Si por ejemplo hacemos la misma correlación en los pies, y entendemos que para la adaptación al molde y obtener la definición anatómica necesaria se requiere de una tela más fina, vemos lógica la secuencia de un primer tejido más delgado, al que le suceden dos que aumentan sucesivamente en grosor. Aquí, no queremos dejar de hacer la puntualización de cómo en dicha sucesión de telas encontramos que su particular recorte pareciera seguir un patrón, lo cual es un dato interesante a tener en cuenta en próximos estudios.

En cuanto al material empleado como adhesivo, los diferentes análisis nos llevan a plantear que debe corresponder con cola de origen animal, la misma empleada para la base de preparación, aunque no descartamos otros materiales sin identificar debido a lo dañado del crucificado y las muestras obtenidas. Una vez seca o casi seca, la estructura se retiró del molde para cerrar la horma –posiblemente con tiras del mismo tejido- ya fuera con otra parte moldeada o modelada, y proceder en superficie al correspondiente policromado.

Respecto de la otra indicación, es necesario matizar la referencia explícita que hace de un i*ndio* como supuesto autor, lo que vuelve a incidir en el origen de la pieza y su correspondencia con la producción escultórica del momento en aquellos lugares. Podemos aquí contrastar como ejemplo cuando se habla del crucificado de Telde: la referencia es "hecha por manos de españoles", mientras que ahora queda especificado su autor como *indio*. Aunque no se descarta que se trate de una generalidad condicionada por el origen de la pieza, tampoco se puede dejar de matizar que quizás en ese momento aún perdurara alguna referencia más concreta sobre la misma, pudiendo ser ésta adquirida en alguno de los múltiples talleres que ejercieron su arte durante el primer siglo de la colonia.

Siguiendo con el texto de Ponz, y ya centrados en las referencias históricas, nos relata los acontecimientos que acarrearon el acusado deterioro de la imagen;

> Habrá poco más o menos cuarenta años que, sorprendida la procesión en la que se conducía el crucifixo por una recia turbonada, no pudo evitarse que el agua hiciese un estrago tal en la pasta de papel, que por poco se hubiera disuelto en concurso por falta del objeto visible de sus cultos. En este triste estado se emprendió la reparación: y si la efigie era disforme cuando salió de su primera mano, puede V. inferir que tal quedaría después de restaurada con tales disposiciones[108].

De nuevo el ilustrado incurre en lo relativo a la materia, poniendo con ello de relieve ya no sólo la supuesta "mala calidad" de su realización, sino que a su vez, incide tangencialmente en el gusto que la élite reformadora de ese momento mantenía, condicionados por los postulados estéticos y académicos afines a otros tipos de materiales, considerados como "más nobles". Recordemos a modo de apunte, la preferencia por los distintos mármoles y piedras, que en el caso de España, y limitados por la tradición escultórica lígnea, quedó supeditada a los revestimientos imitativos de aquéllos.

[108] Ponz [1947], p. 1563.

En referencia al estado de conservación de la imagen y antes de señalar la parte histórica del acontecimiento, recordar cómo otro Cristo americano, esta vez de caña de maíz, el de *La Sangre* de Lucena, Córdoba, debió quedar muy maltrecho después de un aguacero acaecido durante una de sus salidas penitenciales el siglo pasado. Ello llevó a su cuestionable intervención, que si bien salvó la imagen de su sustitución, no así de mantener las calidades que hasta el momento mostraba la obra, mucho más próxima a los postulados originales que al evidente repolicromado y retoques en el volumen, caso del cabello, nos disuaden en su contemplación de valorar ciertos aspectos artísticos.

Las inclemencias meteorológicas gaditanas debieron suceder antes de 1764, ya que en el inventario de la cofradía de aquellos años se recoge: "Primeramente la del *Señor Crucificado*, vocación de la cofradía con el nombre del *Santísimo Cristo de la Vera Cruz*, retocada y compuesta a expensas de los dichos señores hermanos. Está colocada en el altar mayor de la capilla en su cruz de madera maqueada de verde y oro, con sus clavos de plata, y en lo alto de la cruz su tarjeta de lo mismo con letras de oro"[109]. Pese a los esfuerzos, el estado de conservación de la imagen debió seguir siendo precario, lo que provocó el intento de sustitución del que también nos habla Ponz:

> Doce años habrá que algunos caballeros cofrades trataron de colocar en su lugar otro crucifijo de mejor forma, que en efecto lo hicieron venir de Nápoles; pero no bien pareció en el altar, cuando el pueblo que se dice piadoso comenzó (como los judíos contra el divino original) a gritar contra su imagen: Tolle, tolle. Lo cierto es que al cabo de poco tiempo ha sido depuesta la moderna, y restituida la antigua a su lugar primero[110].

Como aglutina García Portillo en una actualización de su artículo sobre los crucificados de la *Vera Cruz* de esta institución gaditana, dicho intento de sustitución ya consta en la correspondiente acta del 12 de marzo de 1773, recogida en libros de Cabildo de la Cofradía donde se señala:

> que el efecto de su convocatoria era para hacer presente a la cofradía que el señor don Juan de Figueroa a su costa y devoción había hecho construir en Nápoles una nueva efigie del Santísimo Cristo de que hacía donación a la hermandad y era la que por disposición de dicho señor está expuesto de manifiesto en esta sacristía para que vista por los señores hermanos concurrentes determinasen sobe su colocación y admisión lo conveniente, y enterados todos los dichos señores de lo referido y dado cada uno de los concurrentes su dictamen advirtiéndose que la antigua imagen del Santísimo Cristo por su antigüedad está tan deteriorada que casi le falta aquella disposición con que en los tiempos pasados se veneraba y totalmente imposibilitada de poderse poner en el paso para salir en procesión según se había conferenciado en varios cabildos y acordándose la formación de nueva imagen de Jesús Crucificado se acordó de conformidad admitir la donación que hace dicho señor don Juan de Figueroa del Santísimo Cristo que está presente y dicho señor ha hecho venir de Nápoles; que éste desde luego se coloque en el altar y capilla de la hermandad para que a ésta única y

[109] García Portillo [2004], s/p. Los responsables de dicha intervención fueron; Alonso de Freire, Antonio pardo Sánchez de Taibo y en especial el comerciante de la carrera de Indias, Juan Gómez de Figueroa, a quienes a su vez de debe la renovación de la capilla de la Vera Cruz, como en su mayor parte se conserva en la actualidad. Al respecto véase; García Portillo [2004], edición digital.

[110] Ponz [1947], p. 1563. La referida imagen napolitana fue costeada por Juan Gómez de Figueroa, quien la presentó al cabildo en 1773, pagando también las cuelgas verdes del paso. García Portillo [2004], p. 6. En la revisión de nuestro texto, al intentar constatar los datos comprobamos que esta página ya había sido eliminada de la red (26/12/2010).

singular imagen de nuestro señor crucificado sea a la que se tributen los cultos y adoraciones que se acostumbran por esta cofradía y son debidos a la representación que significa, y mediante a que por el estilo de Italia o romano en que está este Santísimo Cristo será regular hacerle algunos retoques de pincel, que lo adapten a la costumbre de este pueblo en semejante simulacro, encarga la cofradía a los señores sus diputados oficiales y conciliarios la disposición de que se ejecute y que hecho lo coloquen como queda dicho en su altar y capilla en lugar de la imagen de Nuestro Señor Jesucristo que hoy se venera en ella, sin que con ningún motivo se verifique quede éste en ella, ni en la iglesia del convento, en tiempo alguno, reservándose por ahora en el cuarto interior de la cofradía para que por los mismos señores se de destino conveniente en otro pasaje, sitio o lugar donde tenga culto y veneración la efigie antigua del Señor de la Veracruz"[111]



Cristo de la Vera Cruz. Anónimo novohispano, tela modelada y moldeada. Siglo XVI, Cádiz

[111] García Portillo [2010a], s/p. (edición digital). Tomado del *Libro de los cabildos generales y particulares de la muy ilustre cofradía del santísimo christo dela Veracruz desde 27 de febrero de 1768"*. Biblioteca Provincial de Cádiz. Acta de 12 de Marzo de 1773. Sobre este importante mecenas véase: García Portillo [2010b], s/p. (edición digital). Una versión anterior de este artículo lo encontramos en; García Portillo [s/f], s/p. (edición digital).

Siguiendo al mismo autor y las referencias tanto bibliográficas como documentales que nos aporta, sabemos que ambas imágenes, la antigua de nuestro interés y el actual titular, debieron coexistir durante algún tiempo, encontrándose el indiano a petición popular en su altar, mientras que el otro se ubicó en la antesacristía, siendo éste el usado para las procesiones[112]. Con el tiempo la pieza primigenia fue quedando relegada llegándose a decir de ella que se "encontraba abandonada y llena de telarañas"[113]. Aún así, y no coincidiendo con las apreciaciones de García Portillo[114], la escultura indiana de tela se conservó y actualmente la encontramos custodiada en la casa de su Hermandad, esperando la tan necesaria restauración que le devuelva parte del esplendor perdido.

Para concluir con esta obra referencial y necesitando el pertinente ejercicio de abstracción que nos disuada de correlacionar los diferentes añadidos, podemos señalar que se trata de una pieza que en origen debió corresponder con la efigie de *Cristo Crucificado,* aunque en la actualidad, la aparición de elementos para su articulación en ambos hombros, señala su reutilización para las funciones del Descendimiento o de Cristo Difunto, no constando históricamente esta última[115]. De considerable tamaño, algo mayor del natural, por la postura tanto de la cabeza como sobreposición de los pies, se constata su disposición como crucificado. El trabajo anatómico, pese al material y tecnología constructiva, es loable, en especial en la realización del torso donde se percibe el trabajo muy realzado de los pectorales, trazado de costillas y zona abdominal. Esto mismo ocurre en los brazos, no encontrándose las condiciones necesarias para valorar manos, piernas y pies. La cabeza, muy intervenida, debió ser realizada también a partir de un molde, no requiriendo añadidos con excepción de los dientes. Sus facciones son suaves y con protagonismo de la ancha nariz; el cabello, muy embotado por sucesivas intervenciones, se logra distinguir en algunos puntos laterales de la barba y bigote, con un cuidado en el trazado, semejándose éste a los ejecutados para la imaginería en caña y que continuamente aludiremos cuando se hable de los españoles.

Añadido debe ser el actual paño de pureza en tela encolada, con amplia moña y lazada a la derecha, llegándose a distinguir con mucha dificultad el que creemos original, más corto tanto en la parte superior como inferior y ajustado a la anatomía. A través de los deterioros podemos hacer una escueta valoración de los estratos polícromos originales donde, en consonancia con la descripción anterior de su

---

[112] "se trata sobre la colocación de la efigie antigua del Santísimo Cristo en su altar, como antes estaba, y la nueva se ponga en la antesacristía en el sitio preparado para el incienso". (*Libro de los cabildos generales y particulares de la muy ilustre cofradía del santísimo chrispto dela Veracruz desde 27 de febrero de 1768". Biblioteca Provincial de Cádiz. Acta de 30 de Marzo de 1773).* "se coloque desde luego la efigie del Santísimo Cristo en el altar de la cofradía como antes estaba y que se ponga la nueva en el sitio preparado y señalado de la antesacristía verificándose la colocación y traslación en los términos que se tenga por conveniente." (*Libro de los cabildos generales y particulares de la muy ilustre cofradía del santísimo chrispto dela Veracruz desde 27 de febrero de 1768". Biblioteca Provincial de Cádiz. Acta de 5 de Mayo de 1773).* García Portillo [2010a], s/p. (edición digital). Al respecto del uso procesional de la talla italiana, queda referido por Castro [1859], p. 47. Citado por García Portillo.

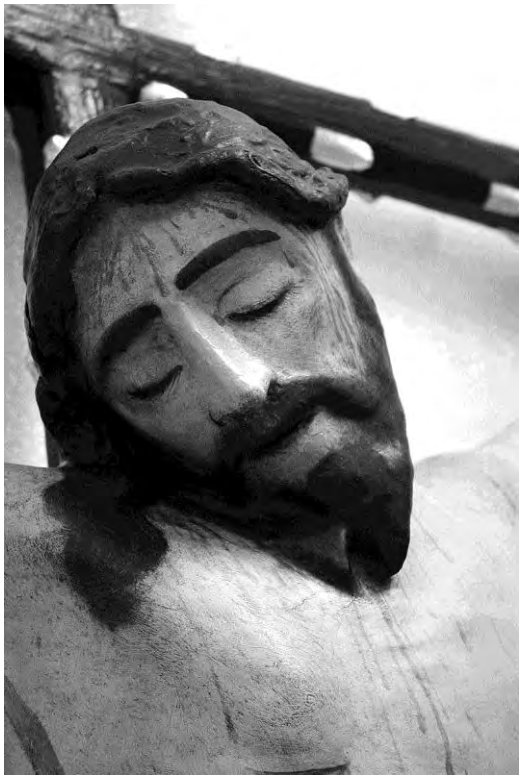
[113] García Portillo [2010a], s/p. (edición digital), citando a Picardo Gómez.

[114] En los estudios de este autor no queda claro su postura al respecto de la identificación del crucificado de tela con el antiguo titular de la Cofradía, llegando a cuestionar por una fotografía antigua la imagen indiana. García Portillo [2010a], s/p.

[115] Esta articulación sigue el tradicional sistema de rótula circular plana, insertada en un perno de corte cuadrangular que con anterioridad de colocó en el torso, mientras que el del brazo, al que se ancla es similar al del torso. Todo ello está realizado en madera y por el tipo de corte viene a justificar que son añadidos, posiblemente del siglo XIX. La zona se encuentra recubierta de piel para disimular la articulación, que a espera de futuros estudios, igualmente nos parecen añadidos.

estratigrafía, se distingue una carnación clara y con matices, a la que se sobrepone un grueso estrato de barniz antiguo muy degenerado.

Tras la obra gaditana y su particular materialidad en tela encolada, y pese a las referencias que de ella se tienen como americana, aún manteníamos ciertas reservas al carecer, por ahora, de imágenes referenciales novohispanas. Pero al igual que ocurre con la *Santa Ana*, Museo Franz Mayer, y su carácter de vínculo para las de papelón, la valiosa documentación que nos aportó la restauradora Merchán García sobre el *Cristo Crucificado*[cat. 3] de la Iglesia de San Juan y la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de Fuente del Maestre, Badajoz, nos lleva a plantear que podemos estar frente a otra pieza eslabón para entender las relaciones entre las obras europeas y americanas.



Crucificado, anónimo novohispano en tela moldeada y modelada, con caña de maíz y maderas ligeras. Siglo XVI. Fuente del Maestre, Badajoz. Fotografía. Merchán García

De tamaño algo mayor del natural, como en el Cristo gaditano, el protagonismo de telas moldeadas y modeladas en su manufactura, condiciona sustancialmente la resolución final de los trabajos anatómicos que también pueden ser calificados de someros, aunque no por ello, incorrectos. Próximo a los postulados que imperan en muchos de los crucificados del siglo XVI novohispano que veremos, su estética está a caballo entre el último momento del Gótico y un incipiente Renacimiento, lo que concuerda con las apreciaciones que se le han propuesto[116]. El paño de pureza, realizado siguiendo la tradicional técnica de telas encoladas, es naturalista, con el detalle del puntual cruzado en su parte superior izquierda y las aplicaciones de dorado al mixtión en sus bordes. La policromía es la original, y se compone de carnación trigueña con sutiles matices verdosos y latigazos paralelos no muy

[116] Según la tradición local recogida tanto por su restauradora como por José Romero Sánchez, Hermano Mayor de dicha cofradía, a los que agradecemos la información proporcionada, el crucificado siempre se ha tenido como de esa centuria y de procedencia mexicana.

destacados. La sangre, aunque abundante, no es estridente, y está pintada a base de aguadas rojizas a las que se sobreponen goterones de varias intensidades.



Interior del *Crucificado* novohispano en tela moldeada y modelada, con caña de maíz y maderas ligeras. Siglo XVI. Fuente del Maestre, Badajoz Fotografía. Merchán García

En cuanto a su manufactura y siguiendo lo que nos reporta su restauradora, el haber accedido a su interior por un deterioro, facilita su pormenorizada descripción y establece ya de entrada su correspondencia con una obra ligera y prácticamente hueca. Se trata de diferentes tipos de telas encoladas superpuestas que debieron obtener su forma primigenia a partir de un molde, aunque no contamos con los recursos para poder establecer si éste era en positivo o negativo. Ahora bien, el hecho de no apreciar elementos o residuos interiores –las tomas fotográficas muestran que dichos tejidos están limpios, con apenas algunos restos de cola–, nos hace inclinarnos por el segundo. Para manos y pies se requirió madera blanda al igual que para los pernos de los brazos, proponiendo su identificación con "corcho". Al respecto no está de más apuntar que este material se obtiene de la corteza del alcornoque, árbol que no es oriundo de la Nueva España, lo que pudiera dar pie a despreciar este origen para la obra. Pero el estudio fotográfico de esas partes, nos sugiere que no se tratan de cortezas, sino de ramas o fragmentos de troncos, lo que descartaría aquella identificación, llevándolo hacia posibles maderas ligeras indianas.



Crucificado, anónimo novohispano en tela moldeada y modelada, con caña de maíz y maderas ligeras. Siglo XVI. Fuente del Maestre, Badajoz. Fotografía. Merchán García

Al contar con los volúmenes necesarios y afianzados con otros fragmentos de tela o incluso costuras, para lograr una mejor definición se le aplicó un fino estrato de pasta de caña aglutinada con un adhesivo orgánico, siendo este punto la clave indiscutible para su filiación novohispana. Para el cabello, y como ocurre en otras piezas, se empleó algún tipo de estopa encolada, cuyas fibras no se han identificado, pero deben ser originales, si bien con ella no se logra el trabajo de ondas y bucles que de manera reiterada encontramos en trabajos similares pero realizados con cañeja y pasta de caña. En definitiva, se trata de una obra que hasta el momento no tenía repercusión para la historiografía, y para la que proponemos un lugar destacado, en cuanto es clave para entender los pasos intermedios y dependencias entre la imaginería ligera de ambas costas atlánticas.



Busto del Ecce Homo. ¿Anónimo novohispano?, siglo XVII. Convento de Santa Catalina de Siena, La Laguna, Tenerife



Visión posterior del *Busto del Ecce Homo*, telas modeladas y policromadas. Siglo, XVII. Fotografías. PFAM

En Canarias, el único ejemplo que hasta ahora podemos catalogar como imagen en tela, fuera de los tradicionales trabajos de encolados del XVII y XVIII, corresponde con un busto del *Ecce Homo*[cat. 4] conservado en la clausura de monjas catalinas de La Laguna, Tenerife. Ésta fue vinculada por Pérez Morera con posibles talleres novohispanos, lo que mantenemos tras acometer su restauración. Representa a Cristo atado, coronado de espinas y parcialmente cubierto por un rico manto rojo de estofados vegetales, cuyo interior se decora con una espesa corla roja. De suave anatomía –condicionada por sus materiales y sistema de ejecución– es una pieza en soporte textil, encontrándose interiormente un armazón de varillas de madera dispuestas de forma oblicua a modo estructural. También encolada es la cuerda que ciñe el cuello y se anuda en las manos, mientras que la capa sigue el habitual encolado para este tipo de elementos. Las únicas partes que parecen corresponder con madera son la peana y posiblemente las manos, aunque estas últimas también están enteladas. Tanto lo blando de la anatomía como el rostro y cabello, demuestran la carencia de talla en favor del modelado; sin descartar un posible uso de molde para

el rostro. Por lo inusual de su manufactura en la plástica escultórica insular, y el tratamiento ornamental de la túnica, creemos pudiera corresponder con una obra de importación, pero a falta de las referencias documentales que lo avalen, no nos decantamos por establecer un hipotético centro productor, sin que por ello descartemos su procedencia indiana[117].



Detalle. *Busto del Ecce Homo*. Iglesia de Santa Catalina de Siena, La Laguna, Tenerife. Fotografía. PFAM

No queremos terminar el presente epígrafe sin hacer una llamada de atención referencial a la ejecución de la imaginería religiosa en tela que se viene estudiado en Brasil. Aunque se trata de piezas realizadas mayoritariamente en el siglo XVIII, es interesante el comprobar cómo para ese momento se renuevan y atienden los encargos religiosos aplicando una técnica, como la de la tela moldeada y modelada, que en otros centros productores internacionales se relegó a las habituales realizaciones de las vestimentas. En el caso de Brasil y concretamente en Minas Gerais, las investigaciones que viene realizando Flores de Medeiros, sustentan de forma rigurosa cómo se producían estas obras casi completamente con tejidos para su soporte, logrando excelentes piezas tanto de bulto redondo como de candelero[118]. Ello de nuevo pone en evidencia la destreza de los autores y la aceptación por parte

[117] Al respecto de esta posible filiación el profesor Jesús Pérez Morera nos señaló que igualmente él la defendía como parte del proyecto presentado para "La Laguna como Patrimonio de la Humanidad". Otra pieza similar que se conserva en Tenerife y que dejamos simplemente nombrada a la espera de los necesarios análisis científicos es el denominado *Señor de las Tribulaciones,* Iglesia de San Francisco, Santa Cruz, de la que tenemos referencias y agradecemos el dato a la Catedrática Margarita Rodríguez González.

[118] Flores y Eliane Monte [2003], pp. 169-174. Otros artículos referenciales sobre esta técnica son: Gilca Flores de Medeiro [1996], pp. 163-167. Flores de Medeiros y Monte [1998], pp. 318-320.

de los comitentes de imágenes que, aunque su apariencia puede confundirse incluso con las de madera, fueron ejecutadas recuperando técnicas y saberes de siglos anteriores.

3.6 | OTRAS TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS LIGERAS

Equivalente a las imaginerías en caña, papelón y la anteriormente referida de tela, encontramos la escultura ligera también en tela encolada pero con maguey, que se produjo durante los siglos XVI–XVII en el Virreinato del Perú (actuales Perú y Bolivia). Pese a que estos paralelismos ya han sido señalados por el restaurador Rolando Araujo[119], serán los textos del investigador Querejazu Leyton, los que nos aporten los datos más esclarecedores al analizar varias obras con las que se pueden establecer ciertos paralelismos.

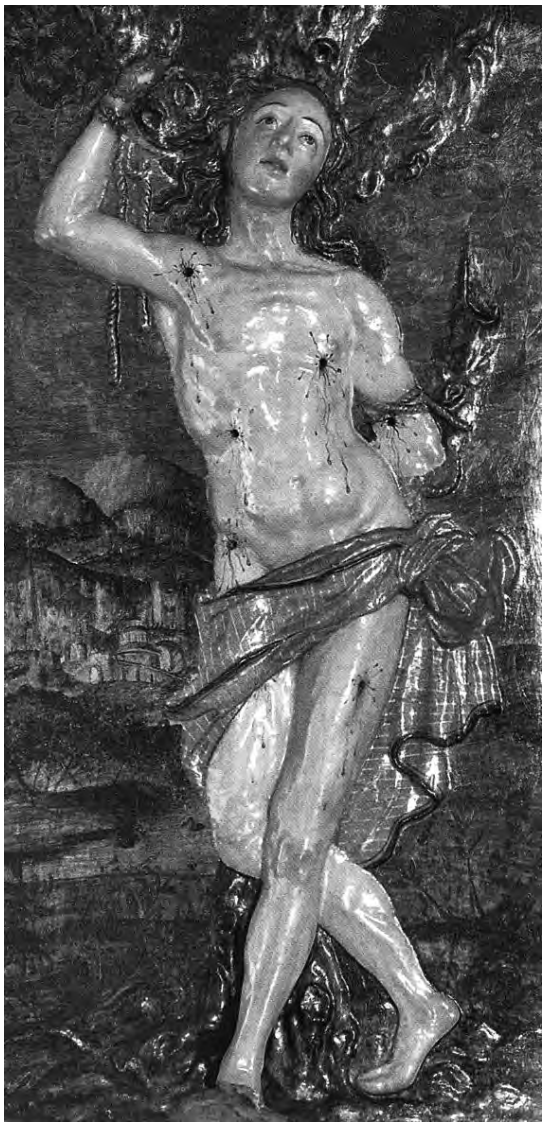
Como en el caso mexicano, las raíces de esta técnica se suponen precoloniales, relacionada con antiguas piezas prehispánicas denominadas *muñecas*, y que al parecer fueron prohibidas durante el periodo incaico[120]. Más cercana es la similitud con los antiguos dioses encontrados en los templos con la llegada de los españoles; "Item había en el mismo templo (Coricancha...) otras tres estatuas del sol, las cuales eran hechas de unas mantas muy gruesas y tupidas, de manera que se mantenían sin artificio..."[121]. Sobre esta base, y la posterior aportación española, en especial la del jesuita Juan de Mosquera; "imaginero español que vino trayendo la técnica del modelado con tela y pasta policromada"[122], se debió fundamentar la imaginería ligera en este Virreinato, igual que suponemos pasó, como defendemos en este texto, con una de las variantes de la imaginería ligera mexicana.



Relieve de Santa Margarita, Madera, maguey y tela encolada. Bernardo Bitti y Pedro Vargas, 1583-86, Museo Histórico Regional de Cuzco, Perú

[119] Araujo Suárez [1997], pp. 63–70. [2001], pp. 127–129.
[120] Querejazu Leyton [1979], "pp. 107-122. Sobre este tema el mismo autor ya había realizado las pertinentes referencias en [1978], p. 140
[121] Bernarbé Cobo [1968].
[122] Benavente Velarde [2006], p. 28. Sobre este mismo y prácticamente desconocido imaginero, el autor refiere lo escrito por el padre Rubén Vargas Ugarte: "Siendo Rector del Colegio de Cuzco el P. José Teruel, el H. Mosquera hacía oficio de Procurador (1580). Por su destreza en la escultura y pintura se le encomendó la dirección de la obra de la Capilla Mayor que decoró con toda perfección. Labró, además, un tabernáculo al estilo del retablo, el púlpito, *que es el mejor que hasta entonces había en la ciudad,* y una andas de plata para la Cofradía de los Indios (Ant. de Vega. Historia Ms. del Col. Del Cuzco) El Hermano volvió más tarde a su Provincia de Castilla". en Vargas Ugarte [1955], p. 22.

Otros artistas de origen europeo, en este caso italiano uno y español el otro, que recurrieron al empleo de pastas y tejidos para su obra escultórica, son el jesuita Bernardo Demócrito Bitti -figura destacada en el arte no sólo peruano sino hispanoamericano de la primera centuria de la colonia-, y Pedro de Vargas. Los últimos estudios de los relieves que sobrevivieron al magno retablo de la iglesia de La Compañía de Cuzco, década de los ochenta del siglo XVI, ponen en comunión a ambos artífices, aunque parece ser que probablemente fuera el ibérico quien realizara estos magníficos relieves en pasta de maguey y tela encolada, y quizás sólo fueran dibujados sobre los tableros por Bitti[123]. Lo interesante es comprobar cómo una vez más los artífices europeos recurren a técnicas aprendidas en el Viejo Continente, y adaptan ciertos materiales autóctonos para sus realizaciones. Con ello confirmamos cómo son maestros foráneos los que están incursionando en la aplicación de recursos menos habituales para sus obras y que tienen plena vigencia en la América hispana del siglo XVI.



Relieve de San Sebastián, Madera, Maguey y tela encolada. Bernardo Bitti y Pedro Vargas, 1583-86, Museo Histórico Regional de Cuzco, Perú

[123] Un último estudio aglutinador sobre estas obras lo encontramos en Brandon Strenhlke [2007], pp. 296-299.

Sobre este tema ya Bernales Ballesteros apuntaba algunos datos de donde destacamos su oportuna reflexión sobre los vínculos con las producciones europeas en las que nosotros insistimos:

> También hubo cierta variedad con respecto a los materiales. De España se llevaron las técnicas tradicionales referentes al mármol o piedra, madera, *pasta*, marfiles y metales; pero a estos procedimientos añadieron, en tierras peruanas, la del *maguey* de probable origen indígena, que coincide con las peninsulares de pasta y de telas encoladas, conocidas desde el Medievo y de barata utilización en los talleres andaluces del siglo XVI; significa un aporte de los artistas indígenas y también una fuerte reducción en los costos de las imágenes, sobre todo en las comarcas andinas, en donde el cedro no era abundante; por ello es frecuente comprobar los numerosos casos de imágenes con cuerpo de maguey y cabeza y manos de cedro, madera que se estimaba como la más noble e incorruptible, según testimonio de los cronistas de entonces. En Lima no se hicieron inicialmente obras en maguey, pero sí en pasta[124].

De sumo interés para nuestro estudio es la descripción que Querejazu hace de la manufactura de varias obras; son el *Cristo de Ánimas*, Capilla del Triunfo, Cuzco, adscrito a fórmulas tardogóticas o un Renacimiento temprano, y el famoso *Cristo de los Temblores,* Catedral de la misma ciudad. Para la ejecución del primero su artífice se valió de un:

> maniquí de paja, sobre el cual aplicó bandas anchas de tela mojada en cola; cuando la cola secó, quitó la paja, seguidamente ensambló las partes huecas del cuerpo y extremidades; para reforzar los brazos talló las manos en madera, y las unió a dos barras, también de madera, que soportan las muñecas y van hasta los respectivos codos; a continuación cubrió la figura con nuevas bandas de tela mojada en cola, pero teniendo más cuidado con el modelado. Una vez seca la figura fue cubierta con varias capas de imprimación. La corona de espinas fue hecha con una pita delgada, mojada en cola y trenzada sujetando las espinas hechas de madera; cuanto estuvo seca, recibió varias capas de imprimación de yeso y cola y fue policromada[125].

Al igual que en el caso anterior, en el de *Los Temblores* su hechura parte de:

> un maniquí de paja, sobre este puso, envolviéndolo, tiras anchas de tela mojada en cola; cuando la tela estuvo seca, reforzó transversalmente estas partes huecas del cuerpo con pequeñas varillas de madera, fijadas a la cáscara de tela, usando pasta: los brazos fueron reforzados con sendas barras de madera que van desde las manos hasta coincidir una con otra en el centro del tórax de la imagen. Entonces unió las diversas partes del cuerpo, con nuevas tiras de tela mojada en cola. Sobre el bulto general de la figura, el escultor modeló los detalles del Cristo, colocando al cuerpo piezas de maguey cortadas en pequeñas placas, y luego lo talló; sobre este aplicó varias capas de implicación de yeso y cola. Los detalles menores como las gotas de sangre y barba fueron hechos con pasta de yeso. Los pies, y manos y cabellera de la imagen fueron hechos con maguey y fueron tallados; estas partes no son huecas (la cabeza si es hueca). El paño de pudor fue hecho con una pieza de tela delgada, mojada en cola y después colocada, con un gran nudo sobre la cadera izquierda[126].

---

[124] Bernales Ballesteros [1991], p. 22.

[125] Las primeras referencias de este autor las tenemos en Querejazu Leyton [1978], p. 140, si bien nosotros hemos utilizado: Querejazu Leyton [1979], s/p (edición digital).

[126] Querejazu Leyton [1979], s/p (edición digital). La aplicación del maguey ya sea directamente tallado o en pasta, fue un recurso material y técnico que sobrevivió en la imaginería de aquella región de América del Sur, como dan buena fe de ello la multitud de obras que se pueden encontrar. Un magnífico ejemplo es el "Altar de la Virgen de Copacabana", que atesora el Museo peruano Pedro de Osma, Lima; al respecto véase; Wuffarden [2007], pp. 302-303.



Cristo de los Temblores.
Escultura en tela policromada,
siglo XVI, Cuzco, Perú

Al reflexionar sobre los anteriores crucificados, Gisbert y Mesa dan explicación a un contrato en Cochabamba de 1573 por parte del escultor Diego de Ortiz de Guzmán quien, "para la realizar un crucifijo de bulto de tamaño natural, (...) el encomendante[127] debía dar el ruan y cañamazo que fuera necesario para hacer la escultura"[128]. Los mismos autores continúan:

> que si bien se documenta una técnica donde la imagen se hace con el alma de paja, también parece que se usó alma de barro, pues Yupanqui al explicar cómo hizo la imagen de la Virgen nos dice: *nos poneamos a hazer el moldi di barro... y dispoes disto lo trabajamos con lienzo*. Sobre esta imagen de barro Yupanqui puso el liezo, sacnado luego el barro del interior. Ortíz debió usar la misma técnica, pues cuando Yupanqui termina la imagen de la Virgen la lleva al mestro *Dego di Ortiz para que lo mirara si iba bueno o malo*[129].

[127] Se refiere a Andrés de Estrada.
[128] Gisbert y Mesa [1991], p. 192. Sobre esta noticia los mismos autores habían dado cuenta en; Gisbert y Mesa [1972], pp. 36-37. Es importante al menos señalar que Diego de Ortíz fue el maestro de Tito Yupanqui, escultor que siguió el uso de esta técnica y que con ella realizó la famosa imagen de *Nuestra Señora de Copacabana*, a la cual volveremos. Al respecto de dicha relación, fue el propio escultor quien en su momento refirió: "i me lo llevó in la casa de on maestro que lo llamaban Dego di Ortez, y me lo dixeron para que lo aprindiera de aprindes". Así lo estractan los anteriores autores tomándolo de Ramos Gavilán [1976], Cap. IV.
[129] Gisbert y Mesa [1991], p. 192. Las referencias documentales fueron tomadas de: Ramos Gavilán [1976], Cap. IV.

Como ya ocurrió con otros escultores que demostraron sus habilidades peninsulares asentados en la América hispana en el siglo XVI, caso de los ya indicados Pedro de Vargas o Marcos de Cabrera, amén de Matías de la Cerda –al cual retornaremos en varios puntos de esta investigación-, con Diego de Ortiz de Guzmán, volvemos a encontrarnos a otro imaginero español docto en la materia escultórica ligera y su labor en tierras americanas, además de enseñar su arte. Si bien no hemos podido acceder a toda la necesaria bibliografía, de la consultada se desprende la aceptación de éste como español, "hay constancias literarias de su reconocida habilidad en esculturas de tema pasionarios y marianos, y de que alcanzó fama de ser el mejor artista *hispano* en la extensa región de Charcas..."[130], lo que reitera nuestra opinión en cuanto a la importancia de los maestros foráneos en el aprendizaje y ejecución de la escultura ligera en las nuevas tierras, y con ello, la dependencia formal y técnica que planteamos con estos simulacros y su relación directa con las mismas que se venían realizando en la península o incluso en Europa durante la centuria del XVI.



Virgen de Copacabana. Maguey y telas encoladas. Atribuida a Sebastián Acostopa Inca, c. 1617. Convento de la Madre de Dios, Sevilla

Retomando la materialidad ligera de las imágenes y en relación con lo anterior, en nuestro país el mejor ejemplo de esta técnica realizada en tierras americanas es la *Virgen de Copacabana* que se venera en el monasterio de la Madre de Dios, en Sevilla. Estudiada por varios investigadores, está atribuida al peruano Sebastián Acostopa Inca, siendo un trasunto de la original conservada en la ciudad boliviana de la que recibe el nombre, y ejecutada posiblemente *circa* 1617. Se trata de una obra, la sevillana, realizada en maguey y telas encoladas cuya tecnología nos describe Ramos Sosa; "sobre una estructura muy liviana de troncos de maguey secos, se modelaba la

[130] Bernales Ballesteros [1991], p. 31. "La actividad del escultor Diego Ortiz de Guzmán está llena de lagunas, pero se cree que estuvo en Sevilla durante algún tiempo y conoció la plástica de artistas consagrados como Roque de Balduque. Pasó primero por Lima, luego fue a Cusco y finalmente se dirigió a la Villa de Potosí, donde abrió taller por los años de 1570".

pasta del mismo material con yeso, a continuación el lienzo con capa de estuco, dorado y policromía. Puede que al menos para el rostro se utilizara un molde que facilitaría repetir el icono ante los numerosos encargos"[131]. Comprobamos con ello la aplicación escultórica de materiales ligeros en tierras bolivianas, lo que del mismo modo ocurre en esculturas ligeras mexicanas, caso de la *Inmaculada* del Museo de Arte Virreinal de Morelia, que trataremos. Otro elemento a destacar es la hipótesis del empleo de moldes, como en el caso del rostro, que nos indica el conocimiento y difusión de esta técnica constructiva, también en el sur, con la finalidad de reproducir casi de forma mimética ciertas piezas, lo que ayuda notablemente en su catalogación.

En Canarias, ha sido Pérez Morera quien en una reciente exposición sobre la platería que de origen americano se conserva en la provincia de Las Palmas de Gran Canaria, ha dado a conocer un pequeño estuche relicario puesto en relación con los talleres del Alto Perú de la segunda mitad del siglo XVII. Engarzados en plata, el relieve por un lado es la *Virgen de Copacabana*, mientras que el otro se dedica a *San José con el Niño*, y fueron modelados a base de una "modesta pasta indígena de estuco mezclada con maguey, luego policromada y dorada"[132].



Estuche relicario con la Virgen de Copacabana y San José con el Niño. Plata, pasta de estuco y maguey, Alto Perú, siglo XVII, Colección particular Las Palmas de Gran Canaria

[131] Ramos Sosa [1999–2000], p. 348. Sobre esta pieza y sus vínculos incaicos véase: Ramos Gavilán [1621], Mesa y Gisbert [1972], pp. 73–92. Querejazu Leyton [1978], pp. 137–151, y [1981], pp. 83–93. Falcón Márquez [1992], pp. 327–238. Rípodas Ardanaz [1995], pp. 47–78.
[132] Pérez Morera [2010], p. 28.

Otros loables ejemplos de imaginería ligera realizadas en Perú que mantienen la iconografía principal de nuestro interés y que sin duda merecen ser destacados son; el *Cristo de los Favores* del Santuario de Santa Rosa en Lima, del que refiere Bernales Ballesteros fue ejecutado en "maguey y tela encolada y policromado", a lo que añade es de "características primitivas realizado por un artista local en el siglo XVI"[133], y que a nosotros nos siguiere se trata de una obra de referencia apegada a lo que debieron ser los modelos primeros de importación. Más modesto en sus cualidades plásticas es el conservado en la iglesia de Maca, Colca, en Arequipa, y ya en otras representaciones pero de igual materialidad, el interesante simulacro del *Niño Jesús Bendiciendo*, siglo XVII, de la iglesia de Callalí, también en Colca, además otros ejemplos ubicados en Coparaque, de la misma región[134].

Por su parte en Quito, Ecuador, también encontramos piezas que se han catalogado como imágenes ligeras en caña. Son los casos del devoto *Crucificado de la Misericordia*, Iglesia de San Roque, o el *San Diego Alcalá* del Monasterio de Santa Clara. Aunque mantenemos ciertas reservas al respecto de su catalogación, esta parece avalada por los procesos de restauración como así se recogen en uno de los últimos estudios[135]. Sobre el primero, Escudero Albornoz ha señalado:

> Es una imagen *sui géneris* en el arte quiteño por su técnica de manufactura y materiales con los que está elaborado. En efecto, con modelado a la manera italiana de "estopa", pero con bagazo de caña de maíz, la pieza fue dada forma, añadiendo madera de balsa para el paño de castidad. La cabeza, que ostenta pelo natural fue trabajada en madera: proceso que de hecho no es quiteño. Debió ser importada del Alto Perú en las postrimerías del siglo XVII. Por ende, no corresponde al taller de José Olmos (Pampite), como tradicionalmente había sido atribuida por el doctor Pablo Herrera (1890), por Navarro (siglo XX) y por Vargas (siglo XX)[136]

Al respecto y en vista de la documentación fotográfica de la que hemos podido disponer, nos atrevemos a proponer que quizás, como otras de las piezas aludidas de esta iconografía, pudiera corresponder a una obra novohispana de finales del siglo XVI. Varias son las razones que nos lo siguieren. De entrada ha de señalarse que las aludidas son las únicas que se conocen con estos materiales en el país. A ello nos permitimos añadir los más que evidentes nexos estilísticos y formales visibles al comparar la obra quiteña con sus homónimas novohispanas. Así lo vemos por ejemplo en el trabajo de la anatomía, en detalles como la sangre a base de gruesos goterones en relieve que ya encontramos como originales en el crucificado español de Bornos, Cádiz. Pero es sin duda en la cabeza donde son factibles con más fácil percepción los débitos de los que hablamos. Su atenta evaluación, hasta donde nos dejan ver los diversos añadidos, peluca y corona de espinas, muestra esas pautas que son comunes cuando hacemos el mismo ejercicio con obras afines novohispanas. Las facciones nos parecen modeladas, como así deducimos del trabajo de la nariz, cuencas oculares o incluso hasta la boca. Otro tanto podemos señalar del pelo, ya sea de la barba como aquellas partes mínimas que se logran entrever sobre el hombro derecho o en la frente, y que nos indican el hecho de tener cabello modelado. En el bigote y barba se repiten las fórmulas indudables de acanalados ligeramente

---

[133] Bernales Ballesteros [1991], p. 22.
[134] Tord [1991], pp. 300-301 y 304.
[135] Escudero Albornoz [2007], pp. 83 y 154-155. La imagen del crucificado fue restaurado por FONSAL en 1998, mientras que 1992 fue Mariana Castro quien lo interviniera nuevamente. En cuanto al santo franciscano su actuación se derivó de un convenio suscrito entre Ecuador y España en 1998.
[136] Escudero Albornoz [2007], p. 83.

ondulantes y con crestas redondeadas que son definitorias cuando hemos estudiados piezas mexicanas. Aún en este insipiente nivel de análisis, nos lleva a proponer que tal vez nos encontremos ante una pieza de importación y pudiera ser que al igual que ocurre con el centenar de obras ligeras novohispanas remitidas a España, también el sur americano se beneficiara de dicha producción, si bien ello deberá esperar a futuros estudios pormenorizados. Otro tanto podemos decir de la otra imagen referida, el *San Diego de Alcalá*, pieza cuya estética hasta el momento no tiene referencia o similar en las que hemos estudiado de las conservadas en México.



Cristo de la Misericordia. Escultura policromada realizada en caña de maíz con madera y postizos, ¿anónimo novohispano? siglo XVI, Iglesia de San Roque, Quito, Ecuador



San Diego de Alcalá, escultura anónima con caña de maíz, madera, policromada, siglo XVII, Iglesia del Convento de Santa Clara, Quito, Ecuador

Dentro de este apartado general que nos da el epígrafe, también debemos retomar el conjunto de Vírgenes andaluzas a las que antes hacíamos referencia al hablar de la escultura ligera y su producción en serie por parte del Maestro Huberto, a quien se las atribuyera Felipe Pereda[137]. Gracias a la completa investigación y proceso de restauración a la que fue sometida en el Instituto Andaluz de Patrimonio, la Virgen onubense de *Los Remedios* y su comparación con sus homónimas, se establece que para su realización fue "empleada una técnica mixta en la que se combinan materiales de diversa naturaleza: tela encolada, pasta de papel y madera"[138]. En cuanto al sistema constructivo, éste es "principalmente por telas encoladas en prácticamente la totalidad del anverso de la figura, apreciándose el tejido en las lagunas de policromía existentes. Los volúmenes del rostro de la Virgen, las manos y la figura del Niño han sido modelados mediante pasta de papel. Con el estudio analítico se identificaron fibras de lino en la naturaleza del soporte tanto en las telas encoladas como en la pasta de papel..." mientras que, "en el interior de la escultura existen dos núcleos de madera que sirven de estructura el conjunto del los volúmenes de tela y pasta"[139], localizados en el análisis radiológico.

A este grupo de imágenes hemos de añadir varios ejemplos novohispanos también conservados de España, y que si bien no entran en las categorías de escultura en tela o papelón ya signadas, o las ejecutadas en caña de maíz, su carácter de tallas ligeras las hacen necesariamente ser atendidas. La primera es una pieza que si bien tiene un singular interés en el panorama de la escultura novohispana, no ha sido lo suficientemente atendida hasta nuestro último estudio, el cual se recoge y amplía en el último capítulo de este texto[140]. Se trata del *Divino Indiano*[cat. 5] que se custodia en la clausura de Madres agustinas de Chiclana de la Frontera, Cádiz, del que ahora destacamos su manufactura y al que dedicamos el último capítulo de la presente

[137] Sobre este tema véase el capítulo correspondiente en Pereda [2007], pp. 287-373.
[138] Villanueva Romero y Montero Saucero [1999], p. 103.
[139] Villanueva Romero y Montero Saucero [1999], p. 103.
[140] Amador Marrero [2008a], (en prensa).

investigación. Esta pieza, de menos de un metro de altura, debe fecharse entre la segunda mitad de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo XVII, y fue tallada, como dio a conocer su restaurador Nieto Pérez, en madera de tallo floral de maguey o agave[141], plantas mexicanas ambas. Se trataría por tanto de otra de las variantes de escultura ligera novohispana, como las señaladas por Araujo[142], y que entronca con sistemas y técnicas también aplicadas en Sudamérica, como referimos.



Divino Indiano. Convento de N. P. Jesús Nazarenos, Chiclana de la Frontera, Cádiz

[141] Nieto Pérez *et al.* [1992], pp. 358–362.
[142] Araujo [2001], 133-134.

La otra obra ligera conservada en España, y que aquí presentamos ofreciendo su propuesta de catalogación, es el interesante simulacro donde se conjugan las iconografías *del Señor de la Humildad y Paciencia*[cat. 6] junto con el momento posterior a los azotes, aún atado a la columna, conservado en la clausura del convento hispalense de Santa María de Jesús[143]. Referida por la historiadora Centeno, fue ella quien llamó la atención sobre lo particular de la iconografía, señalando su manufactura en papelón de finales del siglo XVII[144]. Una vez estudiada y analizados algunos de sus materiales[145], corregimos la anterior propuesta y estamos en situación de señalar que no se trata de una pieza en papelón: es una talla en madera ligera americana, mientras que la peana y columna fueron talladas en madera.



Señor de la Humildad y Paciencia. Anónimo novohispano, escultura en materiales ligeros, siglo XVII. Convento de Santa María de Jesús, Sevilla. Fotografía PFAM

[143] Esta iconografía es casi idéntica a la obra modelada en tela que se conserva en Osuna, Sevilla.

[144] "Imagen de Jesús sentado y atado a la columna (075 metros x 025) Apoya Jesús la cabeza sobre la mano derecha que descansa sobre la columna a la que está atado por un cordón, la mano izquierda la apoya sobre la misma rodilla. Es una talla en papelón, fechable hacia finales del siglo XVII. Encontrando diferencias entre la talla de la cabeza y la del resto del cuerpo. La cabeza con corona de espinas soporta las potencias. Rostro de dolor con mirada apacible, serena; barba y bigote que enmarcan la boca de labios bien dibujados, el cabello rizado con bucles. El torso desnudo que no se le señalan las costillas, musculatura en brazos y piernas, paño de pureza pegado con pliegues pequeños. Imagen con una iconografía muy peculiar, que tiene la columna a un lado por lo que es bastante significativo, ya que representa a Jesús después de la flagelación". Centeno [1996], p. 116.

[145] Queremos agradecer a la comunidad de monjas franciscanas su disposición y amabilidad para el estudio de varias esculturas pertenecientes a su patrimonio.



Detalle. *Señor de la Humildad y Paciencia*. Convento de Santa María de Jesús, Sevilla.
Fotografía PFAM

Ahondando hasta donde se nos ha permitido en un primer estudio *in situ* y con el análisis de las muestras tomadas, se puede casi afirmar que se trata de una talla en madera parecida al núcleo del bambú o material de la misma familia, perceptible su fragilidad al tacto y recubierta de papel y tejido antes de su policromado[146]. Sin llegar a ser una obra de muy elaborado estudio anatómico, aunque sin presentar errores llamativos al respecto, lo más interesante es el trabajo de la cabeza, el cual formalmente nos lleva a vincularlo con otras piezas novohispanas como las que trataremos más adelante, en especial la manera de diseñar y realizar los cabellos, barba y bigote. Respecto de la policromía poco podemos apuntar, ya que la actual debe corresponder con una intervención de repolicromado muy probablemente del siglo XVIII, por las marcas que se adivinan en el mismo momento que se le añadieron los ojos de cristal. La original, que se llega a observar, sobre todo en algunas lagunas de la frente, es menos rosácea y tiende, condicionada por el barniz intermedio, a tonos verdosos bien matizados. También la sangre y la ceja izquierda se distinguen y refieren un trabajo de aceptable calidad en su ejecución, que junto a lo ya estudiado debe corresponder a bien avanzado el siglo XVII o primeras décadas de la centuria siguiente.

Gracias al libro que nos aportó la mayor cantidad de datos sobre la imagen del *Cristo de la Sangre de Torrijos*, sabemos de otra pieza, también en Toledo, catalogada o vinculada con importaciones mexicanas de finales del siglo XVI, y que si bien en un principio la habíamos incluido en el catálogo general, de igual modo que los casos anteriores, hemos optado por darle aquí su lugar, ya que según la documentación aportada por su restaurador, corresponde con otra tipología de crucificado ligero novohispano. Es el *Cristo de la Caridad* [cat. 7], más conocido como "el Vaquerito", en La Puebla de Montalbán. Su cronología viene corroborada por el voto que a la imagen le tributa el pueblo aún hoy en día, al interceder en 1598 para el cese de la virulenta peste bubónica, y que lo hace patrono de la localidad[147]. Su llegada coincide con el auge de la cofradía de la Vera Cruz y Caridad de la Sangre, que ya existía en 1563 y estaba establecida en el Hospital de la Caridad, fundado en 1532 por Juan Pacheco Téllez Girón, primer conde de Montealbán. Actualmente se conserva en la capilla del citado Hospital, mientras que el resto del antiguo inmueble se ha transformado en la biblioteca municipal.

Estudiada la historia del crucificado con motivo del cuarto centenario de su intercesión milagrosa[148], de ella podemos señalar varios aspectos. De entrada su tamaño está próximo al natural, siendo una representación que transmite gran serenidad, en parte por lo equilibrado del conjunto debido a la carencia de elementos que rompan la composición en eje que mantienen el cuerpo y las piernas con la cruz. Su anatomía es suave, apenas insinuada, y bien lograda la talla de manos y pies. La cabeza se inclina ligeramente a la derecha, discurriendo por ese lado el típico mechón que concluye a medio pectoral. El trabajo de modelado y moldeado de la cabeza siguen los tipos también habituales, si bien aquí pueden ser descritas de armoniosas las facciones, no sobresaliendo elemento alguno que distorsione su semblante.

El otro de los aspectos a destacar, y por eso su separación de la nómina general, sin que ello signifique su descarte como pieza importante para nuestra investigación, es

---

[146] Estas tomas se sacaron de la parte de asiento de la escultura en su escaño, siendo analizadas por Víctor Santos del LDOA, IIEs, UNAM.
[147] Longabardo Carillo *et al.* [2005], p. 188. Caro *et al.* [1998].
[148] Caro *et. al.* [1998], s/p.

lo relativo a su materialidad y manufactura. Como señala su restaurador Luis Priego Priego, la talla está "realizada sobre madera de frondosa, previsiblemente por los estudios técnicos realizados, en madera de pita o palmera: madera de una alta porosidad y de un escaso peso en su estructura leñosa, dando, junto a un mínimo peso una gran resistencia física", a lo que añade que fue "trabajada sobre un embón original de dos bloques unidos y encolados en la zona central del cuerpo. Los brazos separados del embón central y unidos a este también mediante una espiga de madera. La cabeza está unida al tronco central, pero con innumerables agujeros rellenos de cera debido al peso soportado de las potencias de metal". A lo que añade las referencias a su policromía.

> Su técnica de policromía se ha realizado según los pasos propios de la época, un entelado muy fino con tela de libro sobre algunas superficies de la escultura para tapar desperfectos de la propia madera, y un aparejo muy fino y pulimentado, realizado en diferentes capas mediante sulfato cálcico y colas proteínicas. La policromía está realizada mediante finas capas de óleo pulimentado a la vejiga, colocando especial interés en las partes nobles o delanteras. El paño de pureza se encuentra dorado y policromado con estofados de pigmento blanco[149].



Cristo de la Caridad. "El Vaquerito". Anónimo novohispano, escultura en materiales ligeros, segunda mitad del siglo XVI. La Puebla de Montalbán, Toledo

[149] Caro *et. al.* [1998], s/p.

Si bien no dejan de llamarnos la atención algunas de las identificaciones propuestas, caso de la pita o palmera con la familia de las frondosas, lo cual a todas luces no compartimos y creemos una confusión, el propio hecho de que se hable de material de "mínimo peso (y) una gran resistencia física", es suficiente para entender que sí debe corresponder con alguna de las plantas americanas señaladas, y que como ya hemos visto en el caso sevillano anterior también fueron usadas, y por lo tanto otro ejemplo constatado de manufactura escultórica ligera de origen novohispano conservado en nuestro país.

Aunque de manera testimonial, podemos añadir como otro ejemplo, esta vez conservado en México, la pequeña talla que en este material pudimos comprobar fue realizada una *Inmaculada* expuesta en la muestra *Cicatrices de la Fe: El Arte de la Misiones del Norte de la Nueva España 1600-1821*, aunque no figuró en su catálogo, y que analizamos durante su proceso de restauración por parte del equipo encargado de la exposición. En efecto, levantada la pieza y vista su parte interior, no deja lugar a dudas se trata de una imagen en agave[150]. No podemos dejar de señalar que también en esta parte, tal y como se puede ver en el material gráfico que se adjunta, su escultor aplicó una amalgama de fragmentos de caña descortezada para rellenar el espacio dejado por el corazón del agave. Sin descartar que puedan deberse a una intervención, nos hace de nuevo reflexionar sobre la mezcolanza de materiales en la ejecución de muchas piezas que hasta ahora no han llamado la atención de los especialistas y que, a nuestro juicio, reclaman su lugar en la historiografía como producto de la realidad de la imaginería novohispana no realizada en madera.

En definitiva y tras los ejemplos y documentación expuestos, queda claro como la técnica del empleo de moldes y la utilización de materiales ligeros en escultura, no fue exclusiva de la Nueva España, y como todas estas variantes guardan a su vez relación con sistemas de manufactura españoles, aunque ya para este momento en desuso. A su vez, estamos en situación de confirmar la pervivencia del empleo de materiales ligeros en la imaginería novohispana en los siglos posteriores al auge de las esculturas en papelón y caña, encontrándose también en la Península exponentes singulares de este legado, realizados tanto en agave como en otros tipos de soporte.

[150] La exposición, cuyo comisariado fue compartido por nuestra compañera Clara Bargellini, a quien le agradecemos su interés en mostrarnos las diferentes piezas y apuntar mi parecer en cuanto a los procesos de restauración, tuvo su primera sede en el Colegio de San Ildefonso de la Ciudad de México, inaugurándose el 15 de abril de 2009.

4 | El legado indiano. Imaginería ligera novohispana en España

"... un santo Crucifijo de bulto dorado y pintado
de los hechos en México"[1]

Nos centramos ahora en desarrollar la nómina comentada de las imágenes ligeras novohispanas que hemos podido localizar en nuestro país, listado que parte de las primeras recopilaciones, aún muy escuetas, escritas por Orozco[2], luego por Estrada Jasso[3], y mucho después, en su tesis doctoral, por Joaquín Sánchez Ruíz[4], además de las últimas establecidas con motivo de la exposición *Imaginería indígena mexicana*[5], o nuestra primera propuesta en la monografía sobre el Cristo teldense[6]. A ellas hemos sumado un importante número de nuevos exponentes, muchas de cuyas referencias no pasaban del ámbito local; en otros casos, es el resultado de nuestras propias investigaciones, de casualidades, o de la continua ayuda de compañeros y amigos, que finalmente se han convertido en una horda de *busca-cristos*. Del mismo modo, matizaremos atribuciones, equívocas a nuestro parecer, estableciendo además puntos de contactos entre obras que nos ayudarán a formular hipotéticos talleres. En vista de la documentación referida a muchas de las piezas o de los vínculos formales entre ellas, nos hemos decantado por desarrollar este capítulo siguiendo un sencillo y natural eje cronológico, lo que a su vez ha ayudado a establecer los ritmos de llegada de un cada vez más amplio y particular contingente artístico.

Otros elementos que merecen ser destacados en esta recopilación son la multitud de referencias y aportes de documentación en la que se alude a las diferentes vías de llegada, con lo que podemos hacer una reflexión sobre cómo era el comercio artístico de retorno o, simplemente entender cómo las particulares devociones vieron en los obradores americanos un lugar y modo de producción más accesibles a las

[1] Garrido Santiago [1983], p. 133.
[2] Orozco [1970].
[3] Estrada Jasso [1996], p. 97.
[4] Sánchez Ruiz [1993], pp. 395-402.
[5] Gacía Lascurain [2001], pp. 427-437
[6] Amador Marrero [2002], pp. 35–59.

necesidades específicas y realidades económicas de los patrocinadores, ya fueran éstos particulares o instituciones religiosas. De igual manera, y creemos más importante, los comitentes vieron en estos talleres el lugar ideal para hacer sus encargos píos de acuerdo a sus posibilidades, y con ello, remitir, o incluso llevar, la efigie que plasmara su *sincera devoción*, aderezada con los *afanes de vanagloria* que en muchas ocasiones se conjugaban.

El alto número de piezas recopiladas, tres veces superior al último de los listados publicados, no debe extrañarnos, ya que ello da sentido a lo referido por algunos cronistas, como Mendieta o Vetancurt. Dice el primero: "cosa muy de ver, las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña"[7]; asienta Vetancurt: "que ha España se llevan algunas de sus imágenes, en particular las de Xochimilco, cuatro leguas de México, y de Michoacán, Santos Crucifixos ligeros de pasta de caña"[8].

[7] Mendieta [1993], 66.
[8] Vetancurt [1960], p. 343.

4.1|EL SIGLO XVI: NACIMIENTO Y AUGE DE LA TÉCNICA. SU REPERCUSIÓN EN LA PIEDAD ESPAÑOLA

Sin que pudiéramos hasta ahora argumentar o teorizar que se tratase de imágenes de caña de maíz o ligeras, de la solicitud de piezas al Nuevo Continente tenemos supuestas tempranas noticias ya en 1531, cuando desde Toledo se le pidió al primer catedrático de Retórica de la Universidad de México la hechura de un crucificado para la Hermandad de la Vera Cruz; señala la carta: "porque yo me ofrecí de hacerle uno de esas partes confiando que V.M. haría la limosna, me le mandé enviar que sea al natural y he escogido de mano de V.M., que yo le prometo de dar orden como se haga una memoria perpetua para siempre jamás por V.M. y sus difuntos"[9]. El hecho de que esta primera pieza fuera ligera vendría corroborado por la escasez de imaginería en madera que para uso procesional se ejecutaba en la Nueva España por esos años, tras la arribada de los españoles y, tal vez, por la ligereza requerida para ser procesionadas[10]. Otro de los datos que avalaría esta teoría, es que la totalidad de las piezas que llegaron a la Metrópolis bajo esta iconografía, e incluso con esta advocación —la Vera Cruz—, son de caña o ligeras[11].



Santa Cruz. Siglo XVI. Anónimo, pintura mural del ex convento de Huejotzingo, Puebla de los Ángeles

[9] Carrillo y Gariel [1949], pp. 14-15. Amador Marrero [2008b], en prensa.

[10] Debemos señalar que posiblemente en esta solicitud debía estar implícita la ligereza de la pieza, ya que en esos tiempos era común que la obra la portara un religioso acompañado puntualmente de otros, como así ocurre en la descripción que se hace para la procesión de la Vera Cruz de Cádiz: "Luego el Cristo que tiene la cofradía, el cual llevaba el clérigo que era cofrade, y a su mano derecha iba el Padre fray Juan Navarro, guardián del convento, llevando en su mano asida la Cruz de Cristo, y al otro lado iba otro religiosos asido de la misma manera; así que entre estos dos religiosos llevaban al clérigo y al Cristo". García Portillo [2004a]. s.p.

[11] En este punto hemos de hacer la salvedad en referencia a la imagen del Crucificado conservado en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, El Baratillo, Sevilla. Imagen catalogada como de procedencia mexicana del segundo tercio del siglo XVI. Roda Peña [1999b], p. 196–198.

No sería de extrañar que el resto de hermandades y cofradías que, como la de Toledo, proliferaron en España bajo esta advocación, siguieran su ejemplo, condicionadas en muchos aspectos por algunas de las particularidades de estas hechuras[12]. No en vano, recordemos que fue la hermandad toledana la que, preocupada antes las objeciones que en los años veinte de esa centuria había interpelado Juan Gersón frente a las manifestaciones de penitencia corporal y pública, recurrieron al cardenal Francisco Quiñones y al doctor Pedro Ortiz para su defensa en Roma. Finalmente, el 7 de enero de 1537, los aludidos obtienen del Paulo III el necesario reconocimiento e indulgencias por medio de la famosa: *vivae vocis oráculo* —"Aquí está el Espíritu de Dios"—, texto que queda recogido en una carta de Ortiz, fechada en Roma el 5 del mes siguiente y convertida en el aval más importante en la continuidad de las manifestaciones religiosas que profesaban los hermanos de la Vera Cruz[13].



Retrato de Paulo III. Tiziano, 1543. Óleo sobre lienzo. Museo Arqueológico de Nápoles, Italia

Las anteriores indulgencias eran equiparables a las que recibían aquellos que "visitaban personalmente las iglesias de Roma el día de Viernes Santo"[14], lo que, a la postre, sería el mejor reclamo para que otras congregaciones siguieran a la toledana. Así, para el caso de la Nueva España, podríamos citar el elocuente ejemplo de la Vera Cruz de la Iglesia de San Miguel, antiguo convento franciscano de Huejotzingo, Puebla, de la cual, como señaló Verdi, consta documentalmente la solicitud el 16 de septiembre de 1593 al canónigo de la cercana Puebla, a cuya jurisdicción pertenecían,

[12] Sobre la importancia del núcleo toledano y su religiosidad, algunas notas destacadas las encontramos en Christian [1991]. Igualmente, no podemos olvidar como señala Guerrero Ventas, la influencia de la otrora ciudad imperial y su proyección religiosa a lo largo del siglo XVI, "de Toledo, et ser cabeza et primaria de las españas et ser luz e espejo en todas las otras iglesias han de mirar". Guerrero Ventas [2004], p. 5

[13] Meseguer Fernández [1968], pp. 204–208. Citando al anterior autor y con las mismas premisas documentales encontramos a Sánchez Mantero [1999], p. 60.

[14] Meseguer Fernández [1968], pp. 204–208.

las gracias e indulgencias concedidas por Paulo III[15]. Aunque no lo creemos casual, ha de citarse aquí la existencia en el referido templo de un crucificado de caña, venerado bajo la advocación del *Perdón* —y en el que luego nos detendremos—, del cual adelantamos, coincide con otros ejemplos españoles relacionados con este título. Es por ello, que podemos suponer entre las procesiones realizadas por la Vera Cruz de esta localidad, quizás usaran este primer crucificado, para recurrir luego al articulado -que también se conserva-, a la hora de escenificar el descendimiento tal y como se describen en la pintura mural del interior del templo[16].



Procesión de la Vera Cruz. Pintura mural, anónimo, novohispano, siglo XVI. Iglesia de San Miguel. Huejotzingo. Puebla de los Ángeles, México

Volviendo al caso toledano, y en concreto a la referencia directa sobre el año de 1531, varias fueron las dudas que en un principio nos asaltaron, no sólo por lo temprano de la fecha —prácticamente un década de la caída de la antigua capital mesoamericana— sino por la propia noticia del posible comitente de la imagen, el clérigo Francisco Cervantes de Salazar. Se trata de una personalidad de singular relevancia en la vida cultural capitalina de la Nueva España en las décadas siguientes de mediados del siglo XVI, y en efecto ostentó la referida cátedra de retórica[17]. Ahondando en la bibliografía y siguiendo, por ejemplo, a Caballero en una de las síntesis que publica sobre este personaje, encontramos que no será hasta 1551 cuando Cervantes de Salazar recale en tierras mexicanas, tras cultivarse en Flandes y residir algunos años en Sevilla con la intención de pasar al Nuevo Mundo[18]. De singular relevancia para

[15] Verdi Webster [1995], p. 64.
[16] Muchos son los textos que aluden a esta escenificación, para nuestro estudio nos basamos en lo apuntado por la anterior investigadora en otro artículo. Verdi Webster [1997], pp. 5–43.
[17] Millares Carlo [1986], pp. 19–159.
[18] Como indica esta autora que hemos elegido como referente entre la extensa bibliografía existente sobre Cervantes de Salazar, tras estudiar en "Salamanca latín y cánones, marchó a Flandes con el licenciado Girón y allí se culturizó entablando relaciones con unos y otros. A su regreso hacia 1545 entró al servicio del Cardenal Loaisa, arzobispo de Sevilla, como secretaría de latín. En cardenal muere en el 46, época en que conoce a Hernán Cortés en la corte de Carlos V y le dedica la traducción del *Diálogo de*

nuestro texto es la relación del clérigo con su acaudalado pariente Alonso de Villaseca quien, según parece, lo solicitaba desde tierras novohispanas y una vez arribado a México, "viviría durante cuatro años y con el que, posteriormente, mantendría litigios hasta su muerte"[19].



Retrato de Francisco Cervantes de Salazar. Anónimo español, siglo XVI, óleo sobre lienzo. Colección Borbón Lorenzana. España.

Ha de destacarse el citado vínculo de parentesco con Villaseca, ya que como se sabe, éste último fue, además de un rico hacendado y promotor en tierras novohispanas, el donante del crucificado ligero en caña de maíz conocido en origen como el *Señor de Villaseca del Real de Minas de Plomo Pobre*, Valle del Mezquital, Hidalgo, el cual luego, tras una conflictiva historia, terminaría recalando en la ciudad de México bajo la advocación de *Señor de Santa Teresa*, sin duda, la imagen, tras la *Virgen de Guadalupe*, que mayor arraigo alcanzó en la capital durante la época virreinal[20]. Esta coincidencia avalaría la posibilidad de que, emulando a Villaseca, Cervantes de Salazar eligiera una pieza similar para cumplir con los deseos de sus paisanos, con los que siempre mantuvo un continuo contacto; eso sí, algunas décadas después de lo que se ha planteado de entrada[21]. Lo que sí es seguro es que, de hacerse efectiva la donación, debió acontecer como muy pronto pasada la mitad de la centuria, coincidiendo con su llegada a México, lo cual a su vez vendría a explicar la leyenda de que la pieza capitalina arribó por aquellos años.

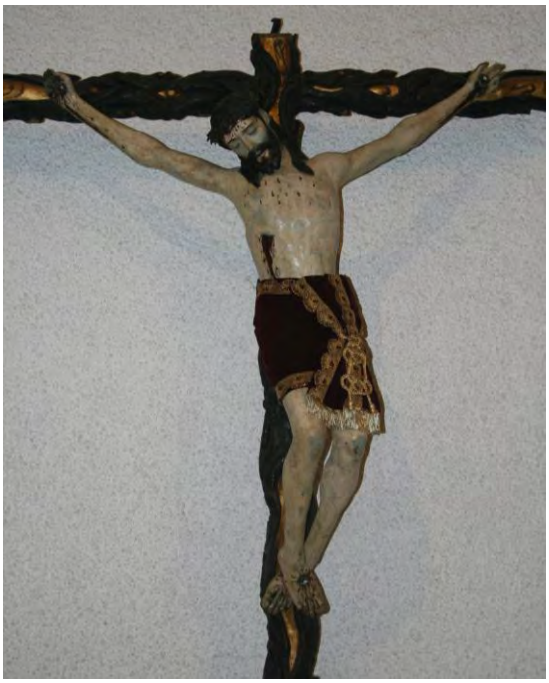
---

la dignidad del Hombre, de Juan Luis Vives. Con la intención de pasar a Indias y tras enseñar retórica en Osuna vino a Sevilla en 1550, la famosa fecha de las polémicas vallisoletanas entre Sepúlveda y Las Casas". Caballero [2006], pp. 89–90. Otra síntesis donde se profundiza sobre este personaje, en García Icazbalceta [1998], pp. 131–146.

[19] Caballero [2006], p. 90.

[20] Sobre esta particular imagen, su devenir histórico y material, es imprescindible el texto publicado por Velasco [1858].

[21] Como ejemplo de esta relación usamos de nuevo como ejemplo el texto de Caballero [2006].



Cristo de Santa Teresa.
Anónimo novohispano en caña de maíz y papel, siglo XVI.
México. D.F.

[Cristo de las Aguas / Vera Cruz | Toledo]

Continuando con la ciudad de Toledo y la posibilidad de la llegada de aquella primera imagen con la que abrimos este epígrafe, cabe la posibilidad de que fuera el denominado *Cristo de las Aguas*[cat. 8], imagen de gran arraigo en toda la comarca, destruida en las revueltas de la Guerra Civil. Ahora bien, tampoco debe descartarse aquel envío para otra localidad de la zona y que de igual forma contaron con piezas de este origen tal y como veremos. Tampoco el propio hecho de su catalogación como imagen de caña —que aquí proponemos— y su importancia hacen que continuemos con esta obra toledana. Sobre esta efigie existe una leyenda popular que en cierto modo apoya nuestra hipótesis, ya que relata cómo finalmente la escultura recaló en la cofradía.

> Allá por la segunda mitad del siglo XVI, en un día normal en el que los pescadores a las orillas del Tajo, trabajaban llenando sus redes, para de esa forma luego poder venderlos en la ciudad. Estando pescando junto a la presa que existía cerca del puente de Alcántara y que encauzaba la corriente hacia los molinos del artilugio de Juanelo, vieron que se deslizaba por encima del agua flotando una gran caja de madera de tosca apariencia. La gran curiosidad que los inundó en poco tiempo y las ganas de encontrar algún tipo de objeto de valor los llevó a querer atraer hacia ellos la caja, pero sorprendiendo a todos comprobaron que la caja cuando ellos se acercaban, esta se alejaba mas haciendo vanos sus intentos de sacarla del agua, como si estuviera dirigida por alguien, la caja cuando se acercaban a ella se pasaba inmediatamente a la otra orilla. Pronto corrió la voz por la ciudad del extraño suceso, ya que algunos de los azacanes que buscaban agua en el río, se encargaron de ir contando el extraño suceso a todo el mundo con los que se cruzaban. De esta forma tanto como para comprobar la veracidad de lo contado, otros para burlarse de los que creían medio locos y todos por curiosidad bajaron al río juntándose en dicho punto una multitud de toledanos. Cuando las noticias llegaron a las autoridades para disuadir el tumulto se acercaron con los alguaciles, corroborando el milagroso hecho. De esta forma se mando avisar a las autoridades religiosas, quienes rápidamente acudieron al margen del río

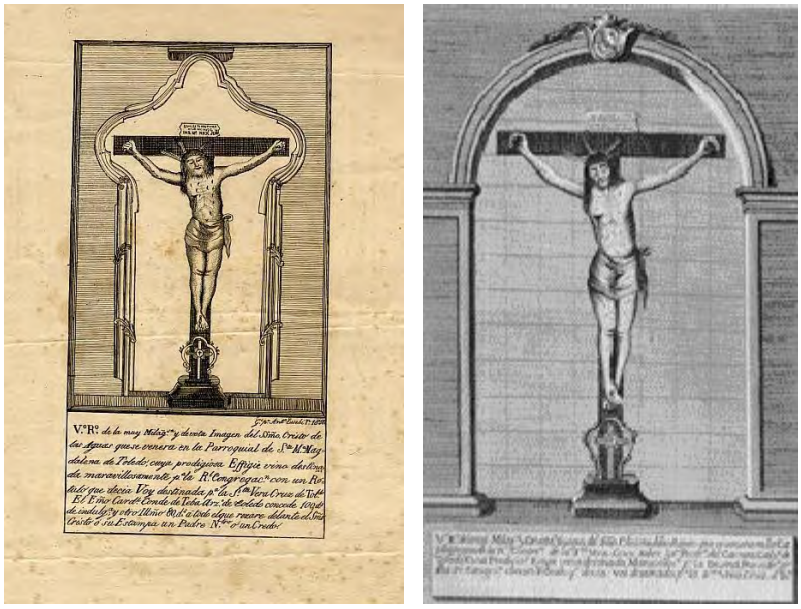
precedidas de una cruz con todas las cofradías y hermandades de Toledo detrás, cada una con sus insignias, pendones y estandartes. Como era costumbre en nombre de Dios procedieron a interrogar a la caja, preguntándole "que quería y a que venía". Cada congregación fue haciendo la pregunta, pero ninguna obtenía respuesta hasta que llegó el turno a la cofradía de la Vera Cruz , que cuando realizó la pregunta por el Hermano Mayor, la caja se acercó a la orilla donde estaba situado este, en ese momento varios alguaciles entraron al agua para sacarla y se volvió a alejar, en cuanto se alejaron la caja se situó de nuevo en la orilla del Tajo, de esta forma dos cofrades de Vera Cruz sacaron la misteriosa caja del agua, dos padres Carmelitas la abrieron y encontraron en su interior un crucifijo con un rotulo, alzo el crucifijo para que todos lo vieran mientras que leía el rotulo *Voy destinado para la Santa Vera Cruz de Toledo*. Un gran alboroto se apoderó de todos los presentes, quienes improvisaron una solemne procesión con todas las cofradías y sus símbolos delante y la última la de Vera Cruz con su nueva imagen seguidas de las autoridades civiles, mientras todos entonaban cánticos de honor a Dios y a su Hijo representado en aquella imagen sacada de las aguas de Tajo, dirigiéndose a la iglesia del Convento del Carmen calzado donde se colocó el crucifijo en un altar[22].



Antigua imagen del Cristo de las Aguas, Vera Cruz, Toledo. Atribuido a la escuela novohispana de imaginería ligera, mediados del siglo XVI. Destruido en la Guerra Civil

[22] De las varias versiones que se cuentan de la leyenda, extraemos la presente al ser la que aglutina mayor cantidad de detalles. http://www.toledoaldia.com/nuevoproyecto/Leyenda_03CristoAguas.htm (enero de 2008).

Gracias a antiguas fotografías[23], comprobamos cómo se adapta perfectamente a la estética de la imaginería en caña: gran formato, apariencia acartonada —molde—, sinuosa anatomía y grandes brazos arqueados. La cabeza y rostro, pese a no poder comprobarse la existencia de pelo modelado por la aplicación de una la larga peluca, denotan igualmente la impronta indiana: facciones suaves producto del moldeado y modelado, nariz prominente y ojos cerrados, barba espesa distribuida en mechones simétricos que se enroscan y que a su vez mantienen el característico modelado; una de las señales de identidad de la técnica.



Verdaderos retratos de la Antigua imagen del Cristo de las Aguas, Vera Cruz, Toledo, que ponen de manifiesto la devoción al crucificado

También el paño de pureza, muy ajustado y con forma de uve en la parte superior, nos hace pensar en aplicaciones textiles o, en su defecto, modelado de papel, como de igual modo ocurre en la moña o lazada. Con todo, creemos que sin duda corresponde con una obra temprana de talleres mexicanos en caña de maíz o ligeros, imagen de singular valor no sólo plástico, sino histórico, fundamentado por la relación con la Archicofradía primera de la Vera Cruz, y siempre punto de referencia para otras de igual título en nuestro país que, curiosamente también poseen obras en caña o ligeras. Con ésta, a nuestro entender, importante y singular aportación, se resuelve quizás una de las dudas que desde hace décadas se planteaba a raíz de la citada nota documental y abre un capítulo donde, como demostraremos, este singular tipo de imaginería fue un producto demandado por la piedad española, ampliándose notablemente su nómina.

[23] Las imágenes se obtuvieron del fondo de Fotografías de la Guerra Civil en Castilla la Mancha, perteneciente a la Biblioteca Nacional, y estudiadas por el Centro de Estudios de Castilla la Mancha, Universidad de Castilla la Mancha; http://www.uclm.es/Ceclm/b_virtual/imagenes/Gue_Civil/toledo/xx_cristos/C14F528.htm. Signaturas: C14F528, C14F529 y C14F530. Posteriormente las mismas imágenes, junto a otras que aquí reproducimos, las hemos encontrado en la web del Ayuntamiento de Toledo.



Antigua imagen del Cristo de las Aguas, Vera Cruz, Toledo. Atribuido a la escuela novohispana de imaginería ligera, mediados del siglo XVI. Destruido en la Guerra Civil

En otra carta fechada en 1576, esta vez en Madrid, se hace también petición de un crucificado, como así recoge Carrillo y Gariel aludiendo de nuevo a la obra inédita del historiador Francisco Fernández del Castillo[24], aunque sin aportar datos que nos faciliten su localización o probar si la pieza finalmente llegó a su destino. Pese a nuestra incesante búsqueda, no hemos podido localizar ninguna obra, fuera de las que conservan las Descalzas Reales, en el ámbito madrileño. Ello no indica que pueda tratarse de alguna de las piezas que, como la toledana, llegaron para localidades cercanas. A modo de ejemplo ilustrativo podemos citar el Crucificado de la parroquial del pueblo de Santa Olalla, Toledo, que debió arribar por las fechas señaladas en la carta, según argumentaremos.

[Cristo del Capítulo | Bornos]

Centrándonos en las obras que han perdurado, el más antiguo de los cristos de caña conservados en España, según referencias documentales, es el *Santísimo Cristo del Capítulo*, en la Iglesia de Santo Domingo de Bornos, Cádiz [cat.9]. Gracias al libro de Barras Rodríguez sobre los recintos religiosos de la ciudad, conocemos la llegada de esta obra debida al prior del desaparecido Monasterio jerónimo de Nuestra Señora del Rosario, fray Valentín de Baeza. Fue el propio clérigo quien el 18 de junio de 1553 proponía a sus compañeros "si quieren haber un Crucifijo que está en Jerez, que lo trajo una persona de Indias, cosa muy buena para el altar del capítulo (que le daría la advocación), y dénnoslo por ciento y veinte fanegas de trigo"[25]. Esta fecha es a su vez avalada por un manuscrito del padre Mariscal, también nombrado por Barras Rodríguez, quien remite a una memoria de 1553 conservada en el archivo del monasterio donde se indica, de nuevo, la adquisición de la imagen y su procedencia indiana[26].



Cristo del Capítulo. Anónimo novohispano, papel y caña de maíz, anterior a 1553. Bornos. Cádiz. Fotografía IAPH

[24] Carrillo y Gariel [1949], p. 14.
[25] Barras Rodríguez [1995], p. 200.
[26] Barras Rodríguez [1995], p. 200.

De destacar es el singular hecho de que la obra, traída por un indiano o viajante, estuviera a la venta, lo que nos puede indicar que su importación fue quizás fruto simplemente del comercio y no debido a la devoción particular, como veremos en muchos de los casos estudiados. Esto nos abre una nueva vía en cuanto al origen de las importaciones, a la espera de futuras referencias que profundicen en el simple tránsito comercial que se producía con México ya a mediados del siglo XVI, apenas unas décadas después de la conquista.

Siguiendo con el crucificado gaditano y por el interés que suscita para nuestro estudio, continuamos con el documento citado del padre Mariscal donde, además de relatar la intercesión milagrosa del Cristo y la fervorosa estima que le profesó el monasterio, amén de una hipotética y novelesca importación británica debido a los cambios socio-religiosos lo describe y relaciona con las producciones indianas. Pero antes de reproducir el texto en cuestión, cabe subrayar la indicación que hace de lo escrito por Padilla en referencia a las celebraciones, que más adelante se apuntarán del descendimiento en la iglesia de Santo Domingo de la Ciudad de México a finales del siglo XVI.

> Uno de los principales motivos con que excitan devoción en nosotros las sagradas imágenes es la viveza y propiedad con que nos representan su prototipo y objeto, y esto es tal en esta sagrada imagen que pasmara a cualquiera y admira a los más eminentes estatuarios. No ha faltado famoso en el arte, quien la ha medido y la ha hallado perfectísima en todas sus proporciones.
>
> Su materia, discurren algunos que es pasta, por el ningún peso que tiene. Otros dicen que es de un género de caña de Indias; no es fácil afirmarlo con certeza, porque la encarnación sobrepuesta hace suspender el juicio. Pero, diciendo su primera memoria que lo trajo una persona de Indias y siguiendo ese parecer, se puede hacer juicio que es de aquel género de caña, suponiendo que no es como las nuestras, sino tan grandes que de media hacen una canoa, góndola o barquilla, y de esta caña hacen los indios primorosísimas imágenes. Así lo dice el Padre Maestro Fray Agustín Dávila Padilla, en su Historia de la Nueva España, del Orden de Santo Domingo, en el libro segundo, capítulo sesenta y tres, donde, refiriendo el descendimiento de la cruz que se hace en Santo Domingo de México, dice: «En la Cruz de Cristo está puesta su imagen, muy devota, de las que en esta tierra se hacen de caña, con el primor que para aquel espectáculo se requiere». Con cuya noticia nos podemos llegar a persuadir de que es de caña ésta que nosotros veneramos. Y no es contrario este sentir a la conjetura que puse antes de que pudo venir de Inglaterra, porque pudieron los ingleses católicos llevarla de Indias a su tierra para venerarla, cuando estaban debajo del yugo de la Religión Católica, al tiempo que estaban descubiertas las Indias, y, en la prevaricación de aquel reino, traerla otros a España y conseguirla este convento. Adornan a la sagrada imagen corona, potencias y clavos de plata, debido todo a la devoción de religiosos particulares, y este presente año de 1730 se puso en una cruz y urna, de muy primorosa escultura.
>
> La estatura de la sagrada imagen es natural, perfectísima, muy hermosa en sus facciones, según lo que puede llamarse hermosura en un hombre, que consiste en la proporcionada fisonomía, de suerte que una parte no desdiga ni sobresalga del conjunto de todas. Su color es algún tanto oscuro, o (más bien explicado) algún tanto menos que blanco, y así, no es tan cabalmente denegrido como el de otras imágenes, sino lo bastante solamente para denotar antigüedad y para conciliarle a la sagrada imagen, con este colorido, más honestidad y veneración.
>
> Sobre esto representa prodigiosamente el lance de morir Cristo nuestro bien, porque se le parecen los ojos descaecidos (sic) y quebrados y, debajo de ellos, una semejanza

> de aquellos surcos que causan los desvelos y aflicciones. La nariz afilada y, en ella, quien lo repara de cerca, jurara que se vera (sic) [viera] algunas gotas de sudor; todo primor del arte y, todo, indicios de lo mucho que había padecido nuestro Redentor y de haberle acabado los tormentos. La boca parece que le faltó el aliento para juntar los labios y la tiene un poco abierta, no tanto que parezca afectación, sino lo que basta a la propiedad. Por esto se descubren algún tanto los dientes y la lengua, con la misma proporción; todo con una compostura tan admirable que, si faltara la devoción y aún la piedad al hombre de más juicio y se le pidiera el dictamen, dijera que no cabe más en la imitación.
>
> La contextura del resto del cuerpo, en brazos, pecho, músculos y venas, tiene grandísima coordinación entre sí. La llaga del costado la tiene en el lado diestro, donde es la más asentada opinión que la tuvo Su Majestad, como se le reveló a Santa Brígida, libro sexto, capítulo quince, donde dice:«Clavó la lanza en su lado diestro», y en donde también se le imprimió al Seráfico Padre San Francisco, como lo afirma San Buenaventura y demás historiadores de su vida; prueba bastante de que en ese lado la tuvo Su Majestad. En los pies tiene un solo clavo, no dos, como se ven en algunas imágenes; y que fuesen tres los clavos, y, por consiguiente, con uno clavados los pies del Redentor, es la opinión más autorizada; afírmalo San Buenaventura, Ludolfo Cartujano y otros muchos, citados por el Reverendo Padre Daniel Malonio, del Orden de Nuestro Padre San Jerónimo, de Italia, que de propósito lo trata en la Historia admiranda, capítulo diecinueve. La sangre, que parece vertida de las llagas en pies, manos y costado, se ve resecada, o relevada, de suerte que no está de sólo pincel, sino que representa a la sangre helada y, por eso, cuajada por donde corría, que también le da muchísimo ser a la viveza.
>
> Por todo el cuerpo se descubren algunos cardenales morados, que lo serían los propios que tuvo Cristo Nuestro Señor, y no tanto como los quieren significar algunos pintores, poniéndolos tan negros que más parecen borrones que cardenales. Son éstos de forma que, poniendo algún reparo, se advierten con admiración.
>
> En fin, de este todo tan perfecto, en esta divina imagen, resultan efectos tan prodigiosos en los que la miran, que los que tienen inteligencia del arte, la admiran por lo perfecto de la simetría; y los que no se paran en lo material, se pasman de la propiedad, de suerte que este pasmarse pasa a ser temor en muchísimos y confundirse, no atreviéndose a mirarla dos veces el que la vio una[27].

En cuanto a las referencias contemporáneas menos generosas, son las apreciaciones de Jesús Abades, quien señala:

> La imagen presenta notables semejanzas con *El Esparraguero* (Crucificado de Gracia conservado en Córdoba), lo que nos lleva a afirmar que puedan compartir fecha y procedencia mexicana. Al igual que la talla cordobesa, la cabeza de Jesús aparece totalmente abatida a la derecha, casi paralela al travesaño del arbóreo madero, y el alargado rostro presenta una barba bífida y puntiaguda, modelada mediante finas estrías. Como es habitual en este tipo de obras, las limitaciones del material condicionan las precisiones anatómicas de la talla, que presenta el tórax ancho, los brazos alargados, las manos abiertas y las piernas unidas, superponiendo el pie derecho sobre el izquierdo. Se observan numerosas heridas por todo el cuerpo, con abundancia de hematomas, llagas y cardenales que convierten su policromía en un auténtico lienzo de sangre[28].

[27] Barra Rodríguez [1995], pp. 201–204.
[28] Abades [2006], s/p. (7 de diciembre de 2006).



Cristo del Capítulo. Anónimo novohispano, papel y caña de maíz, anterior a 1553. Bornos. Cádiz. Visión de la cabeza. Fotografía IAPH

Acertada la descripción y entendiendo que el investigador desconoce las referencias históricas, no compartimos los vínculos señalados con la obra cordobesa que, aunque sí mantiene algunos elementos de contacto, como bien ha indicado respecto a las formas dadas por la técnica, presentan conceptos muy diferentes. A nuestro parecer el *Cristo del Capítulo* está más próximo a los modelos tardogóticos o tardomedievles, mientras que el *Esparraguero*, Córdoba, realizado más medio siglo después, acusa formas más amaneradas, de lo que creemos un cambio de gusto o estética en la producción ligera en caña de maíz[29].

En nuestra opinión y quedando constancia —por medio del correspondiente análisis de su estado de conservación— que la obra ha sido intervenida en distintas ocasiones —aunque sin variar ostensiblemente su fisonomía original—, y tras poder estudiarla con detenimiento durante su proceso de restauración, en el que colaboramos activamente, nos encontramos en condiciones de poder hacer un mayor acercamiento. De entrada destaca su tamaño, mayor de lo que normalmente consideramos como natural, y que en los casos de la imaginería ligera es habitual en los crucificados arribados en estas décadas de la centuria. Su morfología general está supeditada a un tratamiento anatómico suave, sin exceso remarque de la musculatura, aunque sin prescindir por ello de elementos realistas como venas y tendones. Los brazos son delgados y rectos, soportando el peso del cuerpo, lo que hace que en su trazado describan una posición inclinada y no arqueadas como en otros casos. El torso es algo enjuto, sin apenas delatar la morfología y disposición de huesos y músculos. En las piernas, al igual que en el resto de la obra, predomina el eje vertical, sin contorción o movimiento alguno, presentando muslos anchos y buen trabajo de talla en los pies. El paño de pureza, que nos recuerda en algunos aspectos a cristos como los que luego veremos de *La Salud*, La Palma, o el del *Santo Cristo* de Carrión de los Condes, Palencia, es pequeño y ajustado a la anatomía, insinuando el volumen subyacente del inicio de las piernas. Su plegado es sinuoso, a modo de ondas continuas, casi paralelas y de escasos relieves, cuya horizontalidad va en ascenso hacia el lado superior izquierdo en busca de la lazada. Ésta es grande y con múltiples plegados a modo de los típicos de impronta flamenca de *hoja de lata*; ello es, claro está, favorecido por la técnica de encolar tejidos o papeles, como ocurre en este último caso, y donde vuelve a darse el concepto de reciclaje lo que veremos en el apartado de técnicas y materiales, al ser encontrados algunos códices —Matrículas de tributos, Bornos— entre estos pliegues.

Lo cabeza es más destacable, centro de la mirada del devoto espectador, y elemento que por lo general requiere de la mayor destreza del autor. Ésta, generosa en su volumetría, como queriendo remarcar el centro óptico al que el concurrente debe dirigir su vista, pero no por ello deja de ser proporcionada. Sus facciones son marcadas, rehundiendo la parte inferior de los pómulos y cuencas de los ojos, mientras que la nariz no es tan prominente como en otras piezas similares. Los ojos son de cristal, no descartando puedan —por su tamaño y ejecución— ser resultado de una de las múltiples intervenciones. Si bien el pelo en su parte superior, y hasta su reciente restauración, era una amalgama sin forma definida, esto no ocurría en los bucles y barbas, todo ello con un cuidado y laborioso tratamiento de suaves formas producto del modelado.

[29] Queremos agradecer la inestimable ayuda del investigador local Fernando Sánchez Jiménez, quien nos proporcionó parte de esta importante documentación.



Cristo del Capítulo. Anónimo novohispano, papel y caña de maíz, anterior a 1553. Bornos. Cádiz. Fotografía IAPH

De los elementos anteriores debemos destacar dos aspectos que los singularizan: el primero es el tratamiento de los mechones a modo de tiras formando tirabuzones, y que de nuevo lo ponen en relación con las piezas anteriores señaladas de La Palma y Palencia, siendo en el exquisito trabajo de los bigotes y barba, quizás de los más elaborados de los hasta ahora estudiados tanto en España como en México, el otro. El bigote es de plegado fino, cuyo volumen parte muy alto, junto a las fosas nasales, para luego ir alcanzando mayor volumen y tornearse para la curva que circunda la boca y finalmente entremezclarse con las barbas. Éstas se encuentran perfectamente divididas y simétricas, con anchos mechones, también paralelos, que terminan con el característico enroscado. Las de la barbilla, que la dividen, concluyen además apoyándose sutilmente en el pecho.



187

En lo concerniente al cromatismo y detalles polícromos, poco podemos señalar ya que no ha podido ser recuperada, reportándose un color rosáceo bien matizado, y donde pesamos en un primer momento no tenían cabida los gruesos goterones en relieve que presentan algunas zonas de la sangre y que, como en otros puntos, eran resultado de una dramatización de la efigie en alguna intervención histórica. Ahora, siguiendo lo señalado por su restaurador y contrastado por la meticulosa analítica, sabemos que existe la posibilidad de que dichos elementos de realce puedan corresponder y entenderse como un recurso original del siglo XVI[30]. Sólo un cuidado estudio como el realizado a la pieza andaluza a otras obras que tienen estos mismos recursos, caso del conservado en el Museo del Virreinato, o aquel que intervenimos de Azcapotzalco, puedan establecer las correlaciones oportunas, y con ello, evaluar nuevos parámetros en la extroversión que desde tempranas fechas propusieron los obradores hispano-indianos para estos asuntos; descartando las tradicionales y fáciles referencias en la defensa barroca de los mismos. Un último elemento de este crucificado es aquel que corresponde al paño de pudor, donde, siguiendo la visión actual, aunque repolicromado, el original también es blanco, quedando relegadas las decoraciones a simples rebordeados en oro aplicado al mixtión.



Cristo del Capítulo. Anónimo novohispano, papel y caña de maíz, anterior a 1553. Bornos. Cádiz. Fotografía IAPH

[30] Ello se pudo corroborar con la identificación del color de sangre original sobre estos relieves. Quiero agradecer de manera destacada a Joaquín Gilabert López, quien sensible a la interacción de los procesos de restauración al conocimiento de esta particular plástica novohispana, planteó el estudio pormenorizado de estos elementos. De igual modo, extender el agradecimiento a la coordinadora de la intervención, María Teresa Real Palma, por su disposición y colaboración.

[Cristo de Telde | Gran Canaria]

Próximo a las fechas del Cristo gaditano, y puede que incluso anterior, es el *Cristo de Telde o Cristo del Altar Mayor*, Telde, Gran Canaria[cat. 10], imagen de las de mayor renombre entre los crucificados ligeros mexicanos en España e incluso en México. El distrito de Telde, el más grande en el que Pedro de Vera dividió la Isla como comisionado de los Reyes Católicos, poseía gracias a su orografía y clima benigno las condiciones idóneas para la explotación y exportación de la caña de azúcar, lo que acarreó para la zona gran riqueza hasta que América se hiciera con el mercado de este producto. Junto con el azúcar, y aún tras el declive de este cultivo, el vino seguiría siendo uno de los pilares fundamentales para la localidad. Esta bonanza económica repercutió notoriamente en el desarrollo de la región y, por consiguiente, en la erección y ornamentación de ermitas e iglesias como la de San Juan, fundada por Hernán García del Castillo[31]. La excelente producción agrícola, sumada a la eficacia de sus puertos, el de Gando y Melenara, favorecería el tránsito comercial con los puertos del Viejo y Nuevo Continente, siendo la importación de objetos artísticos una de sus consecuencias y, entre ellos, la llegada de la imagen del Cristo indiano de San Juan.



Cristo de Telde. Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, c. 1555. Telde, Gran Canaria

[31] González Padrón [2001], p. 102.

Hasta la actualidad, la única referencia sobre la arribada de la imagen se la debemos a Marín y Cubas quien, sin desvelar sus fuentes, apunta los años 1552–1555, gracias a "los dineros de los primeros vinos y azúcares enviados desde esta ciudad de Telde a aquellos países y embarcados por el puerto de Gando"[32]. Pese a que no se han encontrado datos fehacientes sobre lo aportado por dicho autor, hemos de concederle cierta verisimilitud, aunque sin descartar el retrasar algún tiempo la llegada de la imagen. Nos basamos para ello en que por aquellos años, como nos informa González Padrón a partir del testamento de Cristóbal García del Castillo, apenas había pasado algo más de una década de la construcción de la iglesia[33]. Hasta ese momento el recinto religioso estaba formado por una pequeña construcción dentro de la fortaleza en la que luego se transformaría la actual iglesia, con las consiguientes modificaciones a la que ha sido sometida a lo largo de su historia. A ello sumamos la relación estilística evidente entre el *Señor de Telde* y el *Cristo del Amor,* Ávila, que trataremos posteriormente, cuya llegada debió ser en la década de los sesenta del siglo XVI.

Retomando la alusión de Marín y Cubas, debemos hacer otras apreciaciones de interés, refiriéndonos al enriquecedor comentario que hace sobre su manufactura y procedencia:

> su fábrica fue de las Indias Occidentales de manos de españoles, que allá hubo de los primeros frutos de vino y azúcar de esta isla y lugar de Telde en las primeras poblaciones de Indias: su materia es fungosa, papírea o bombicinea, del corazón de piñas de maíz semejante al blanco del corazón del ramo de la higuera, del junco o hinojo[34].

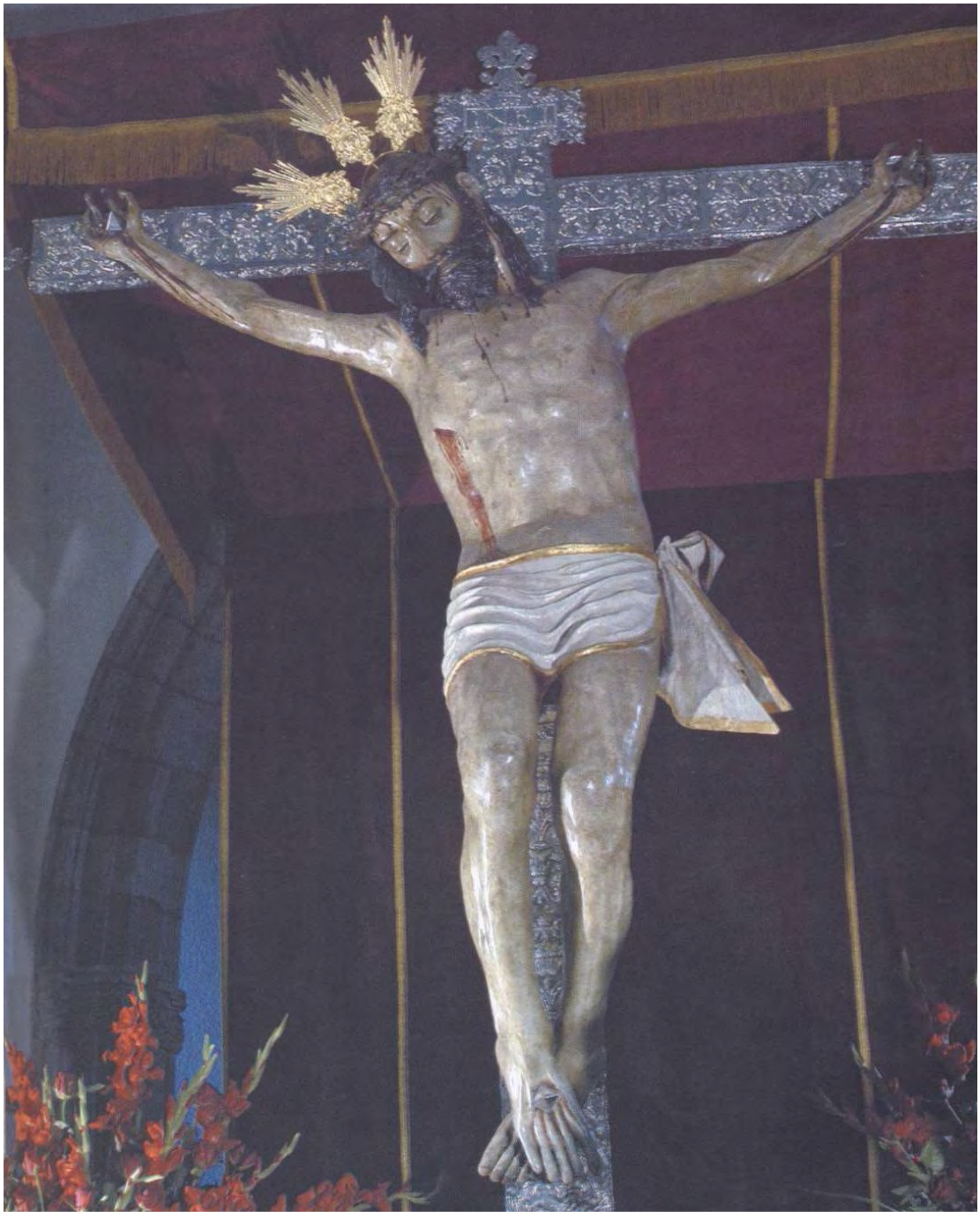
Estas acertadas referencias, pese a que cuando fueron escritas ya había transcurrido casi un siglo y medio de la arribada de la obra, nos hace suponer la consulta por parte del investigador de algún documento —desconocido para nosotros— donde quedaba detallado no sólo su llegada y particular manufactura, sino otro de los datos más reveladores: realizado de "manos de españoles". La cita relaciona directamente la pieza grancanaria con lo apuntado por Estrada Jasso y la hipotética vinculación de la imagen con el taller de Matías de la Cerda: "español, notable escultor, que venido de España, muy a principios de la conquista fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas"[35]. Ha de señalarse que hasta la actualidad es, junto al de su hijo Luis[36] y otros que trataremos, de los pocos nombres de escultores españoles recogidos respecto a la manufactura de imaginería en caña. Ahora bien, si aceptamos dicha atribución en nuestro primer libro, la catalogación de parte de los documentos que forman parte de su soporte como originarios del centro de México nos hacen ser cautos, redirigiendo nuestra mirada a su realización en ésta zona.

Desde el punto de vista estilístico, el *Cristo de Telde* enlaza directamente con ciertas pautas renacentistas que se dieron en la escultura española de la primera mitad del Quinientos. El estudio de sus proporciones, inscritas dentro de un cuadrado, denota el cuidado tan propio de este estilo, remitiéndonos a fuentes clásicas de las que se

---

[32] Marín y Cubas [1993], p. 339.
[33] González Padrón [2001], p. 102.
[34] Marín y Cubas [1993], pp.339–340.
[35] Mota Padilla [1970], p. 392.
[36] Sobre este escultor, véase Estrada Jasso [1996], pp. 50-54. Las últimas e interesantes propuestas sobre esta estirpe familia en Velarde Cruz [2009], pp. 59-66.

nutre este periodo. Según sus postulados, el *naturalismo* se refleja fielmente a la hora de extrapolarlo a la representación del cuerpo humano, dentro de un momento histórico en el que cobra protagonismo al ser obra de Dios y estar hecho a su *imagen y semejanza*.



Cristo de Telde. Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, c. 1555.
Iglesia de San Juan Bautista. Telde, Gran Canaria

Durante el Renacimiento, el desnudo busca ser más naturalista para revivir el concepto de bulto redondo de los clásicos y, aunque en este Cristo se utilicen unas técnicas diferentes a las europeas, la búsqueda de las formas es la misma debido probablemente al origen de su artífice. Posee este crucificado una anatomía expresiva que se ha logrado a través del desnudo detallado que muestra el cuerpo, sus músculos y todas las secuelas del daño físico a que fue sometido[37].



Retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Telde, Gran Canaria. Cristo de Telde.

[37] Aldunate [1998], p. 12.

En cuanto a la estética renacentista en la imaginería en caña que ya apuntara Hernández Benítez[38], queda definida también por Estrada Jasso, quien describe una serie de pautas generales perfectamente aplicables a la efigie teldense: "sus rasgos faciales son muy hispanos con una nariz grande y afilada como protagonista, y en conjunto su rostro refleja una cierta melancolía. Todo el cuerpo refleja dignidad y grandeza pero siendo profundamente humano. El dolor aún lo magnifica más sin deformarlo en absoluto"[39]. Por su parte, Hernández Benítez, gran conocedor de la obra, lo describe en términos elocuentes:

> de rostro hermoso encuadrado por dos lacios mechones de pelo que tienden a bajar en dirección al pecho, cabeza bien proporcionada e inclinada majestuosamente sobre el lado derecho, barba recta, recortada y partida en dos por el mentón, nariz recta y afilada con perfil casi helénico; de figura un tanto enjuta y un algo alargada teñida de una palidez olivácea, salpicado el tronco por rojas gotas de sangre, una de las cuales se desliza hasta la altura de la sangrante herida del costado; de rebosante sentimiento religioso y de un realismo idealista subyugador que recoge al que lo contempla, haciéndole mover instintivamente los labios en fervor de la oración[40].

Indica también Hernández Benítez[41] que el hecho de que el crucificado reciba el título de *Cristo del Altar Mayor* se debe a que cuando llegó a la Iglesia de San Juan y, según se recoge en la documentación del archivo parroquial, ya había en el mismo lugar otro crucificado con la advocación del *Cristo del Pilar* –derivada de su ubicación junto a uno de los pilares del templo–, imagen que finalmente sustituyó, quedando éste último como *Cristo Difunto de la Consolación*. En la actualidad se conserva en sus andas como imagen yacente, en la capilla lateral de la Virgen del Carmen[42]. El 9 de Noviembre de 1779, el obispo Manuel Verdugo y Albiturría, en visita pastoral, mandó retirarlo por su *falta de calidad*, momento en el que posiblemente se intervino para cumplir con las funciones de Cristo Difunto[43]. Así, el Cristo "americano", pese a las diferentes advocaciones que ha tenido, *de las Misericordias, de las Aguas...,* pasaría a la historia con el título del *Cristo del Altar Mayor*, emplazamiento donde siempre ha estado, encontrándose originariamente en una hornacina más baja y situada sobre el Sagrario, lugar del que sería retirado cuando en el siglo XVIII fue reubicado en su actual emplazamiento, la hornacina superior del retablo barroco que desde esos años ha cubierto la cabecera del templo[44]. Es a partir de 1770, coincidiendo ya con la erección del retablo, y siempre como parte de las rogativas, cuando empiezan a nombrarse en los documentos parroquiales las famosas "bajadas" de la imagen.

[38] Hernández Benítez [1955], p. 7.
[39] Estrada Jasso [1996], p. 52.
[40] Hernández Benítez [1955], p. 7.
[41] Hernández Benítez [1955], p. 9.
[42] Respecto a esta imagen debemos señalar que Martínez de la Peña sugirió que se trata de otra pieza americana en caña de maíz, Martínez de la Peña [1988], p.213, atribución que no compartimos al comprobar que parece corresponder con una talla en madera. *El Cristo del Pilar* o del *Consuelo* formó parte de la addenda en el catálogo *Arte americano en las Canarias Occidentales*. En su ficha catalográfica ya se pone en duda la atribución de la pieza a los talleres americanos de imaginería ligera en caña de maíz. Hernández Socorro [2000], p. 300.
[43] "Hemos hallado en esta Parroquia un crucificado con el título del *Sto. Chisto del Pilar*, cuya monstruosa configuración en nada puede convenir con la decencia y majestad de una imagen que nos recuerda al Unigénito del Padre Eterno. Y así mandamos que desde luego se quite de la vista y veneración de los fieles". Hernández Benítez [1955], p. 9. En este punto no queremos dejar de apuntar el hecho de que existiera otro crucificado anterior al indiano, por lo que ello vendría a señalar la referencia que esbozábamos a modo de hipótesis sobre el posible retraso algunos años de la arribada de la obra.
[44] La situación originaria de la imagen ya queda recogida por Marín y Cubas [1993], pp. 339–340.

El celo y cuidado con el que la talla se ha mantenido a lo largo de su historia se refleja en la visita que el obispo Juan Ruiz Simón hiciera en el año de 1706, mandando adecentar su entorno años antes de la construcción del retablo[45]. A su vez, en el devenir de la obra han tomado gran importancia las aludidas bajadas, en su mayoría motivadas por rogativas[46]. Del mismo modo, el fervor del pueblo hacia su Cristo se ha visto reflejado en las donaciones de diferentes objetos, como consta en los inventarios de alhajas; así en el realizado el 4 de agosto de 1742 se lee: "Primeramente la Cruz del Santísimo Cristo, que es de plata, con tres flores de lis en la diadema del Santo Cristo, que también es de plata"[47]. Entre el resto de dádivas cabe citar, por su correspondencia con México, la bandeja que mandó hacer en 1713 el prior Esteban de Cabrera, lo que queda recogido en la inscripción que figura en su reverso[48]. Por su antigüedad, también hemos de nombrar una lámpara donada en la segunda mitad del siglo XVI por Francisco de la Mata y Pedro Escobar[49].

Respecto del estado de conservación, en 1823, el por entonces párroco Francisco Manuel Socorro y Ramírez, alertaba del peligro que implicaban las bajadas debido al lamentable estado de en el que ya se encontraba[50]. No descartamos que ya con anterioridad a esos años hubiera sido "reparada". Lo que sí sabemos es que el propio Hernández Benítez la intervino en secreto. Según Antonio Hernández Rivero, fue en torno a 1942, como describimos de manera pormenorizada cuando publicamos la intervención efectuada por nosotros[51]. Cotejando la diferente documentación, reparamos en que esa actuación coincide, y en parte creemos fue condicionada, por la respuesta que el michoacano Julián Bonavit remitió el 15 de septiembre de ese año al presbítero canario, tras serle encomendada por el canónigo honorario de la Basílica de Nuestra Señora de la Salud de Pátzcuaro, quien unos años antes había

[45] "Otrosí mandó su Ilt. Que cuanto la Imagen del Santo Chisto que esta en el Altar mayor de esta Parrochia es de gran devoción en este pueblo y en todos los tiempos han experimentado sus beneficios, para que la dha Imagen esté con veneración y decencia que se debe se hagan dos cortinas o velos, el interior de clarín y el exterior de raso morado con flores y se procure disponer de dichos velos para descubrir la SSma. Imagen se arrollen e recojan arriba a modo que se estila, asimismo mandó su Ilt. se hagan dos arañas de plata con cuatro mecheros a los menos para que se puedan encender luces en disecas arañas quando se descubra dha SS. Imagen en las festividades y que nunca se descubra menos que con dos luces y estando presente el dho Mayordomo". Hernández Benítez [1955], p. 11.

[46] Para mayor información sobre estas celebraciones véase Hernández Benítez [1955] y Artiles Sánchez [2000], pp. 51–66.

[47] En lo que se refiere a la cruz, Hernández Benítez indica que la "primitiva fue sustituida, posiblemente en el siglo XVII, por la de tea del país que hoy tiene; se halla ricamente forrada por chapas de plata repujada que ostentan motivos ornamentales de follaje, y es una notable obra de orfebrería de los comienzos del siglo XVIII, ejecutada amanera renacentista Florentina; cada uno de los extremos de los tres brazos superiores de la cruz está rematado por una gran flor de lis estilizada, motivo decorativo éste muy oportuno por simbolizar esta flor la resurrección y la vida, y quizá muy en boga entre los artistas de aquella época por figurar la flor de lis en el escudo de la dinastía borbónica, que ya había empezado a regir los destinos de nuestra patria, así como poco antes había privado el águila bicéfala de la Casa de los Austria. El *INRI* está grabado en artística planchita de plata exornada con bellos dibujos y enmarado por unas barritas de follaje en plata repujada. Al pie de la cruz se ve una lámina del mismo precioso metal con una inscripción que dice así: *Esta obra se hizo con limosnas de los vecinos de esta ciudad de Telde a solicitud del alférez Baltasar de Quintana y Juan de Monguía y Quesada S. C. D. S. por el maestro Antonio Hernández; Año de 1704"*. Hernández Benítez [1955], p.8.

[48] Hernández Perera [1955], p. 180. Hernández Benítez [1955], p. 12. Hernández Socorro [2000], p. 302.

[49] Hernández Benítez [1955], p. 12.

[50] "El principal motivo que tengo para no acceder a que se baje esta Efigie de su puesto es que se halla ya picada y llena de carcoma que mirada de cerca más bien causaría horror que no devoción, y lo otro tan expuesta que se haga pedazos en la maniobra de ajada y subida estando tan trazada". Hernández Benítez [1955], p. 8.

[51] Amador Marrero [2002], p. 86.

recibido una primera carta de Benítez, en la que le mostraba el interés que debido al conocimiento que el isleño tenía sobre el crucificado de las Monjas de la Ciudad, solicitaba información y hacía varias preguntas para integrarlas en el texto, que ya entonces estaba redactando[52].



Cristo de Telde. Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, c. 1555.
Iglesia de San Juan Bautista. Telde, Gran Canaria

Es interesante insistir en esta correspondencia, ya que de ella se derivan o condicionaron diversos elementos de sumo interés para la historiografía de la caña y el presente texto. Si bien el crucificado teldense ya requería en esos años una intervención debido a su avanzado estado de conservación, las referencias enviadas por Bonavit al respecto de la técnica de esta imaginería debieron despertar el interés del cura canario, proclive en su naturaleza a la investigación pseudo-arqueológica. Ello da explicación al hecho de que en la intervención llegaron a profundizar en el interior de su cabeza, lo que suponemos, en vista de los deterioros circundantes, no era necesario, y que de una forma tangencial derivó en la intervención por nosotros acometida y publicación de su monográfico; elemento que sin duda fue crucial en nuestro interés por la investigación de esta tipología de piezas. A su vez, la búsqueda de argumentos y necesidad de tener bases para responder las cartas insulares, provocó en Bonavit la atracción por el tema y, por consiguiente, la redacción de su escueto pero sustancial estudio, fundamental en la bibliografía escrita hasta ahora sobre las imágenes en caña, y en parte responsable del "mito oficialista" que se ha

[52] Bonavit [1987], pp. 44-46.

venido aceptando por la historiografía. Con anterioridad a la intervención de Hernández Benítez, el Cristo se había limpiado con clara de huevo y vaselina purificada, de acuerdo al testimonio de Antonio Hernández Rivero. No difundiendo esta noticia por temor a que pudiera escandalizar a los devotos[53].



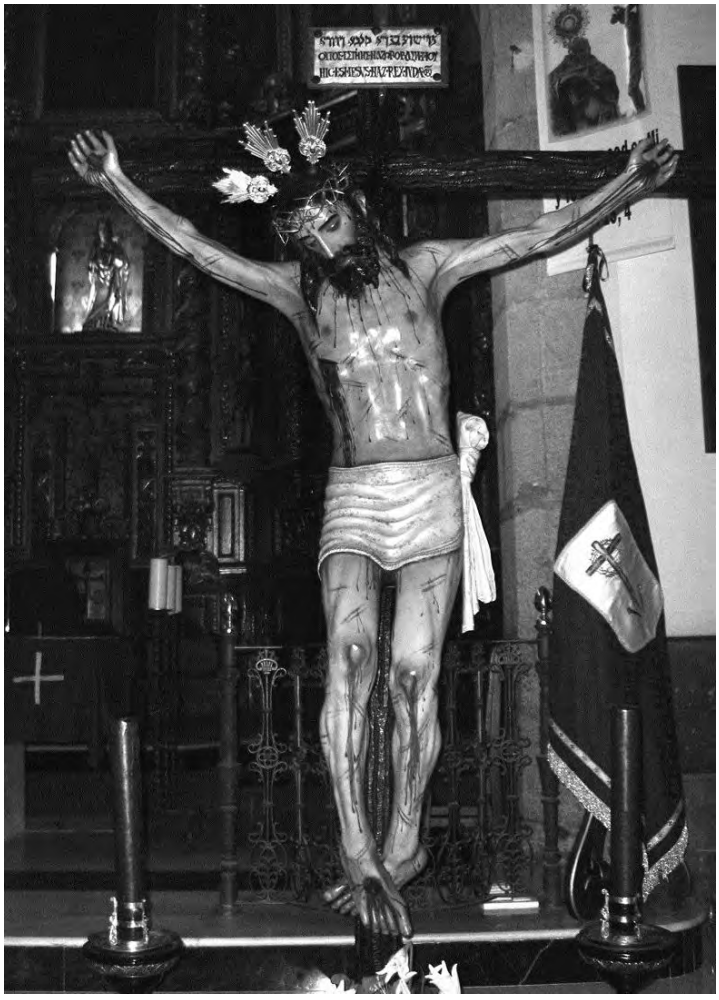
Antigua fotografía de la salida en procesión del Cristo de Telde

En cuanto a las bajadas, lo normal era que el Ayuntamiento o la parroquia solicitara al Obispado el permiso para llevarla a cabo, argumentando el motivo, y el obispo tras considerarlo concedía o no su permiso. A principios del siglo XVIII, como se recoge en el Libro de Cofradía, se pudo bajar para celebrar su fiesta *"*como de antiguo con primeras y segundas vísperas, nombre a la noche, misa, sermón y procesión claustral del Santísimo el día por la tarde*"*. Fue durante el pontificado del obispo don Antonio Pildain Zapiain (1936–1966) cuando comenzó a bajarse el Cristo todos los años para su festividad en Septiembre y no únicamente por rogativas. En lo que se refiere a las procesiones, las fechas son más tardías, ya que la primera documentada en el archivo de San Juan Bautista de Telde fue en 1763, cuando tuvo lugar una procesión circular, con vísperas, tercia y misas. Aunque teniendo en cuenta la cita anterior "como de antiguo..." es presumible que hubo procesiones pero no fueron recogidas en los libros. Según recoge Aldunate en la memoria de restauración, "el Muy Ilustre Ayuntamiento de Telde solicita (y se realiza) la bajada del Cristo con motivo de la guerra civil que ensangrienta el suelo de nuestra patria y también pidiendo el agua por no haber llovido, y la victoria de nuestras armas sobre el marxismo internacional", ya se había bajado el 10 de Enero de 1937 por lo mismo, y llovió y hubo victorias (11 de Enero de 1938)".

[53] Aldunate [1998], pp. 13–14.

[Cristo de la Misericordia | Santos de Maimona]

En relación con pieza canaria, ponemos ahora el *Cristo de las Misericordias*[cat. 11] de la localidad pacense de los Santos de Maimona. Conocida su procedencia americana, que le valió durante más de dos siglos el nombre de "Cristo de Indias", fue a finales del Ochocientos cuando, gracias a su rogativa intercesión para aplacar la severa sequía que asolaba los campos, comenzó a denominarse bajo su advocación actual[54]. La llegada de la imagen aconteció con anterioridad a 1574, año en el que Francisco de Miranda, comendador de la Orden de Santiago, lo describía en su visita a la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles[55].



Cristo de la Misericordia. Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, anterior a 1574. Santos de Maimona. Badajoz

Si nos detenemos en su análisis formal comprobamos cómo la proximidad de la imagen peninsular respecto a la canaria es incuestionable. De entrada, su trazado general responde a los conceptos de cuidada proporción que especificábamos para el *Cristo de Telde*; también la manera de concebir la anatomía, su morfología o simplemente sus detalles tienen reflejos entre ambas. Centrándonos en el crucificado de la *Misericordia*, y sin perder de vista el insular, su diseño mantiene un eje vertical con una suave inclinación hacia la derecha, condicionada por el ligero movimiento

[54] Molina Lavado [2006].
[55] Según el mismo investigador, el crucificado no estaba en el templo en la visita anterior de 1749.

del torso y de la cabeza que se apoya sobre ese lado. Los brazos son largos y delgados; frente a otros crucificados de igual materia, en los de este grupo la morfología de su anatomía es definida y menor su arqueado característico. Las manos, bien trabajadas, parten de palmas anchas, y los dedos, pese a las condiciones del material, describen con acertada verisimilitud las falanges y uñas. El torso, delgado y no muy ancho, queda supeditado a la sinuosa y acertada anatomía. Las piernas y pies, también trabajadas de manera correcta, evidencian el conocimiento de las formas humanas, a la vez de presentar la debida tensión de la dramática postura.

En cuanto a la cabeza, para su descripción valdría la del Cristo canario, ya que mantienen idénticas líneas compositivas y detalles. El rostro es ancho con destacado protagonismo de la nariz: recta y entrecejo marcado. Los ojos entreabiertos y abultados en sus párpados, vuelven a presentar el detalle de la incisión y sutil realce de la zona de pestañas. La boca, poco abierta, tiene el labio superior casi imperceptible, al contrario que el inferior, más prominente. Respecto de los cabellos y sin abandonar el rostro, el bigote pareciera que sale de ambas fosas nasales en anchos mechones, dejando la zona central del labio a la vista, y discurriendo sinuosamente hasta sobreponerse a la barba para concluir con una curva sin cerrar. Esta última, con una línea divisoria central muy marcada, se distribuye en simétricos mechones, destacando por su amplitud en la parte de la barbilla, y en especial por sus juegos de volúmenes paralelos y enroscados caprichosos de las puntas bífidas. Al igual que en la barba, el cabello presenta el tradicional trabajo de líneas paralelas, formas blandas y sin grandes volúmenes. Parte de una línea central que sobre la testa lo distribuye desgajándose en un ancho bucle derecho hasta finalizar sobre el pecho, mientras que de la parte opuesta el mechón es menor y nace detrás de la oreja hasta concluir también en el torso.



Detalle. *Cristo de la Misericordia.* Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, anterior a 1574. Santos de Maimona. Badajoz

El último elemento de volumen a analizar es el paño de pureza. Al contrario de otras piezas que, aunque relacionadas con un mismo taller pueden mostrar diferencias en esta prenda, el del *Cristo de la Misericordia* es casi un calco del de su homónimo canario. Corto y ajustado, la parte superior es recta, al igual que la inferior, aunque aquí comienza sobre el muslo izquierdo a ascender para dejar a la vista la anatomía y concluir en la moña. El plegado está condicionado por algunas ondas que le dan un aspecto realista. La lazada, seguramente realizada en tejido o papel encolado si nos atenemos a su acabado, posee la moña alzada, casi pegada a los lumbares, lo que se repite en los pliegues inferiores, no tan abiertos como en el *Cristo de Telde*.

Poco es lo que se puede señalar de la policromía, ya que si bien se supone debe corresponder con la original, recuperada en la última intervención de restauración, a nuestro parecer ha sido muy retocada e incluso matizada con una falsa pátina, lo que del mismo modo es aplicable a los regueros de sangre, que se nos antojan en exceso intervenidos. Lo mismo se puede decir del paño de pureza, cuya decoración retomaremos luego en el apartado correspondiente. Recuperado el maltrecho original, la visión actual es casi un estofado nuevo con motivos siguiendo –o interpretando– los que aparecieron tras serle retirado el repolicromado antiguo, y donde lo que prevalecen es un tupido ojeteado intercalado con decoraciones a punta de pincel de círculos y elementos vegetales simples, para concluir con galones a base de líneas paralelas de color y detalles de *comillas* abiertas y cerradas[56].

Como creemos ha quedado de manifiesto en nuestras reiteradas comparaciones entre el cristo pacense y el canario, si ambos no fueron realizados por un mismo artífice, si proceden de un taller muy dependiente de los rasgos propios de este grupo. Así, en una primera hipótesis señalamos hacia el taller de los De la Cerda, aunque debido a los escasos conocimientos que aún tenemos sobre ellos, optamos ahora por referirnos a este obrador como el *Taller del Cristo de Telde*.

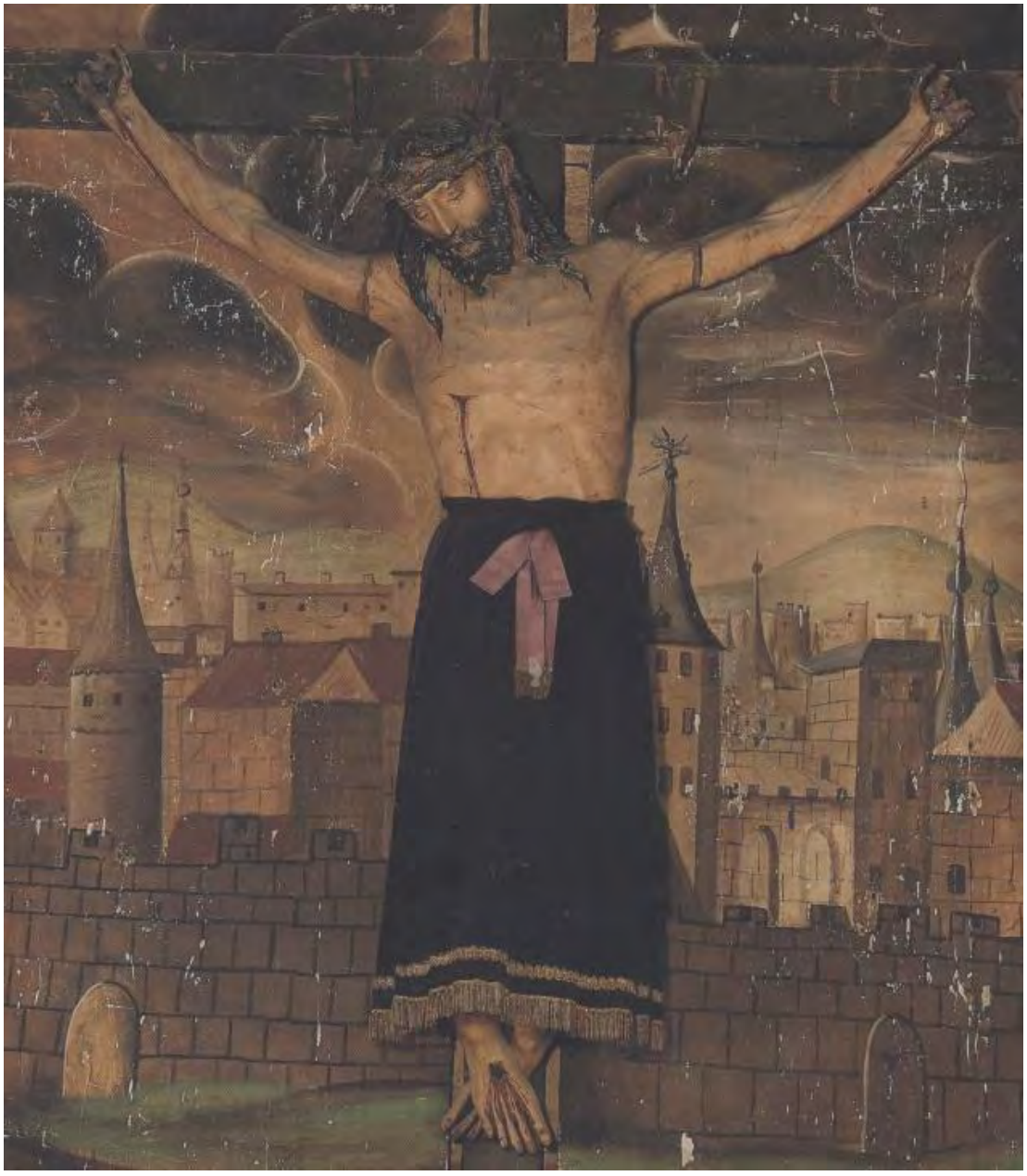
[Cristo del Consuelo | Segovia]

Dentro de la nómina de imágenes de caña que adscribimos al taller anterior, y siempre remarcando el hecho de que es una hipótesis, incluimos ahora el *Cristo del Consuelo*[cat. 12] que preside su retablo y capilla, antesala del claustro en la Catedral de Segovia. Las escasas referencias que se tiene sobre la obra dificultan su datación histórica[57]. Pese haber sido del siglo XVII e imagen en tallada, su análisis nos lleva a vincularlo tanto con el *Cristo de Telde* como con el de Maimona, y ya no sólo en su trazado, sino en la correspondencia casi mimética de sus facciones y modelado anatómico. Al estudiar aquellas partes visibles de la pieza, parcialmente oculto por la colocación de unas amplias enagüillas, podemos comprobar que se trata también de una imagen de cuidadas proporciones, fiel a los modelos a "catalogar" como renacentistas de la imaginería novohispana.

Concebido desde un punto de vista frontal, sin bruscos movimientos, más propios de estilos posteriores, muestra un correcto estudio anatómico con suave modelado. Del amplio torso surgen los fuertes brazos, cuya tensión, al sujetar el peso muerto del cuerpo, hace aflorar músculos y tendones, en favor de la curvatura tradicional con la

[56] Estas apreciaciones se constatan en la memoria de restauración de la imagen. Miñaro [2004]. La documentación fotográfica de la que obtuvimos parte de las referencias que anotamos se las debemos y agradecemos a Manuel Lavado Barroso.
[57] Ruiz Hernando [1994], p. 91.

que estos miembros, aunque sin llegar a la elongación de otros modelos. Las manos, que han perdido gran parte de sus falanges, se abren e inclinan ligeramente, mientras que los pies, que se cruzan en forma casi de aspa, concluyen con dedos largos y bien separados, como así ocurre en otras piezas del mismo taller.



Cristo del Consuelo. Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVI. Catedral de Segovia

Pero si el cuerpo y extremidades nos remiten a las primeras efigies, es de nuevo en el estudio de la cabeza donde quede plasmada de forma fehaciente dicha correspondencia. Inclinada y apoyada hacia la derecha rompiendo la verticalidad,

ésta, bien proporcionada, nos muestra unas facciones suaves, con nariz prominente y ojos casi cerrados, cuyos párpados dibujan los contornos de globos oculares y línea de pestañas. La boca, sutilmente entreabierta, se enmarca por una espesa barba y bigote, trazados de forma acanalada y dispuestos en cierto orden. El pelo parte de una raya central y cae por el lateral derecho de la cara en un ligero tirabuzón, mientras que en el lado opuesto se recoge tras la oreja dejándola al descubierto, cayendo en su mayoría por detrás del cuello, a no ser un pequeño mechón que también se desgaja sobre el torso. La policromía, en tonalidades claras, se encuentra salpicada de pequeños latigazos paralelos que no la dramatizan en exceso, quedando los finos regueros de sangre delimitados a las huellas del martirio.

Como vemos, son evidentes los paralelismos entre las efigies anteriores y la canaria, algo que nos lleva a defender su hipotética vinculación con el *Taller del Cristo de Telde*, siendo retrasada, en el caso de la imagen segoviana, su cronología a la segunda mitad del Quinientos. De acuerdo a esta suposición, se trataría de una de las muchas obras que fueron remitidas hacia la Metrópolis en ese momento, debido sobre todo a la fama alcanzada por los obradores indianos.

Dejando un momento España, parte de las características formales que las piezas citadas para este obrador, las encontramos en el *Santo Cristo* de la localidad de Tlacolula en Oaxaca, México. La gran devoción que su pueblo le profesa hace imposible realizar su estudio en profundidad al encontrase protegido bajo cristales y acérrimas medidas de custodia. Pese a todo, el análisis estilístico y formal realizado *in situ* de aquellas partes de la obra que no quedan ocultas por los complementos barrocos —peluca y cendal de tela— a nuestro parecer no dejan lugar a dudas en su filiación con el *Taller* del *Cristo de Telde*. De destacar en cuanto a la concordancia entre las piezas son el tratamiento de la anatomía y, en especial, la del rostro y modelado, tanto de la barba como de aquellas partes visibles del pelo. Se trata de otro claro exponente de la imaginería ligera mexicana renacentista, con un especial cuidado de las proporciones y dependencia formal de modelos españoles.

Sin abandonar Oaxaca y el grupo de piezas anteriores, en uno de los retablos laterales de la iglesia principal de Tamazulapan, encontramos otra imagen a considerar. Carente de estudios o referencias recogidas en la bibliografía a la que hemos podido acceder, se trata de otro crucificado de buen tamaño, posiblemente cercano a los dos metros. En él se repiten muchos de los elementos a los que nos hemos referido en las descripciones anteriores, aunque en esta ocasión, su estado de conservación y las evidentes intervenciones que se constatan dificultan notablemente el poder analizarlo en detalle. Aún así, señalamos lo correspondiente a las concomitancias de estilo, trazado, anatomía y algunos detalles, todo ello a la espera de la pertinente y necesaria restauración que requiere la obra; sólo en ese momento estaremos en condiciones de hacer una mayor valoración en nuestras aproximaciones. Hasta que eso llegue, nos detenemos en elementos que avalan de primera mano y con las consabidas restricciones nuestra propuesta, dejando constancia que su relación con el modelo no llega a las dependencias que hemos visto en las anteriores. Esto puede apuntar a que provenga del mismo taller pero de moldes y modelos diferentes o, en todo caso, ser una posible interpretación o variación de una forma estereotipada[58].

[58] Queremos agradecer la ayuda de la doctora Elisa Vargaslugo quien intercedió por nosotros ante el responsable del templo para las necesarias tomas fotográficas, que fueron realizadas por nuestra compañera Eumelia Hernández del LDOA, IIEs, UNAM.



Rostro del *Señor de Tlacolula*. Atribución al Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVI. Capilla del Señor de Tlacolula, Oaxaca, México

Aclarados estos puntos, a nuestro parecer la imagen demuestra esa sintonía en apartados como parte del trabajo anatómico: brazos, piernas y pies, la morfología general de su constitución o parcialmente el trazado del paño de pureza hasta aquella parte que hemos podido ver bajo el de tela añadida que en la actualidad presenta. En la cabeza nos encontramos con la dificultad de poder establecer hasta qué punto lo que estamos viendo corresponde con lo original y qué es lo que pertenece a las intervenciones históricas sufridas. A la espera del necesario estudio científico, nos atrevemos a plantear que tanto los ojos de cristal como la carencia de pelo modelado debe corresponder a una intervención quizás del siglo XVIII. Pese a todo, son reconocibles algunas formas afines al taller que planteamos como las que intuimos en la manera de trabajar los párpados, el trazado del rostro y el tratamiento técnico y forma que se describe en la barba. Antes de concluir con la obra oaxaqueña, no queremos dejar de nombrar ciertos parecidos que podemos establecer con otro crucificado, esta vez de menor tamaño y gran calidad, expuesto en el Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México; imagen sobre la que llamamos la atención para un futuro estudio.

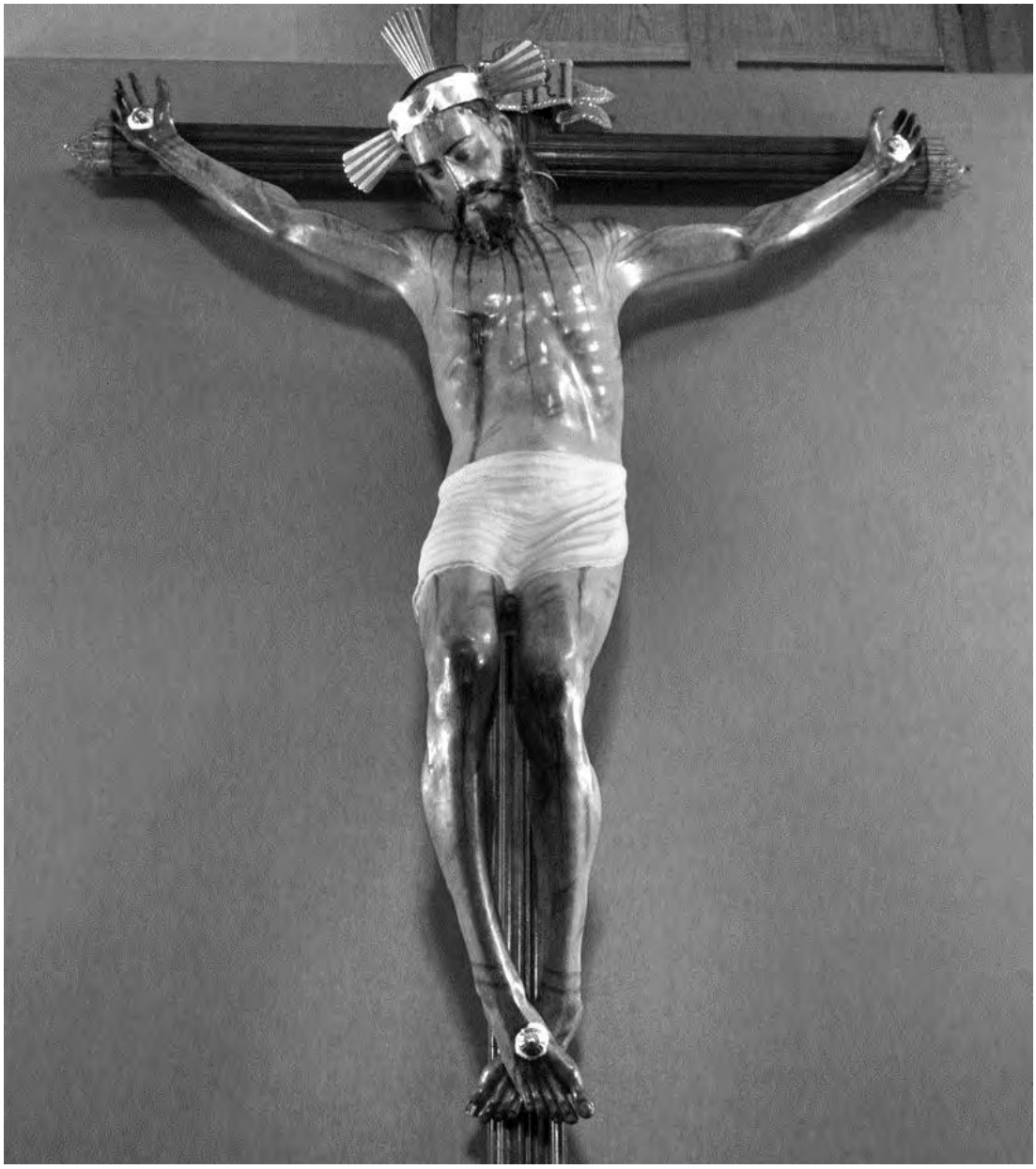




Crucificado. Atribución al Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVI. Teposcolula, Oaxaca. México

Otra pieza que también hemos de valorar por sus paralelismos es el *Señor de la Sacristía* de la Catedral de Morelia, Michoacán, México, lo que ya ha sido apuntado

por Velarde Cruz[59]. Gracias a que formó parte de la exposición de "Cristos de Caña", con motivo de la XXV Aniversario de la Ordenación Episcopal de Arzobispo de la Diócesis, diciembre de 2010, se presentó la imagen sin sus habituales aditamentos de peluca y sobrepaño de pureza. Fue en ese momento cuando se hicieron más evidentes las concomitancias en que concierne al trabajo de moldeado del rostro, diversos puntos de su anatomía o trazado general, además de estar próximo en la forma y disposición del modelado del perizoma.

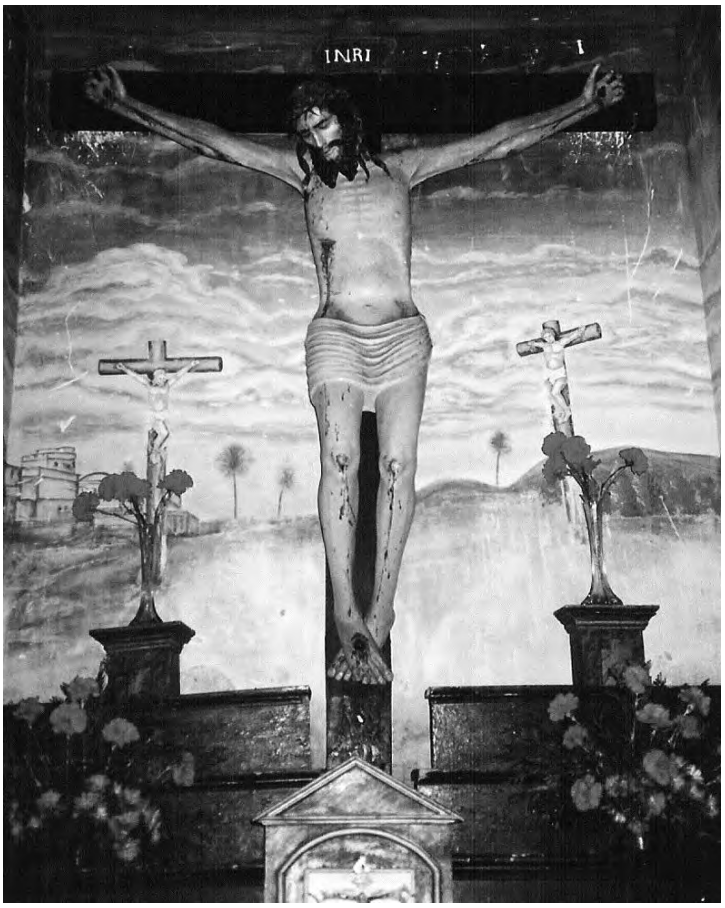


Señor de la Sacristía, Próximo al Taller del Cristo de Telde, papel y caña de maíz, primeras décadas de la segunda mitad del siglo XVI. Catedral de Morelia, Michoacán, México

[59] Velarde Cruz [2009], p. 130.

[Santo Cristo de la Cruz | Carrión de los Condes]

Retomando las piezas españolas y entrados en la década de los sesenta del siglo XVI, la siguiente en nuestra nómina es el *Santo Cristo de la Cruz*[cat. 13], venerado en la Ermita de la Cruz, Carrión de los Condes, Palencia. Las referencias a esta imagen, de las más antiguas en caña de la que tenemos constancia documental, no ha trascendido del ámbito puramente provincial, siendo el titular de la Cofradía Penitencial de la *Vera* Cruz, cuyo auge se produjo en esa centuria y que, como hemos visto y veremos, es una advocación directamente relacionada con otras piezas ligeras mexicanas.



Santo Cristo. Taller del Santo Cristo de Carrión. Anterior a 1562, caña de maíz y papel policromado Carrión de los Condes. Palencia

De su historia sabemos que fue donado por Cristóbal de Carrión, hermano de la Vera Cruz, quien prometió regalar una efigie a su cofradía si retornaba de su estancia americana. Según los estudios de Gómez y Martínez, Cristóbal de Carrión regresó de Nueva España en 1562, trayendo la efigie para ser depositada y venerada en su ermita, culto que ha perdurando hasta la actualidad[60]. A lo largo de su historia el

[60] Gómez Pérez y Martínez [1999], pp. 54–56. Véase también Lorenzo y Martínez Díez [1994]. Sobre este personaje, sin llegar a abarcar lo que a él se refiere la bibliografía y que nos extendería en el texto, podemos señalar las referencia encontradas en el Archivo General de Indias, donde en la sección de Indiferente General aparece el "Expediente de concesión de licencia para pasar a México a favor de Cristóbal López de Carrión, mercader natural de Carrión de los Condes, con su mujer e hijos", AGI. 1.16403.15.2118. Indiferente, 2048, N.61, mientras que en los Catálogos de pasajeros de 1557 se constata: "vecino y natural de Carrión de los Condes, hijo de Cristóbal de Carrión y de Catalina López, con Catalina de Santacruz, su mujer; Andrés y Cristóbal, sus hijos, a Nueva España", AGI. 1.16419.

Crucificado ha procesionado únicamente por rogativas, siendo la más famosa la acaecida el 27 de mayo de 1629 con motivo de la plaga de langosta y sequía que azotaba la región, acompañado por la patrona de la localidad, la *Virgen de Belén*. En esa ocasión se produjo el hecho más destacado que ha tenido a la efigie como protagonista; sudó sangre y aplacó la plaga con la lluvia. De ello da fe la pertinente constatación dada por el obispo Fernando Andrade, quedando como testigos unos corporales donde se recogió la sangre de la imagen, hoy desaparecidos, y para el perpetuo recuerdo, un cuadro en su ermita con la leyenda escrita[61]. En la actualidad la obra es trasladada hasta la cercana iglesia de San Andrés seis días antes del Domingo de Ramos, donde preside un Quinario, para retornar el Sábado de Pasión acompañado en ambas ocasiones con la Virgen de Dolores[62].

Aunque no sabemos quién relacionó por primera vez la talla con la imaginería en caña, lo cierto es que se trata de una pieza de indudable valor no sólo por sus referencias históricas, sino por la relevancia que tiene al hermanarlo con el *Cristo de la Salud*, La Palma, del que ahora podemos adelantar algunas décadas su cronología. El *Santo Cristo de la Cruz* es de tamaño mayor del natural, al igual que ocurre casi con la misma exactitud con la obra canaria. El cuerpo mantiene cierto hieratismo con leve inclinación hacia la derecha, debido principalmente al movimiento que le imprime la cabeza. El torso, con la parte esternal muy marcada y pezones perfectamente realzados en volumen, queda delimitado en su zona media por un amplio arco semicircular formado por las costillas, que dejan paso al estómago semihundido y relajado, ligeramente abultado en su zona inferior. Las piernas mantienen el mismo eje que el cuerpo, flexionándose ligeramente, terminando con los pies que se giran para formar la típica aspa, estando clavado el pie derecho sobre el izquierdo.

El paño de pureza, anudado en su lado izquierdo —común en las imágenes del siglo XVI— ha perdido la moña, posiblemente debido a que se tratara de una pieza realizada en papel o tela encolada, y cuya extrema fragilidad acarreó su eliminación. A ello se suma la costumbre de que la obra se revista con un largo paño de pureza, al estilo de la faldilla típica en la iconografía del *Cristo de Burgos*, como así nos indican sus estudiosos[63]. Respecto a esta parte del cendal vemos cómo la efigie canaria lo ha conservado, en el mismo soporte que el resto. El trazado del paño presenta igual material que la obra y muestra un plegado fino casi horizontal, salvo en su parte superior, donde se remarca un doblez en la tela. Comparar este elemento con el del *Cristo de la Salud* no deja lugar a dudas sobre que ambas piezas provienen del mismo molde o modelo y, por lo tanto, su procedencia deriva del mismo taller, al que ahora proponemos se designe como *Taller del Santo Cristo de Carrión,* por ser la pieza palentina la que mayores datos aporta en cuanto a su historia y procedencia, además de marcar la cronología del grupo.

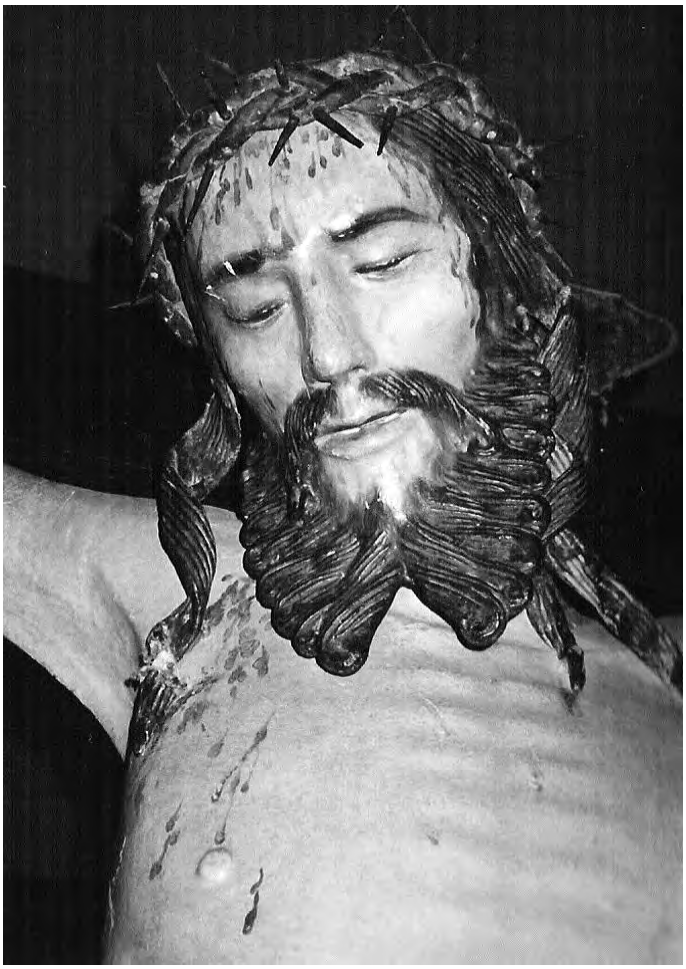
Pasajeros, L.3, E. 3503.

[61] "En 27 de Mayo del año 1629, este Santísimo Cristo sudó copiosamente y se extinguió la muchedumbre de langosta que talaba los campos y dio S. M. abundantes frutos que también se esterilizaban por falta de agua, hízose este día para este efecto procesión de disciplina con S. M. y la Santísima Virgen de Belén Nuestra Señora y fue a los santos mártires que están en el convento de San Zoil, extramuros de esta villa y á la vuelta obróse santo milagro que está calificado por su Señoría el Sr. D. Fernando de Andrade, Obispo de Palencia y concedió 40 días de perdón á todos los que rezasen en la capilla un Pater. Noster y un Ave. María confesados y comulgados". Gómez Pérez y Martínez [1999], p. 56.

[62] Gómez Pérez y Martínez [1999], p. 66.

[63] Gómez Pérez y Martínez [1999], p. 66.

Si como hemos visto el torso, piernas y paño de pureza, son prácticamente idénticas entre el cristo carrionés y el palmero, estas semejanzas se acentúan en la disposición de los brazos y manos, prácticamente rectos pese a su inclinación y en detrimento de los característicos arqueados de la imaginería en caña. Es en el trazado de la cabeza donde encontremos las señas identificativas de cada uno de los cristos. En el caso del de *Carrión*, las facciones son suaves y la frente despejada, ojos casi cerrados, nariz ancha, boca entreabierta y labio inferior ligeramente abultado. El pelo está trazado con el típico acanalado, desgajándose de la cabeza tres tirabuzones, también acanalados, que se asientan sobre el pecho y que son prácticamente idénticos en los dos crucificados que estamos comparando. En lo que respecta al bigote y barba el primero es de modelado suave, mientras que la segunda se configura a base de grandes mechones frente a las formas más blandas de la pieza insular. Recordemos que en muchas ocasiones, según la técnica escogida, estas partes solían realizarse una vez tomada las facciones del rostro, por lo que podría explicarse así su diferenciación. En cuanto a las labores polícromas, las intervenciones que se pueden constatar al estudiar la obra no permiten una descripción de las mismas, ya que son varios los repolicromados que se le han aplicado[64], y aún hoy se mantienen.



Rostro del Santo Cristo. Santo Cristo. Taller del Santo Cristo de Carrión. Anterior a 1562, caña de maíz y papel policromado Carrión de los Condes. Palencia

[64] Queremos agradecer el interés y colaboración que se nos ha prestado por parte del Ilustre Ayuntamiento de Carrión de los Condes y la Cofradía Penitencial de la Santa Vera Cruz de Carrión, y en especial a Luis Villafruela y el historiador local Enrique Gómez, cuya inestimable ayuda ha sido imprescindible para la realización del presente trabajo.

[Cristo de la Salud | Los Llanos de Aridane | La Palma]

Argumentada la relación con la obra anterior, el siguiente de los crucificados en antigüedad es el *Cristo de la Salud*[cat. 14], de la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, Los Llanos de Aridane, La Palma. Los primeros datos que lo vinculan con la producción americana, concretamente con la purepécha, se los debemos a Fernández García quien, en un artículo periodístico de 1965, apuntó acertados paralelismos entre esta imagen y la de de Telde[65]. Si bien en la actualidad se encuentra en la parroquia matriz de Los Llanos de Aridane, su ubicación primigenia fue aportada por Pérez Morera, al identificarlo en los libros correspondientes al desaparecido Hospital de Santa Cruz de la Palma, donde se cita *vn Christo grande de bulto questá en el altar mayor de la iglesia de dicho hospital*[66]. También sabemos por el mismo autor, que en el inventario de 1648, se indica: "Yten dos padigüelas, del sancto Christo la una y la otra nueba del Ecce Homo con sus tornillos"[67], lo que justifica que:

> En la tarde del Jueves Santo, la imagen del Cristo americano (en referencia al Señor de la Piedra Fría) visitaba las iglesias y conventos de la ciudad, acompañando a un crucificado (el Cristo de la Salud), en la llamada *procesión de la sangre*. En este sentido, sabemos que en 1586 Inés Gutiérrez, ama de la casa hospital, dejó en su testamento una almohada labrada de grana «que sirva para el Christo los jueves santos». La procesión de la sangre, acto penitencial que ya se celebraba en Santa Cruz de la Palma en 1571, debía su nombre a los *disciplinantes*, que, vestidos con túnicas y capirotes, flagelaban su cuerpo durante todo el recorrido[68].

Continúa Pérez Morera:

> Durante el siglo XVI, los mayordomos y hermanos mayores del hospital fueron en su mayoría comerciantes 10, como Lesmes de Miranda, mercader burgalés que exportaba cada año a la isla Española, según relata el viajero portugués Juan Méndez Nieto, *gran cantidad de vino y otros productos*. Era práctica corriente que los administradores del hospital enviasen a Indias, a beneficio de la casa, algunas pipas o botas de vino *para seguro de sus navíos*[69].

Del resto de los escasos datos históricos encontrados hasta el momento, destaca que en 1643–44 la escultura requiriese ya de una intervención para su aderezo, por parte de Antonio de Orbarán. Consta que éste cobró 4.800 maravedies por los trabajos que realizó sobre el Cristo y la Virgen de la Concepción[70].

Con el declive del recinto sacro y la consiguiente desamortización[71], la efigie fue retirada del culto hasta que en 1826 el alcalde de la ciudad de Los Llanos, Jacinto María Kábana, lo solicitó al obispado al encontrarse "en completo abandono y como almacenado"[72]. Su interés radicaba en que se pensaba colocar en un calvario a construir a las afueras de la ciudad y que nunca llegó a concluirse, por lo que el crucificado quedó en el oratorio particular que la familia Kábana tenía en la

[65] Fernández García [1965], s. p.
[66] Pérez Morera [1993b], p. 1.292.
[67] Pérez Morera [1993b], p. 1.290.
[68] Pérez Morera [1993b], p. 1.290.
[69] Pérez Morera [1993b], p. 1.290.
[70] Pérez Morera [1993b], p. 1.292.
[71] Este inmueble fue derruido para la construcción del actual Teatro Marte.
[72] Pérez Morera [1993b], p. 1.293.

localidad[73]. Fue a partir de esta estancia, concretamente en la calle de la Salud, número 22, cuando el Cristo comenzó a ser conocido bajo dicha advocación, tal y como ha demostrado Hernández Pérez[74]. Durante esta estancia se produce un hecho milagroso que redundó en su devoción local, ya que "la vivienda sufrió un derrumbe importante, de la que «milagrosamente» se salvó la imagen, sobre la que no cayeron los escombros. En ese hecho lo devotos vieron un hecho sobrenatural y así lo recuerda la memoria del pueblo y lo ha recogido la prensa"[75].



Procesión del Cristo de la Salud. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1562, caña de maíz y papel policromado. Los Llanos de Aridane, La Palma

[73] Así se recoge en el periódico *El Time* del 29 de abril de 1866, en su página tercera: "...trató de reedificar el Calvario. Para ello abrió una suscripción entre los vecinos, y de este modo se comenzó la obra; pero ya próxima á terminarse, cesó el Sr. Kábana su Alcaldía y nadie ha vuelto á hablar del Calvario, sin embargo de que muy corta cantidad y en muy poco tiempo quedaría terminado. También debo decir a V. que el Crucifijo que el Sr. Kábana consiguió venciendo la oposición que á esto se hizo, para que se pusiese en el Calvario, se halla en la sala baja de dicho Sr. esperando á que se le pida por alguien para terminar la antedicha obra. Que haga el Sr. Kábana en la misma sala baja un oratorio para darle culto, porque puede estar seguro de que al paso que vamos allí estará el Crucifijo toda la vida". Referencias recogidas por Mª Victoria Hernández, "El Cristo de la Salud (S. XVI)", en el periódico digital *El Apurón*, http://elapuron.com/blogs/tendedera/464/el-cristo-de-la-salud-sxvi/ [28/03/10]

[74] Hernández [1995], p. 14. Queremos agradecer a Vicky su inestimable apoyo, dedicación y esmero ya no sólo en la difusión del patrimonio insular, sino en su conservación y conocimiento. A su vez agradecerle su predisposición en nuestra labor investigadora y apoyo incondicional en la restauración por nosotros llevada a cabo sobre esta imagen.

[75] Hernández [1995], s/n.

Del devenir histórico de la escultura en Los Llanos, se conocen diversos acontecimientos, como su pervivencia en aquella casa cuando el inmueble pasó a ser cárcel, haciéndose luego cargo "don José Agustín Benítez para arreglarlo y fue pintado por don Ángel Jiménez, doña Fernanda Pérez y doña Magdalena Carballo, y luego fue llevado a la iglesia"[76]; repintes exentos de calidad alguna que desfiguraban notablemente su trazado, por lo que decidimos eliminarlos cuando lo restauramos a principios de este siglo. Otro de los espacios por los que pasó fue "la casa que fuera propiedad de Dionisio Castro Pestana en la calle del Medio y en el barrio de Tajuya, hoy La Laguna, concretamente en el inmueble conocido por la Tarangaña, la cual, según los vecinos fue una ermita y en la se encontraba unas piedras talladas, a modo de repisa, para velas u otros usos religiosos"[77].



Procesión del Cristo de la Salud. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1562, caña de maíz y papel policromado. Los Llanos de Aridane, La Palma

Finalmente, el 5 de septiembre de 1910, su propietario José Kábana y Valcárcel lo dono a la parroquia, conservándose en la actualidad en una hornacina de cantería en la pared, descubierta por el que fuera muchos años párroco don Marino Sicilia. De su estancia en el templo destacarse el hecho de que en 1928 fuera *bendecido* y comenzara a salir en procesión durante la Semana Santa, cada Viernes Santo a las 10 de la noche[78], salidas que se sucedieron hasta que debido a su lamentable estado de conservación fueron suprimidas, retomándose tras nuestra intervención[79].

[76] Hernández [1995], s/n.
[77] Hernández [1995], s/n.
[78] Hernández [1995], s/n.
[79] Dicha intervención fue sufragada por el Gobierno de Canarias, para la exhibición de la obra en la muestra "Arte en Canarias Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva".

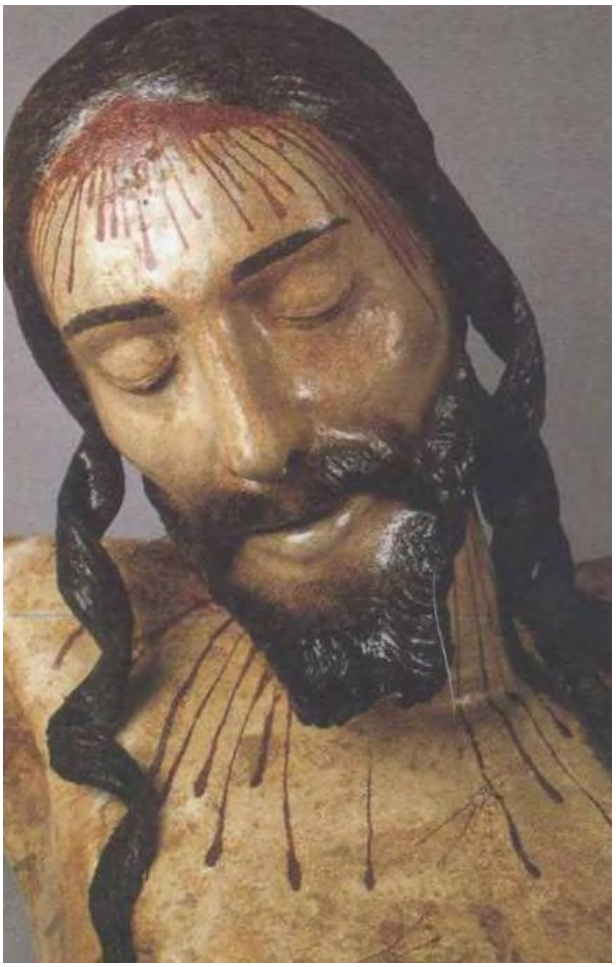
Sabemos gracias al estudio de los pliegos de papel de periódico que hallados en el interior, que con posterioridad al domingo 23 de octubre de 1955 la imagen fue nuevamente intervenida, en especial en la cabeza. Dicha actuación la ponemos en relación con la necesidad de afianzar las potencias, ya que la función de los papeles encontrados era la reconstrucción de los volúmenes producidos para la inserción de una cruceta en madera que sostuviera dichos elementos metálicos.



Cristo de la Salud. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1562. Caña de maíz y papel policromado. Los Llanos de Aridane, La Palma

En lo que concierne a la escultura y teniendo en cuenta lo apuntado anteriormente en cuanto a las semejanzas con el *Cristo en la Cruz* de Carrión de los Condes, defendemos su adscripción a su mismo taller. Ello invita a fecharlo en torno a la década de los años sesenta o setenta del siglo XVI, casi treinta o cuarenta años antes del primer apunte documental que se tiene en su emplazamiento primitivo. Según nos ha apuntado Pérez Morera, esta nueva propuesta cronológica puede ser factible al encontrarse ya en ese momento construido el antiguo hospital, en cuyo altar mayor estaba junto al *Señor de la Piedra Fría*, obra también de procedencia novohispana[80], y no debe descartarse la posibilidad de que llegan en un mismo envío. Con ello se justificaría que, además de otras referencias ya comentadas, "en 1586 Inés Gutiérrez, ama de la casa hospital, dejase en su testamento una almohada labrada de grana «que sirva para el Cristo los jueves santos»"[81].

[80] Pérez Morera [2001], pp. 416-419.
[81] Pérez Morera [1993b], p. 1290.



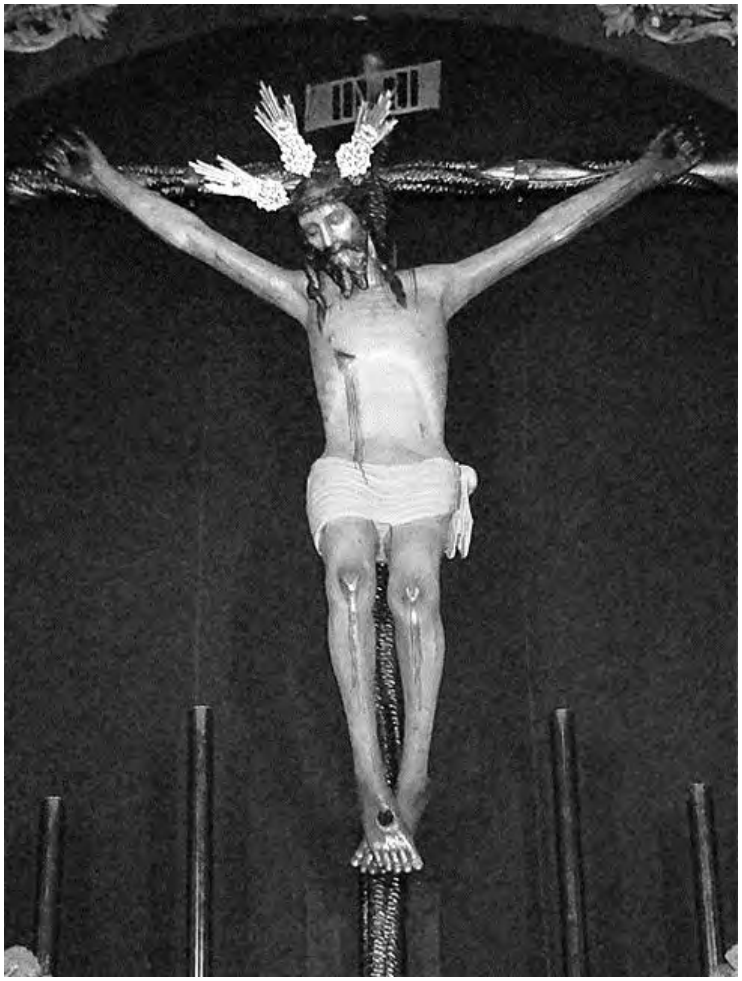
Cristo de la Salud. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1562. Caña de maíz y papel policromado. Los Llanos de Aridane, La Palma

Como señalábamos en relación con la pieza de Carrión, la canaria mantiene el mismo formato mayor que el natural, donde el cuerpo tiende a la frontalidad e hieratismo, al igual que los brazos no se arquean. La fisonomía del torso se determina por la marcada curvatura de la parte inferior de las costillas, así como por el realce de los pezones que en este caso poseen la peculiaridad de estar divididos por una cruz incisa. De destacar son los relieves, tanto en los brazos como en las piernas, de las venas bajo la piel —conseguidas gracias a la aplicación de cordeles—. El paño de pureza es pequeño y ceñido al cuerpo, y describe ligeros pliegues horizontales que tienden a recogerse en la lazada. La cabeza es de suaves facciones con frente despejada, ojos casi cerrados, nariz ancha y boca entreabierta con el labio inferior prominente. Difiere con respecto al Cristo palentino en la disposición de algunos de los mechones de pelo y barba, aunque tanto la tecnología como el tratamiento de su ejecución son idénticos. Es importante señalar la ejecución técnica y plástica de su policromía, donde el propio color del papel, teñido junto con algunas zonas más elaboradas[82], confiere a la pieza una carnación en tonalidades ocres salpicadas de latigazos y pequeñas gotas de sangre, así como detalles a punta de pincel en pequeños trazos bien definido, caso de aquellas líneas ondulantes que imitando pelo circunda ambos pezones.

[82] Para mayor información véase el apartado correspondiente a los estudios físico químicos de la imagen.

[Cristo de la Vera Cruz | Dos Hermanas]

Vinculado con las imágenes anteriores, llamamos en su momento atención sobre el *Cristo de la Vera Cruz*[cat. 15] de la localidad de Dos Hermanas, Sevilla[83], catalogado hasta nuestro estudio como de papelón. Aunque se desconoce su cronología exacta, suele encuadrarse en el siglo XVI, lo que nos indica que puede corresponder con la primera imagen que poseyó la hermandad tras su fundación. Hemos de tener en cuenta que esta congregación redactó sus reglas en el año 1544, pero no fue hasta una década más tarde cuando fueron aprobadas[84]. Si nos atenemos a que se estableció en 1567 en la Emita de San Sebastián y sumamos que la imagen del Cristo entronca directamente con el *Señor de la Cruz* de Carrión, podemos establecer que sean los años finales de la década de los sesenta los que corresponda como su posible cronología. Asimismo debe apuntarse que, tal y como se ha tratado en otros casos, antiguamente la escultura era portada a mano por un único clérigo, algo que acontecía de forma regular en las salidas procesionales de las cofradías de la Vera Cruz[85].



Cristo de la Vera Cruz. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1567.Caña de maíz y papel policromado. Dos Hermanas, Sevilla.

[83] Es la titular de la Antigua y Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de la Vera–Cruz, María Santísima en sus Misterios del Mayor Dolor y Asunción a los Cielos y San Sebastián Mártir. Amador Marrero [2002], p. 46.
[84] López Gutiérrez [1997], p. 302.
[85] http://www.supercable.es/~carri3/penitencia/veracruz/imagenes.htm (19/9/2009).

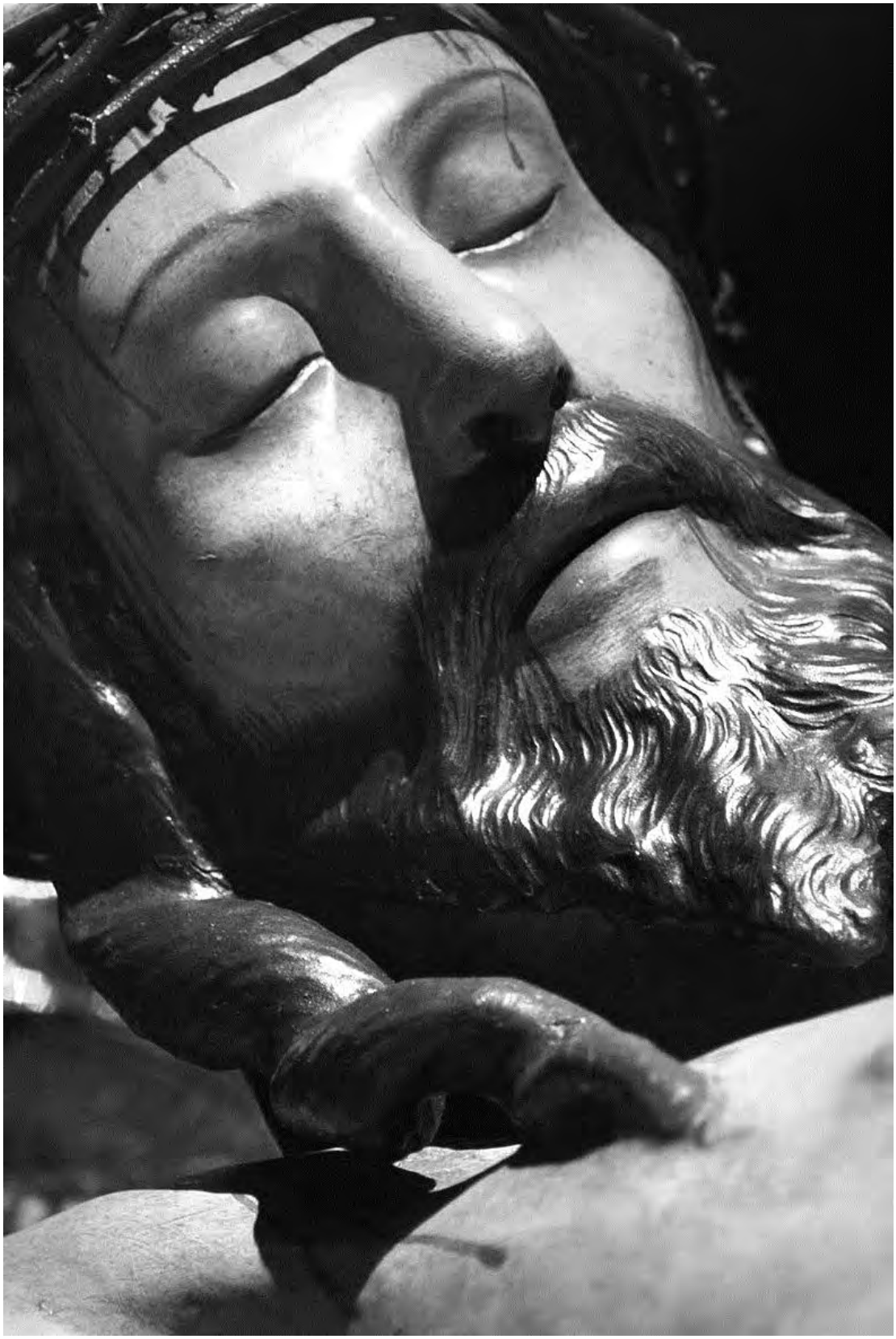
Por los estudios históricos, sabemos las vicisitudes que a lo largo de los siglos pasó la congregación y sobre todo el recinto sacro, limitándose las informaciones sobre la hechura, a diversas restauraciones y el incendio declarado en 1982 donde se vio afectada[86]. De las intervenciones de restauración se tiene documentadas varias llevadas a cabo en el siglo pasado, siempre sin descartarse otras anteriores. Sabemos que fue retocada en 1945 y 1950 por Manuel Pineda Calderón y por José Hernández Díaz en 1977 y 1982, para finalmente, ya con criterios contemporáneos, fuese restaurada en 1989 por Francisco Arquillo, por lo que a esa intervención se debe la visión actual[87]. Según refiere la *web* de la congregación, "esta última restauración tardo en realizarse 120 días y en ella se abrió al Cristo, vaciándolo, limpiándolo y confeccionando una caja interior nueva procedente de un arca del siglo XVIII. Volvió a procesionar en 1990, después de 20 años sin poderlo hacer debido al mal estado de conservación en que se encontraba. El *Santo Cristo de la Vera Cruz* va sobre una Cruz realizada en 1997, obra de Arquillo"[88].



Cristo de la Vera Cruz. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1567. Caña de maíz y papel policromado. Dos Hermanas, Sevilla.

De su análisis organoléptico retomamos las mismas pautas y modelos que se describieron cuando tratamos las obras anteriores, ya que coinciden con las señas de identidad características del *Taller del Santo Cristo de Carrión*. A ello hemos de hacerle una serie de puntualizaciones al no poder acceder al estudio del paño de pureza original, si bien éste está muy próximo al de los modelos anteriores. En cuanto a la cabeza, pese a que se mantiene el mismo esquema en las facciones del rostro típicas del taller, podemos apreciar que, debido fundamentalmente a las diferentes intervenciones, ha perdido parte de su originalidad, quedando por ejemplo, el característico acanalado del pelo prácticamente oculto. Aún así, en algunas zonas, como el bucle que se desgaja en el lateral derecho, es perceptible, aunque no sin dificultad, el habitual modelado que identifica a esta técnica.

[86] López Gutiérrez [1997], pp. 304–309. Véase también Calderón Afonso [1992].
[87] López Gutiérrez [1997], pp. 304–309.
[88] http://www.supercable.es/~carri3/penitencia/veracruz/imagenes.htm (19/9/2009).



[Crucificado | Arenas de San Pedro]

Un último ejemplo que a nuestro parecer ha de incorporarse a este taller, es el *Crucificado*[cat. 16] del Calvario que se encuentra en la Iglesia parroquial de la Asunción de Arenas de San Pedro, Ávila. Sabemos de esta obra gracias a Gómez Moreno, quien en su momento llamó la atención sobre la efigie y la reprodujo en su *Catalogo Monumental* de la provincia. Entonces la describió como "mayor del tamaño natural, con caracteres tan especiales que difícilmente puede atribuirse a época determinada; pero la manera de estar tratada la barba y el pelo, los dedos de los pies, el modelado del torso y las venas, acreditan, a nuestro juicio, un periodo arcaico dentro de la Edad Media. Está repintado a finales del siglo XVIII, cuando le hicieron retablo y agruparon a sus pies estatuas de la Virgen, S. Juan, vacías y declamatorias, como de entonces"[89].



Crucificado. Taller del Santo Cristo de Carrión. c. 1560-70. Caña de maíz y papel policromado. Arenas de San Pedro, Ávila

Al analizarlo, y en vista de sus evidentes paralelismos con las primeras piezas adscritas a este obrador, no existen dudas sobre su filiación indiana. En lo general coincide completamente con las descripciones primeras, tanto en la disposición de sus miembros, como en la anatomía. También en los detalles vuelve a reiterarse estos paralelismos, incluso en el aspecto anecdótico del realzado de los pezones. Lo

[89]Gómez Moreno [1983], p. 370. En el tomo de Láminas II, la fotografía en la que esta reproducido el crucificado se encuentra en la página 934.

interesante es que conserva la moña del paño de pureza, de manera que en ella encontramos un punto de contacto con el *Cristo de la Salud* de La Palma. En cuanto a lo concreto, la amplia y trabajada barba, con los singulares tratamientos de modelado, está más próxima a la descrita para el caso de Carrión de los Condes, mientras que los particulares bucles, también modelados, son afines en sus modos constructivos y formales a los dos crucificados de referencia.

[Cristo de la Vera Cruz | Toro]

Al regreso en 1563 del famoso cirujano Pedro Arias Benavides a su tierra natal de Toro, Zamora, y tras su estancia en la Nueva España, trajo consigo y donó bajo ciertas condiciones, el 21 de marzo de 1565, la imagen ligera en caña del *Santísimo Cristo*[cat. 17], titular que fuera de la Cofradía de la Vera Cruz de esa localidad. Como ya se ha señalado en un epígrafe anterior, Pedro Arias Benavides inició a mediados de siglo un periplo americano que le permitió asentarse en México. Personalidad destacada en su materia, fue el autor del libro editado un año después de su retorno[90].

Sobre este crucificado –que recientemente ha recuperado parte de su antiguo y esplendor gracias a una adecuada intervención de restauración[91]– podemos señalar, la pervivencia casi intacta de su trazado original. De tamaño algo mayor del natural, los lineamientos de su morfología entroncan directamente con los modelos que ya nos hemos encontrado y que, como veremos, perdurarán en muchas de las piezas adscritas a esta centuria, principalmente las correspondientes a las décadas siguientes al medio de siglo. Si bien la anatomía del torso no está muy trabajada, con apenas cierta insinuación de las costillas y rehundimiento del estómago, no deja por ello de ser correcta. Los brazos, rectos y carentes de curvatura, siguen lo señalado para el cuerpo, músculos suaves y sin gran protagonismo, concluyendo en manos anchas de dedos delgados que tienden a cerrarse por la presión de los clavos. En cuanto a las piernas y pies, las primeras son acordes al trazado ya señalado para las otras extremidades, aunque de nuevo hemos incidir que esta lasitud general denota una manera de trabajar que coincide con los parámetros de piezas renacentistas. En lo relativo a los pies, la buena talla de las falanges y en general de todo el conjunto, nos remiten a trabajos similares de piezas homónimas como el *Cristo de Telde*, donde éstos son largos, bien marcados y separados. Por su parte, el paño de pureza ha perdido la lazada y moña que sin duda debieron existir. Así lo avalan testigos referenciales caso del orificio abierto en el lateral izquierdo.

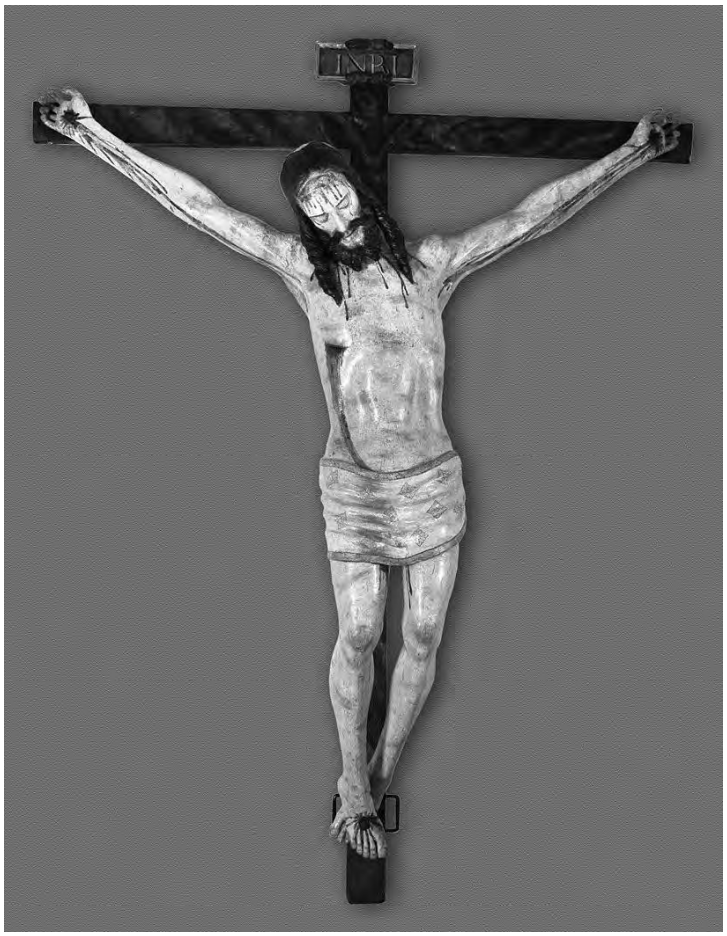
Como será una constante para la imaginería en caña, es en la cabeza donde se perciben las notas singulares y muchas de sus señas de identidad de la obra. Ésta es ligeramente grande y su inclinación hacia la derecha rompe con el eje vertical predominante. El cabello, dividido al centro es de blando y acanalado, formando a cada lado dos gruesos y largos tirabuzones que se desgajan hasta apoyarse en el

---

[90] *Secretos de la chirurgia, en especial de las enfermedades morbo–gálico y lamparones, y asimismo la manera con se curan los indios las llagas y heridas, y otras pasiones en las Indias, muy útil y provechoso para España y otros muchos secretos de chirurgia hasta ahora no escritos*. Al respecto de este tema específico y como ejemplo véase Fresquet Febrer [1995], pp. 73–75.

[91] La imagen fue intervenida en el verano del 2009 por los alumnos de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, siendo dirigida por los profesores; Pilar Sendra y Guillermo Fernández, intervención patrocinada por la Fundación local González Allende. http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009061900_4_365050__Toro–Carton–madera–cara. [21/06/2009].

pecho sobre el que discurre. Esta tipología de bucle, si bien es común en las obras que tratamos, aquí lo ancho tiene cierto protagonismo, individualizándolo. Aunque este tipo de trabajo en el cabello se verá en otras piezas españolas, hasta ahora la imagen zamorana es la única en donde los hemos encontrados estos bucles en ambos lados. Para el rostro se ha prescindido de añadidos y toda su anatomía proviene del molde. De frente amplia y nariz ancha, el corte que se produce a la altura de ambas cejas rompe ligeramente con la suavidad del moldeado, dejando paso a unos párpados grandes y bien ejecutados, destacando los ojos que se cierran, pero dejan ver las pupilas ya sin vida. La sencilla boca está enmarcada por un grueso bigote, donde se repite lo acanalado del cabello el cual, partiendo del centro y a través de una suave inclinación, llega a terminar y casi fundirse en sus puntas sobre la barba. Esta última, producto de un trabajo diferencial, nos remite inequívocamente a la del *Cristo de la Vera Cruz de Toledo*, reseñado antes con detalle. Amplia y ordenada en mechones casi simétricos, su singularidad radica en el generoso ángulo de apertura que se produce entre sus puntas en la zona de la barbilla.

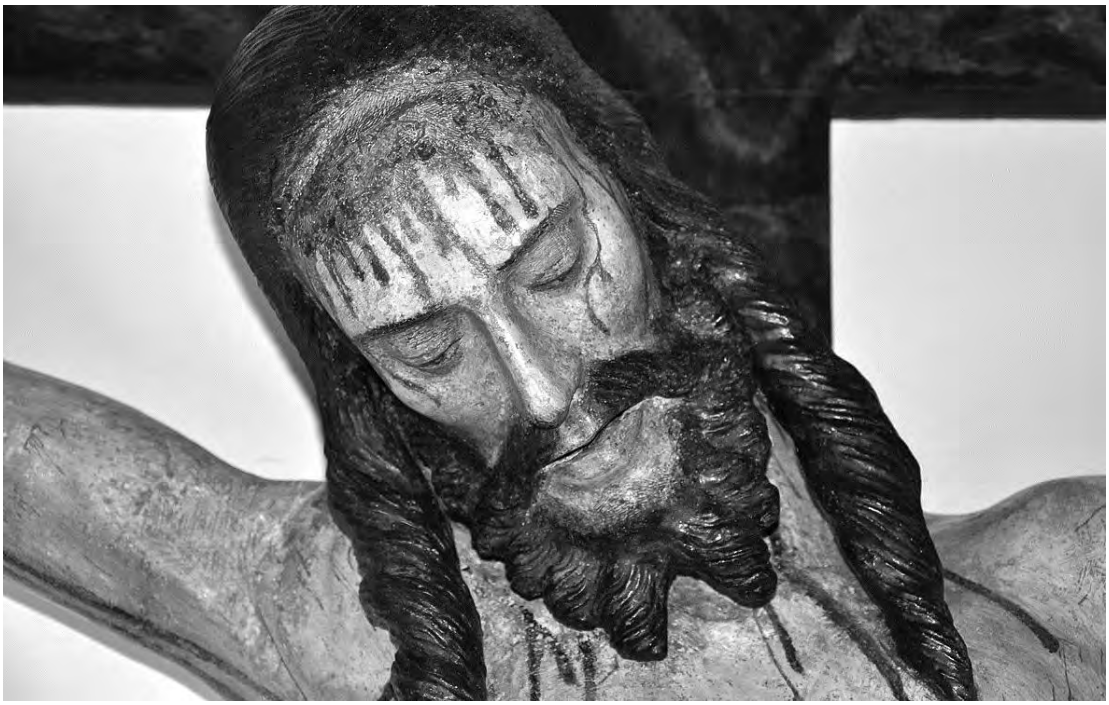


Cristo de la Vera Cruz. Anónimo novohispano. Anterior a 1563. Caña de maíz y papel policromado. Toro, Zamora

En este caso y partiendo de que lo que estamos contemplando corresponde a la recuperación de la policromía original —lo que no siempre seremos afortunados de podremos analizar en todos los ejemplos—, comprobamos como se conjuga perfectamente con los volúmenes y gusto *naturalista* que se han definido para piezas de esta tipología a vincular con en el Renacimiento escultórico novohispano. Lejos de

toda estridencia y contrastes bruscos, el color de las carnaciones es de una tonalidad trigueña, bien matizada en los tonos verdosos que se forman para complementar la anatomía, acentuándose en los hematomas y signos del martirio. Estos últimos están muy logrados, siendo abundantes y repartidos por toda la imagen, aunque no demasiado intensos y ejecutados en color rojizo que a su vez comienzan a discurrir en pequeñas gotas de buena hechura. Los regueros más intensos son los que corresponden con las heridas principales: corona de espina, clavos de manos y pies y lanzada en el costado. De ellos emanan anchas líneas más oscuras, y en el caso del paño, lo empapa para luego discurrir por el interior del muslo derecho.

Finalmente, el perizoma es blanco, con dorado al mixtión en sus bordes por medio de franjas. En el interior y distribuidas de forma aleatoria tiene simples flores geométricas de corte cuadrado y ejecutadas también en oro sin bruñir. Éstas se resuelven con una línea rojiza a pincel que marca el círculo interior y las ondulaciones de los pétalos, remitiéndonos a otras similares que decoran la misma prenda de la escultura siguiente. Sin duda esta obra es una de la piezas en caña —tanto por historia como por calidad y estado de conservación—, más destacas de cuantas encontraremos en España, que sin bien no podemos adscribir como en otros casos a obrador definido, no deja de oscilar y remitir en diferentes puntos, a piezas similares y coetáneas.



Rostro del Cristo de la Vera Cruz, Anónimo novohispano. Anterior a 1563. Caña de maíz y papel policromado. Toro, Zamora

En cuanto a su historia, no está de más, por lo singular y la importancia que tiene, el recuperar lo indicado en cuanto a las condiciones que estipulaba su comitente en la donación y utilización de la escultura, y donde, ya de entrada, refería que era "una imagen de crucifijo de bulto grande con su cruz e belo e ornamento de la cabeza que

yo tengo en mi poder e yo lo traxe de las Indias de la Nueva España"[92]. Como escribe Navarro Talegón, en la dádiva el bachiller Pedro Arias de Benavides se reservaba ser admitido en la cofradía sin

> pagar cosa alguna de entrada (...) ni ser obligado a la desceplina (...) escusado del servicio de la dicha cofradía, así de cabildos como de entierros, excepto las dos fiestas de la dicha cofradía hace por año, que son el jueves de la cena y santa cruz de mayo, que a estas dos fiestas sea obligado a ir no pidiendo licencia para ello, atento a que soy cirujano y hombre ocupado[93].

A lo anterior añadía su condición de ser él quien la portara en las procesiones; "teniendo fuerzas para ello e, después de mi, el dicho mi hijo si lo tuviere e, a falta de no lo tener, el dicho Benardino de Benavides mi sobrino e con que se fuere necesario para ayudármelo a llevar la dicha cofradía e cofrades della sean tenidos e obligados a nombrar a dos cofrades onrrado (...) que vayan junto conmigo para ayudarme"[94]. Para facilitar esta particular disposición, añade, además de la obligación por parte de la cofradía a "dar color de xaspeado a la cruz del dicho crucifijo", la clausula de que la institución tendría que "poner a los dos brazos de la dicha cruz dos argollas de hierro, como yo les señalare, para que las personas que me lo ayuden a llebar asa cada uno con su bara por las dichas argollas para ayudármelo a llevar"[95].

En 1604 y cumplidas las devotas mandas de Pedro Arias de Benavides, fallecido ya su heredero para transportar la imagen —si bien no queda claro, según se desprende por la documentación—, la cofradía optó por la incorporación de unas andas o parihuelas pequeñas[96]. Tras éstas y otras generosas noticias sobre el crucificado indiano, su devenir histórico se irá sucediendo sin sobresaltos, siendo requerido en algunas procesiones extraordinarias por dispares motivos de necesidad, caso de aquéllas donde acompañó a la *Virgen del Canto*, patrona de la ciudad[97]. Finalmente y

[92] Navarro Talegón [2007], p. 251.
[93] Navarro Talegón [2007], p. 251.
[94] Navarro Talegón [2007], p. 251. A lo anterior se añaden algunas disposiciones que reproducimos del texto de Navarro Talegón; "La primera disposición de esta donación condicionada estipulaba no sólo la admisión del donante en la cofradía, sino también, a su fallecimiento, *después de mi,* la de su *hijo mayor si lo tuviere e a falta de no quedar hijo baron admitáis e rrecibays por tal cofrade... a bernardino de benabides, hijo de francisco de benabides, escribano, mi hermano...* eximiéndolo de la obligación de pagar entrada. En la cláusula siguiente en parte enmienda la anterior al prescribir la admisión inmediata del sobrino... *e con que desde luego ansymismo admitan por cofrade de la dicha cofradía juntamente conmigo al dicho bernardino de benabides mi sobrino, con que durante los días de mi vida teniendo edad para que se descepline sea obligado a cumplir la dicha penitencia como los más cofrades... mientras no llebare el dicho crucifijo por mi ausencia o muerte.* Otra condición exigía que la cofradía *a su costa debe desde luego empiece a hacer un altar en el claustro de la dicha iglesia y monasterio de señor san francisco, donde fuere aseñalado e deputado por el guardián de dicho monasterio e cofrades de la dicha cofradía e por mi el dicho bachiller perdo arias, a donde se ponga y esté de asiento el dicho crucifijo con dos puertas, la una de reja de parte de dentro y la otra parte de fuera de tabla junta, e con dos belos, el uno que yo doy con el dicho crucifijo e hotro que la dicha cofradía ponta para el guardapolvo, lo cual agan e acaben los dichos cofrades desde aquí al día de pascua despiritu santo primero que viene desde presente año de quinientos e seseta e cinco años".* Navarro Talegón [2007], p. 251.
[95] Navarro Talegón [2007], p. 251.
[96] Navarro Talegón [2007], pp. 251-252.
[97] "Y acordaron que en la procesión que el convento nace por buenos temporales en ella se lleve el Santo Cristo grande y se le acompañe de doce hachas, y acordaron lo susodichos el señor abad y mayordomo (...) y lo firmaron. Y Cristóbal Ramos contradijo que no se saque el santo Cristo y Francisco Bustillo dijo que bien en que se saque el Santo Cristo con que la procesión vaya a la iglesia mayor de nuestra Señora del Canto. Cristóbal Berdenoso dijo que se conforma con la mayor parte de los votos, que es que se lleve el Santo Cristo", acuerdo rubricado el 22 de febrero de 1623. Navarro Talegón [2007], p. 266.

tras la desamortización del convento en 1835, la efigie itineró por varias iglesias y estancias en la localidad; primero fue la iglesia de San Sebastián, donde permaneció largo tiempo hasta que a finales del siglo pasado, y a causa de haber sido trasladadas allí las pinturas murales de Santa Clara, se llevó a un sótano de la Fundación González Allende, luego a la iglesia de Arbas, siguió por la de San Julián, para "acabar finalmente en el Santo Sepulcro, donde se quedará tras la restauración puesto que, entre otras cosas, allí está enterrado su donante"[98].

[Cristo del Amor | Ávila]

Algo posterior pero cercana en el tiempo a las efigies anteriores, debemos datar al *Cristo del Amor* [cat. 18], venerado en su retablo del coro bajo de la iglesia conventual carmelita de San José de Ávila. Esta obra —que en publicaciones anteriores ya incluimos dentro del catálogo de imaginería en caña española—[99], había pasado casi inadvertida para los estudios histórico-artísticos, debido en parte a su carácter conventual y a la severidad de la regla carmelita. Según consta documentalmente, fue donado por el obispo Mendoza a la propia madre Teresa de Jesús, hecho que debió acaecer a finales de los años sesenta del siglo XVI o en la siguiente década, ya que en 1562 la madre regresa a Ávila desde Toledo, tras permanecer consolando a la viuda Luisa de la Cerda, inaugurándose el convento abulense el 24 de agosto de ese año. Pese a que en el primer acercamiento histórico ya se aportaban referencias suficientes del origen de la obra[100], nuevas revisiones bibliográficas hacen que apuntemos algunas anotaciones históricas editadas anteriormente a la publicación que tomábamos como referencia, las cuales añadimos. Según Auclair, a lo ya comentado y también aportado por ella, se suma la descripción de que el crucifijo era "de tamaño natural que acababan de regalarle"[101] al obispo, lo que complementa las referencias que al respecto teníamos.

La relación del prelado con la pieza que confirma documentación de los archivos conventuales y la relevante personalidad de éste, bien merecen que le dediquemos unas líneas, ya que, como se puede constatar, fue una figura capital en los proyectos fundacionales de la Santa. En base a la amplia bibliografía que lo refiere, nos centramos ahora en señalar algunos puntos que nos aproximen a su trayectoria y en especial, a su relación con el convento abulense. Álvaro Hurtado de Mendoza y Sarmiento nació en el seno de una familia acomodada, ascendiendo rápidamente es la carrera eclesiástica: llegando a tener un papel protagonista en el tiempo que le tocó vivir, y donde destaca su incursión por orden real en la representación convocada para las diferentes jornadas del Concilio de Trento[102].

Para nuestro estudio, su paso por la mitra abulense acaeció entre los años de 1560 y 1577, para luego ser destinado a la cercana Palencia. Pese a un primer momento de reticencia hacia la Santa y sus propuestas de nueva orden, en agosto de 1562 a expensas de una carta de San Pedro de Alcántara —quien intercede a favor de los planes de Santa Teresa, pidiéndole a Hurtado de Mendoza que acepte la fundación

---

98 Barrio [2009].
99 Amador Marrero [2002], pp. 36–37
100 AA.VV. [1998], pp. 110–111.
101 Auclair [1985], p. 181.
102 Siendo obispo de Palencia participa en las sesiones Conciliares entre el 8 de septiembre de 1582 y el 14 de marzo del siguiente año. Fernández [2000], p. 151. También en Gutiérrez [2000], pp. 257–258, Mendoza remite una carta a Felipe II donde le plantea su imposibilidad de asistir al Concilio debido a su estado de salud.

"sin rentas" —, el obispo apoyaría finalmente la apertura del convento de San José, el primero de la orden reformadora del Carmelo. A partir de ese momento Hurtado quedaría siempre a disposición de Santa Teresa, convirtiéndose en uno de sus más acérrimos defensores y benefactores, al igual que varios de sus hermanos.



Cristo del Amor. Anónimo novohispano. C. 1560-70. Caña de maíz y papel policromado. Convento de San José de Ávila

Tal fue la estima y generosidad de Mendoza hacia las carmelitas reformadas que, como refiere Auclair "la Madre temía que se endeudara por su culpa. Las cartas en la que le informa de los asuntos de la Orden son una deliciosa mezcla de respeto y gracejo, de piedad y finura mundana: *Ya Señor, como vuestra Señoría tiene muchas santas, va entendiendo las que no lo son, y así me olvida, con todo creo que el cielo ha de ver Vuestra Señoría que debe más a la pecadora que a ella"*[103]. Tal fue el apego de Hurtado de Mendoza hacia la nueva orden reformada y su fundadora que junto a la resoluciones a favor de su orden, también estipuló "su deseo de enterrarse en la capilla mayor del Convento de San José, muriese donde muriese, y de que la Santa también reposase en la misma iglesia"[104], lo que le llevó a construir bajo su patrocinio la referida capilla[105] donde finalmente sería enterrado. En cuanto a los

[103] Auclair [1985], p. 211.
[104] Este documento cuyo original se custodia en el Archivo de las Carmelitas de San José de Ávila es recogido en: Melgar y Abreu [1916], p. 609.
[105] En la documentación alusiva al proceso de canonización de la Santa consta la declaración de Francisco de Mora, aposentador y arquitecto de Felipe II, quien al respecto de la capilla mayor señala: "llegado a Ávila fuime... al Monasterio de S. Joseph, di mi carta a la Priora, pedile me abriese la Iglesia, hízolo y estábase... acabando de labrar,,, la Capilla mayor... que de limosna la hacía Don Álvaro de Mendoza... muy estrecha y ahogada... muy pequeña y todo muy pobre". Melgar y Abreu [1916], p. 609.

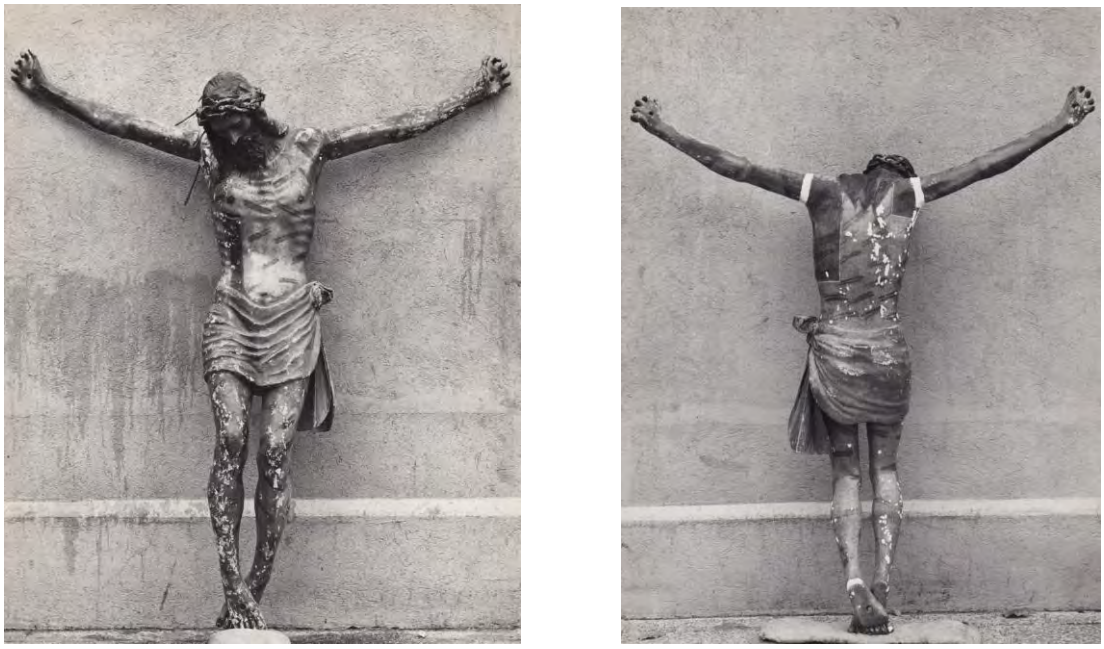
hermanos, éstos fueron María de Mendoza y Bernardo de Mendoza, ambos igualmente generosos con la orden y en especial con Teresa, dando fe de ello que aquélla pudiera fundar nuevos conventos en Valladolid bajo el patrocinio de Bernardo[106].

Volviendo a la obra de nuestro interés y como queda recogido en diferentes textos, Teresa de Jesús mostró cierta preocupación porque su congregación poseyera aquellos elementos necesarios para facilitar la devoción, por lo que no podían faltar las imágenes sacras, muchas de ellas obtenidas durante tiempos de la propia santa. Entre las piezas que conforman el ajuar litúrgico del cenobio está este *Cristo del Amor*, que una tarde llevó el obispo Álvaro de Mendoza para que lo contemplaran las monjas, quedando depositado en el convento hasta su siguiente visita[107]. Tal fue su aceptación por parte de la orden que las monjas idearon el modo de que la talla se quedara para siempre en el convento. Según se desprende de las crónicas, "días después, aprovechando la coyuntura de la visita canóniga que debía hacer a la comunidad, volvió don Álvaro a recoger su imagen. Entró en el locutorio para hablar en primer lugar con la madre priora, llevaba un rato conversando, cuando empezaron a oír, así como a lo lejos y difusamente, una especie de salmodia o letanía semitonada"[108]. Los cánticos resultaron ser el *Kyrie eléison, Chistie eléison, Señor quedaos con nos (...)* a lo cual el obispo no pudo negarse haciendo donación de la santa imagen, bautizada con el nombre del *Cristo del Amor* como cuenta una leyenda donde fue la propia efigie la que respondiera a una religiosa a cómo debía ser llamado[109].

Sobre su catalogación como imagen de caña no deja lugar a dudas el examen de la talla y las fotos cedidas por el Instituto del Patrimonio Histórico Español, quien acometiera su restauración en 1976, encontrándose el ejemplo más evidente en un gran fragmento de cañuela aparecido en la cabeza al retirársele un añadido[110]. De su análisis formal podemos establecer que se encuadra entre aquellas primeras imágenes remitidas. Sus cuidadas proporciones lo relacionan con las piezas renacentistas, y ciertamente cercano al *Taller del Cristo de Telde*. Sobre esta hipotética filiación o vínculo[111], apostillamos ahora nuestras reservas a la espera de un estudio pormenorizado con base documental, que saque a la luz la producción de dicho obrador hispano–indiano. Pese a ello, son ineludibles los paralelismos formales existentes éste y el *Cristo de Telde*. Ambos mantienen el mismo trazado y tamaño pese a ciertas modificaciones, normales si tenemos en cuenta que este tipo de piezas pudieron salir del mismo molde, variándoseles puntualmente algunos elementos como cabello y paño de pureza, como veremos en el apartado correspondiente de la manufactura.

[106] Auclair [1985], p. 211.
[107] La relación entre este prelado y el cenobio, en especial con la Madre Teresa, debió ser estrecha a la vista de las diferentes cartas que aquella le remitió en diferentes ocasiones. Al respecto véase De Jesús [2000].
[108] Auclair [1985], p. 181, y también AA.VV. [1998], pp. 110–111.
[109] AA.VV. [1998], pp. 110–111. Este hecho según las crónicas le sobrevino a la hermana María de San José. "y como a veces un milagro premia la inocencia, cuando la más sencilla de todas María de San José, conocida por su candor infantil". Auclair [1985], p. 182.
[110] Queremos agradecer los datos aportados por los restauradores de la imagen los Hermanos Cruz Solís, así como al propio Instituto del Patrimonio Histórico Español, quien nos cedió la documentación gráfica que se aporta.
[111] Amador Marrero [2002], p. 37.

El *Cristo del Amor* hemos de catalogarlo, según las directrices del investigador Estrada Jasso, dentro de la categoría de imágenes renacentistas al presentar cuidadas proporciones y suave anatomía. Mantiene la característica frontalidad de este período, al que se suman detalles técnicos habituales como por ejemplo, el ligero arqueamiento de los brazos. Destaca también el tratamiento del paño de pureza, que aún conserva su lazada anudada al lado izquierdo, muy semejante al del *Cristo de Telde* y, a su vez, relacionado con el *Cristo de las Victorias*, San Andrés, La Palma, en el que nos detendremos más adelante. En este último caso cabe señalar la particular disposición de la parte alta del paño, cuyos laterales se sujetan sobre ambas crestas iliacas, mientras que la parte central, debido al estómago, describe una ligera forma en uve.



Cristo del Amor. Convento de San José de Ávila. Fotografía de su restauración. IPCE

La cabeza, de buena factura, presenta un único y grueso mechón que le cae sobre el lateral izquierdo, mientras que en el otro lado el pelo discurre detrás la oreja. El tratamiento de la barba, que se bifurca en su parte central, no muestra una excesiva uniformidad, pero mantiene coincidencias con el aludido crucificado palmero. La policromía, que según el equipo que acometió su restauración, corresponde con la original, se encuentra salpicada de latigazos paralelos tan del gusto americano, aunque carente de las estridencias de la sangre, reservándose ésta únicamente para aquellas partes que se identifican con el martirio. Dentro del *naturalismo* que le asignamos, destaca la policromía, y en especial los detalles a punta de pincel que imitan bello localizados en el pecho. Novedoso y original es el tratamiento polícromo que recibe el perizoma, decorado a base de dos franjas paralelas en sus bordes con una ornamentación repetitiva a modo de cenefa y otra de tipo vegetal que se agranda y distribuye aleatoriamente en la parte central, toda ella realizada mediante trazos muy simples. A diferencia del *Cristo de Telde,* la lazada de la obra abulense no cae desde el propio nudo, sino que ésta parte de interior de la abertura que se forma en el lazo, tal y como encontramos por ejemplo en el crucificado del *Capítulo de Bornos*.



Retablo del Cristo del Amor. Anónimo novohispano. C. 1560-70. Caña de maíz y papel policromado. Coro bajo del Convento de San José. Ávila

[Cristo del Zacatecas]

Siguiendo el ejemplo de de la cofradía toledana de la Vera Cruz, Córdoba se unió a esta devoción y le fueron concedidas las indulgencias correspondientes en 1538. Entre las muchas congragaciones que bajo esta advocación se fundaron en el antiguo califato, destacamos la de la localidad de Montilla, antigua villa del Marqués de Priego y Señorío de Aguilar, a la que uno de sus cofrades donó bajo escritura notarial en 1576 un crucificado, que había adquirido durante su estancia en Nueva España:

> Andrés de Mesa, hijo de Andrés Fernández de Mesa, vecino de esta villa de Montilla y hermano y cofrade de la Hermandad de la Santa Vera Cruz de esta villa. (...) he residido en las Indias algunos años y de ella yo traje una hechura de un Cristo para que esté y se ponga en la casa e Iglesia de la Santa Vera Cruz[112].

Sobre el análisis de este crucificado, que posteriormente estudiaremos en profundidad en los apartados correspondientes a la técnica y a su restauración, cabe destacar la importancia que tiene al ser, como en el caso del Cristo de Carrión, el que marque la cronología de una serie de imágenes, tanto españolas como mexicanas, con las que comparte grandes afinidades estilísticas y constructivas. Ello da lugar a la identificación de un nuevo taller productor con señas de identidad propias, que relacionaremos bajo el epígrafe del *Taller de Cortés*. La elección del apellido del conquistador se debe a que dos de las imágenes vinculadas a dicho obrador están de una u otra manera ligadas a este apellido. Por un lado, la imagen del *Cristo de Cortes* que se venera en su capilla anexa a la actual Catedral de Tlaxcala (México), cuya leyenda lo relaciona con una donación del conquistador. En el otro caso, como ha demostrado Jiménez Barranco, el donante del crucificado montillano casó durante su estancia en tierras americanas con Francisca Cortes, lo cual podría en un futuro llevar a la hipotética vinculación de ambas imágenes[113].



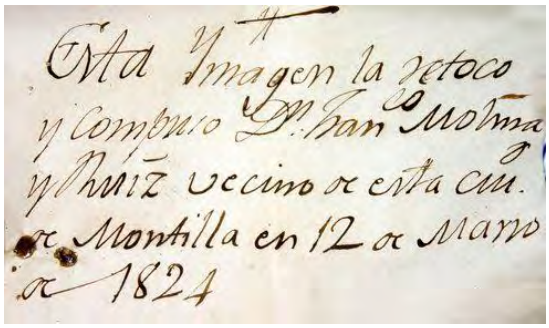
Cristo de la Vera Cruz o de Zacatecas. Taller de Cortés, Anterior a 1576, caña de maíz y papel. Montilla, Córdoba

[112] El documento se encuentra en el Archivo Notarial de Protocolos de Montilla, conservado en la actualidad en la Fundación Biblioteca *Manuel Ruiz Luque*, Córdoba, Legajo 101, Escribano Andrés Capote, 10-IX-1576. ff. 84v-87v. Agradecemos de manera muy destacada la cesión de estos documentos a Antonio Luis Jiménez.

[113] Las últimas referencias al respecto las encontramos en; Antonio Jiménez Barranco [2008], en prensa.

El *Cristo de la Vera Cruz* o de *Zacatecas*[cat. 19] es de tamaño mayor que el natural. Presenta anatomía muy marcada en la que sobresale el correcto modelado con costillas realzadas y cuyo arco, frente al de otras imágenes, es mucho más cerrado. Igual que ocurre en el torso, las piernas y pies demuestran un correcto conocimiento fisiológico, esmerándose en la realización de las extremidades, al contrario que en muchas otras piezas de la misma técnica. Se distingue el trabajo de la cabeza, cuello bien trazado y remarcando el esfuerzo en la musculatura de esta zona. En la realización del rostro, pese a las intervenciones sufridas, muestra facciones serenas, con la boca entreabierta, dejando ver ligeramente los dientes. El tratamiento del pelo, tanto de la cabeza como de la barba y bigote, siguen los acanalados paralelos habituales, en este caso, parcialmente ocultos y desvirtuados hasta su última restauración. Al igual que ocurre con las otras imágenes que filiamos a este obrador, un mechón de pelo cae por el lateral izquierdo, dividiéndose en dos menores que se entrelazan. En el otro lado del rostro, el pelo, del que sale un pequeño mechón, queda recogido en ligeras ondulaciones tras la oreja, discurriendo lateralmente por el cuello y uniéndose en la espalda al que viene de la parte posterior de la cabeza. La barba y el bigote son tratados siguiendo similar tratamiento que el resto del pelo, siendo más suave el bigote y agrupándose en pequeños mechones el de la barba, que es su parte central se bifurca y arquea ligeramente.

El paño de pureza es otro de los elementos significativos que ayudan a identificar los cristos del taller, ya que hasta ahora aquellas piezas que mantienen este trazado guardan una estrecha relación no sólo formal, sino también técnica. Corto y ceñido al cuerpo, está realizado a base de pequeños pliegues, caracterizándose por la amplia diagonal que describe desde el lateral izquierdo –supuestamente donde estaría la lazada, hacia el lado derecho inferior–, quedando este lado debajo y dejando únicamente ver la parte superior, que del mismo modo se inclina hacia el lado opuesto para formar una uve central que deja al descubierto todo el estómago. La policromía, aunque no se corresponde con la original, es de buena factura, estando muy cercana a la primigenia, respetando posiblemente la disposición de las heridas para no cambiar radicalmente la visión que se tenía de la pieza. A su vez ello coincide con otras obras del mismo taller, caso del referido *Cristo de Cortés*.



Manuscrito encontrado en el interior de la cabeza del Cristo de Zacatecas, Montilla

Dentro de la estela del Cristo montillano de *Zacatecas* encontramos una serie de imágenes, de cuyos orígenes no hay constancia documental, aún así, los claros vínculos estilísticos y constructivos nos hacen inclinarnos por sus dataciones en torno a los años de arribada de la pieza cordobesa e incluirlos dentro de la producción del taller en el que ahora profundizamos.



Cristo de la Vera Cruz o de Zacatecas. Taller de Cortés, Anterior a 1576, caña de maíz y papel. Montilla, Córdoba

[Cristo de la Vera Cruz | Puerto de Santa María]

El primero de estos crucificados es el de la *Vera Cruz*[cat. 20] de El Puerto de Santa María, Cádiz. Pese a que la Hermandad de la Santísima Veracruz fue fundada en 1505 , sus estatutos no se aprobaron hasta el año 1568, fecha en torno a la cual pudo llegar su titular. La cronología vendría avalada por su más que claros vínculos formales con la obra montillana. Perdidos los libros de la hermandad durante la invasión francesa, pocos son los datos que se tiene de su historia. No obstante, se conoce la indulgencia dada en el siglo XVI por el cardenal arzobispo de Sevilla Alonso Manrique, que viene a incidir en la importancia que desde sus orígenes tuvo la congregación. Actualmente el *Cristo de la Vera Cruz* se encuentra en la Iglesia de San Joaquín –trasladado de su antigua capilla de la Sangre en 1945 por encontrarse en estado de ruina–. Forma parte de un calvario junto a las tallas de la Virgen y San Juan Evangelista, atribuidas al escultor jerezano Francisco Camacho de Mendoza[114].

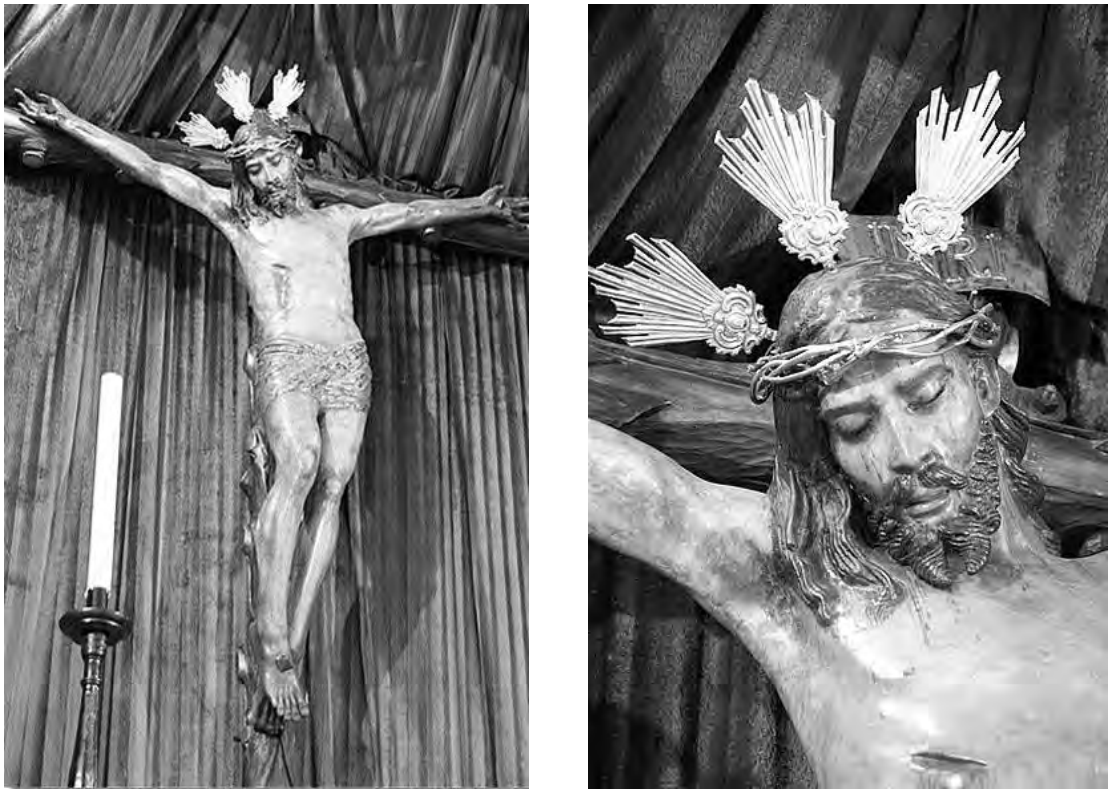


Cristo de la Vera Cruz, Taller de Cortés, c. 1570, caña de maíz y papel. Puerto de Santa María, Cádiz

Como será una constate en las piezas de este obrador, el crucificado que nos ocupa mantiene las pautas que se describieron para la obra montillana con ligeras variaciones. Entre las más destacables encontramos que los dos mechones de pelo que se desgajan en la parte derecha no se enroscan formando la trenza simple de otros casos. También el perizoma, aunque mantiene el trazado en cuanto a las diagonales, tiene en la parte superior más pronunciada la uve. Otro elemento distintivo y a su vez discordante con los modelos de esta prenda analizados es su

[114] Alonso de la Sierra Fernández [2004], p. 375.

vistosa policromía floral, la misma que presupusimos debía corresponder con un repinte histórico. Al respecto, sabemos ahora, gracias a la restauración y lo escrito por González Luque, que efectivamente es resultado de una intervención notable, siendo el original subyacente una imitación "de un paño hebreo impregnado de sangre en su parte derecha, procedente de la herida del costado, y que los dibujos en tonos gris-verdosos que conserva no eran originales, aunque han sido respetados para no romper con el aspecto conocido en las últimas generaciones"[115]. Así, hemos de entender que la alusión del diseño de "paño hebreo" puede estar en consonancia con los trazos de franjas y diferentes ornamentaciones de cuadrículas y hojarasca que referiremos en otros crucificados del mismo taller.



Cristo de la Vera Cruz, Taller de Cortés, c. 1570, caña de maíz y papel. Puerto de Santa María, Cádiz

Establecida la innegable vinculación de este ejemplo portuense con los obradores indianos, queda descartada la reflexión que en su momento estableció González Luque, quien tras el análisis estilístico de la obra concluyó: "creemos que el Crucificado de la Vera Cruz de El Puerto pertenece al círculo de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVI, formado por el citado Bautista Vázquez *el viejo* y sus colaboradores o imagineros contemporáneos como Miguel Adán, Gaspar de Águila y Juan de Oviedo entre otros"[116]. Esto da la medida de la alta valoración que mereció entonces la imagen.

[115] González Luque [2004], p. 111.
[116] González Luque [2004], p. 115.

[Crucificado | Pamplona]

De casi idéntico trazado que las imágenes anteriores y formando parte del mismo taller, son los denominados cristos de *San Agustín*[cat. 21] por encontrarse en la iglesia de dicha advocación en Pamplona, y el de *la Salud* de Albolote, Granada. Sobre el primero ya se apuntaba su posible origen americano en una publicación retrospectiva en 1992, donde encontramos su referencia como crucificado de tamaño natural hecho en *madera de caña*[117]. Hasta ahora lo único que conocemos sobre esta imagen es que antiguamente estaba depositada en los desvanes de la referida iglesia, para ser colocada posteriormente en su actual emplazamiento[118]. Pese a que denota haber sido retocado en varias ocasiones, dichas actuaciones no han borrado su trazado original, cuya descripción formal corresponde totalmente con los modelos que identificamos para el *Taller de Cortés*.



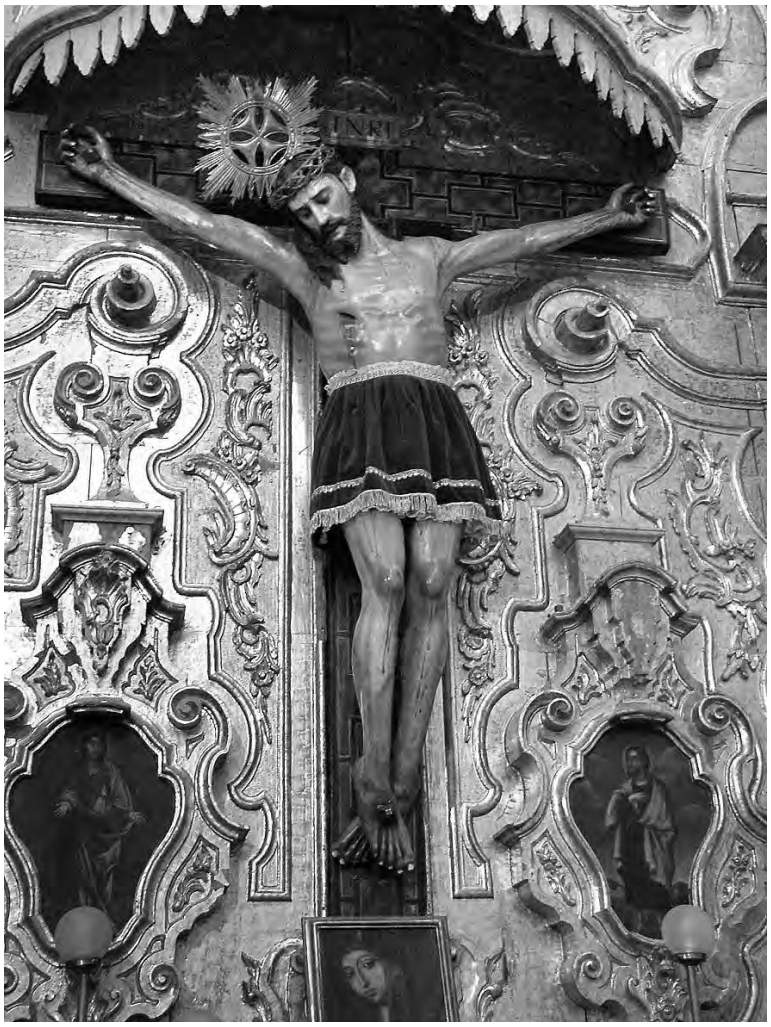
Cristo Crucificado. Taller de Cortés, c. 1570, caña de maíz y papel. San Agustín, Pamplona

[117] Heredia Moreno *et al.* [1992], p. 235. Sobre esta imagen no compartimos la apreciación que las autores refieren al compararla con el Cristo de la Parroquia del Salvador de Arróniz, también en Navarra, pero destacamos el acierto al vincularla con los talleres novohispanos y en especial con la técnica de la imaginería en caña, aún cuando no se había profundizado sobre este tema y su bibliografía en nuestro país era bien escasa.

[118] Queremos agradecer la ayuda que sobre esta imagen nos proporcionó nuestro amigo y director de grupo de Investigación Manuel Vélez Cea, a quien debemos su conocimiento y la documentación fotográfica que nos ayudó a filiar la pieza.

[Cristo de la Salud | Albolote]

Aún más intervenido que el de Pamplona y pese al evidente repolicromado y a estar ataviado con una faldilla que oculta el paño de pureza, el *Cristo de la Salud*[cat. 22] de Albolote no deja lugar a dudas sobre su correspondencia estilística y casi mimética con las piezas anteriores. Aunque existen varios estudios sobre su parroquia[119], ha sido catalogada erróneamente como "realizado en cartón piedra lo que patentiza su modernidad"[120]. Con base a nuestra catalogación, creemos que éste ha de corresponder con otro que se menciona en los libros parroquiales, cuyo inventario de 1603 refiere de un modo explícito "un crucifijo arrimado en la cruz al dosel, el cual se trajo de San Agustín con su velo de seda"[121]. Con todo, creemos que ha de encuadrarse su cronología en torno a la segunda mitad de la década de 1570, años referenciales por la efigie de Montilla.



Cristo de la Salud. Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Albolote, Granada

[119] Véase Gómez-Moreno Calera [1994], y AA.VV. [1999b].
[120] Gómez-Moreno Calera [1994], p. 59. También en Martínez Garzón [1996], p. 232, se cita el referido *Cristo de la Salud* como "de grandes proporciones y ubicada en el lateral izquierdo del presbiterio de la parroquia, es una talla de nueva realización cuyo autor es desconocido, realizada en cartón–piedra, sin que se sepan más datos de la misma en los archivos parroquiales".
[121] Gómez Moreno Calera [1994], p. 57.

La gran devoción que la localidad le profesa[122] nos hace pensar que ésa es la causa que explica su perdurabilidad, más aún cuando en la iglesia trabajaron algunos de los nombre más estacados de la plástica granadina, como Miguel Cano (padre de Alonso Cano), Bernabé de Gaviria y Pablo de Rojas[123]. En la actualidad, el *Cristo de la Salud* preside su retablo, en la nave lateral derecha, realizado entre 1770–80[124], años que coinciden con una restauración de la imagen por el maestro escultor granadino Francisco Hurtado[125]. La última de las actuaciones documentadas es la de 1989, correspondiéndose con la actual visión de la pieza[126].

Al estudiar la efigie queda claro que mantiene todas las pautas comunes a los crucificados del *Taller de Cortés,* llegando incluso a ser mimético por el tratamiento de la cabeza, el pelo y, en especial, el paño de pureza[127]. Llama nuestra atención cómo el repolicromador mantuvo el hematoma en el pómulo izquierdo correspondiente a la bofetada de Malco, algo muy habitual en la imaginería americana, pero no en la española[128], aunque tampoco pueda afirmarse que sea una constante en las obras ligeras del siglo XVI.

[Cristo de los Canarios | Ingenio]

También en Canarias encontramos otra efigie que, según ya hemos defendido, debe pertenecer a este taller[129]. Localizado en el Museo de Piedra de la Villa de Ingenio, Gran Canaria, y de propiedad particular, el *Cristo de los Canarios*[cat. 23] fue dado a conocer por Martínez de la Peña, quien lo citó como "catalogable" dentro del conjunto de crucificados en caña de maíz conservados en el Archipiélago[130]. De su historia no poseemos dato alguno que ayude a precisar su origen, aunque ahora planteamos una hipótesis que lleva a suponer que procede de tierras peninsulares. Gracias al rastreo de diferentes archivos fotográficos nacionales y, en especial, al de la Guerra Civil —que nos aportó las tan necesarias imágenes para la adscripción del *Cristo de la Vera Cruz* de Toledo—, reparamos en una imagen que, aunque sin brazos, amputados durante las revueltas, mantiene todos los elementos principales de los crucificados del *Taller de Cortés*[131].

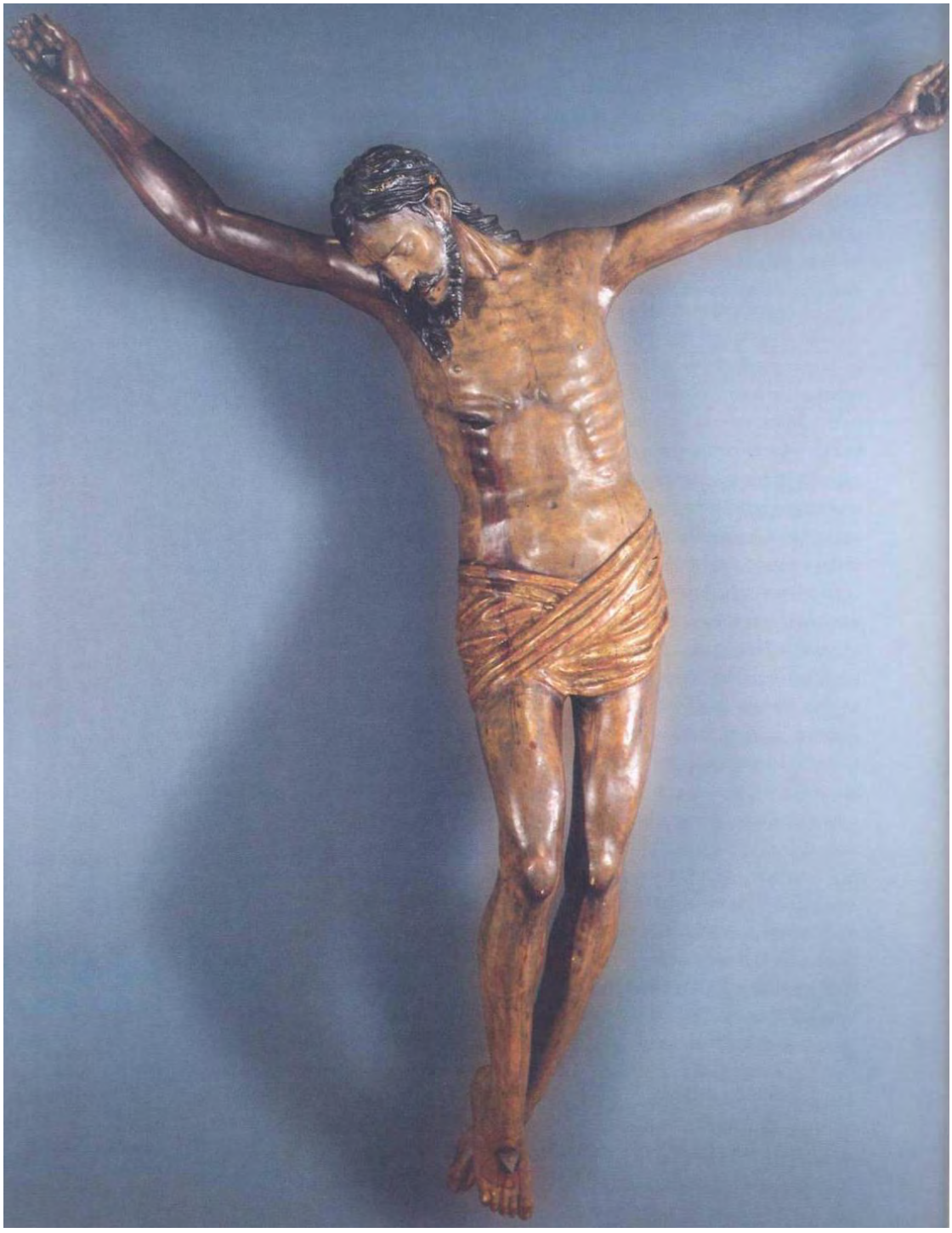
[122] Debido a los terremotos de 1891 y el de 1956, los habitantes de Albolote cumplen voto a la imagen del Cristo sacándolo en procesión los días 26 de diciembre y 19 de abril coincidiendo con las fechas de los sismos. Martínez Garzón [1996], p. 232.
[123] Martínez Garzón [1996], p. 232.
[124] Gómez Moreno Calera [1994], p. 58.
[125] "Don Matheo de Estepa... dará y entregará por ésta a don Francisco Hurtado, vecino de la ciudad de Granada y maestro escultor, 150 reales de vellón que es lo que ha importado renovar el Santo Cristo de la Salud, que se venera en esta dicha iglesia... Albolote y marzo 31 de 1776 años". Gómez Moreno Calera [1994], p. 58.
[126] Martínez Garzón [1996], p. 232.
[127] Al respecto de la descripción del paño de pureza, hemos podido constar su evidente similitud con los modelos propuestos para el *Taller de Cortés* gracias a una fotografía antigua.
[128] Queremos agradecer a nuestro amigo el actual párroco de Alfacar, Granada, don Antonio Ramos, el habernos puesto en preaviso sobre el posible origen americano de este *Cristo de la Salud*.
[129] Amador Marrero [2002], p. 56–57. En una publicación posterior a nuestro estudio y con motivo de un somero análisis del patrimonio local, se indica la procedencia americana y materialidad de la obra. Valerón Hernández *et. al.,* [2003], p. 256.
[130] Martínez de la Peña [1988], p. 213.
[131] La imagen se obtuvo del Fondo de Fotografías de la Guerra Civil en Castilla la Mancha, perteneciente a la Biblioteca Nacional, y estudiadas por el Centro de Estudios de Castilla la Mancha, Universidad de Castilla la Mancha;
http://www.uclm.es/Ceclm/b_virtual/imagenes/Gue_Civil/toledo/xx_cristos/C14F528.htm.
Signatura: C17F646.



Fotografía del estado de conservación en el que quedó el crucificado en la Guerra Civil. Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Santa Olalla, Toledo. BNE

Si en un principio pensamos que se debía tratar de un nuevo ejemplo salido de aquel obrador, nuestras indagaciones sobre su desaparición —relativamente extraña ya que pese a las pérdidas era fácilmente restaurable y vuelto al necesario culto como ocurrió con muchas otras piezas— nos llevó a profundizar en su búsqueda. El Cristo de la fotografía pertenecía a la localidad toledana de Santa Olalla, no encontrándose referencia al mismo ni en el pueblo ni en la bibliografía a la que hemos podido acceder, lo que acarreó que realizáramos un estudio pormenorizado de la placa fotográfica. Cuanto mayor era nuestra aproximación a los detalles —siempre condicionados por las propias limitaciones de la toma—, mayores eran las semejanzas que encontrábamos entre éste y el conservado en Canarias. Llegamos a tal punto de análisis que creemos que nos encontramos ante la misma obra, lo que ahora da explicación, ya no sólo a la negación de su antiguo propietario a hablarnos de su origen, sino al propio hecho de que sea el único que hasta el momento hemos localizado tanto en España como en México que tenga los brazos totalmente de madera y, en consecuencia, aumente su peso[132].

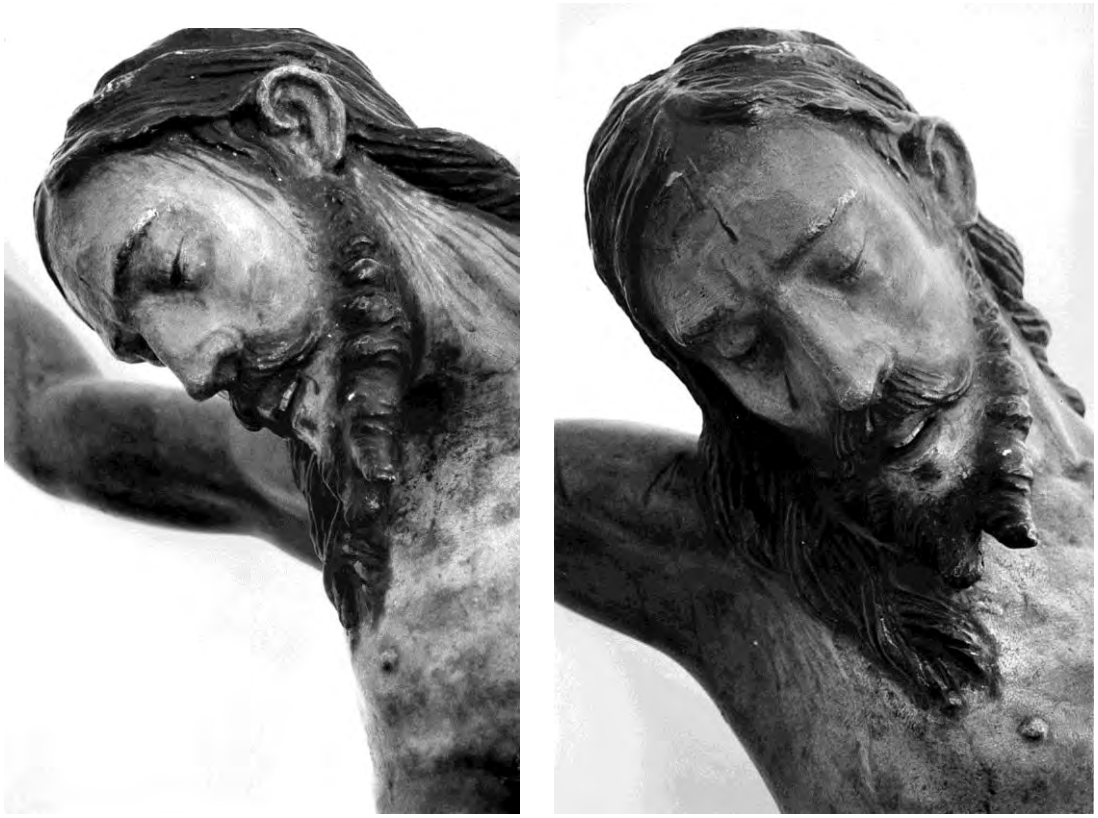
[132] Este dato, y una incorrecta interpretación de los dibujos realizados por Dubois del *Cristo de Cortés*, nos llevo en un estudio anterior a suponer que ambas piezas tenían los brazos tallados en madera. Ahora, tras analizar la obra conservada en México, y lo que planteamos para la insular, queremos correguir este error y establecer que los brazos del de Tlaxcalteca siguen la fórmula habitual, alma



Cristo de los Canarios, Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Museo de las Rosas, Ingenio, Gran Canaria

interior posiblemente de agave oo madera, papel, caña, papel... Esta equivocación la encontramos en; Amador Marrero [2002], p. 76.

Como ocurrió con otro crucificado de Toledo, cuya cabeza se conserva hoy como parte de los fondos del Museo Frederic Mares no sería extraño que debido a su estado de conservación, terminara tras la contienda en manos de algún marchante de arte al que le fue adquirido por Carmelo Gil Espino, quien también compró en tierras peninsulares el *Crucificado de la Buena Muerte*. Con base en esta fundamentada hipótesis, suponemos que la obra fue restaurada en algún taller español antes o después de su compra, reponiéndosele los brazos perdidos en madera y ajustando sus cromatismos. En el caso que nuevos estudios saquen a la luz la existencia peninsular del cristo toledano, nos encontraríamos en el ejemplo más claro de la repetición exacta de crucificados salidos de un misto taller y, seguro, mismo molde, aunque a día de hoy nuestros estudios sugieren que estamos, cuando hablamos del Cristo canario, ante la obra toledana. También es interesante ver cómo en la misma localidad de Santa Olalla encontramos otro crucificado de caña: el *Cristo de la Caridad*, que igualmente sufrió graves desperfectos en la contienda española, aunque aquí, por su peso devocional como patrón del pueblo, sí fue restaurado.



Cabeza del Cristo de los Canarios, Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Ingenio, Gran Canaria

La pieza ahora canaria es de las de mayor tamaño de conservadas en las Islas[133], y a su vez, el más pesado —13,5 kg, debido a las partes señaladas realizadas en madera—.

[133] 1,88 centímetros de los pies hasta la cabeza, 2,18 de los pies hasta el punto más alto de las manos, y 1,71 de amplitud en la apertura de brazos.

En referencia a los cristos anteriormente citados, el de los *Canarios* posee el mismo trazado y algunos detalles significativos: bucle trenzado, paño de pureza con el típico juego de diagonales, etc. Pero es en este apartado del perizoma donde, como ya adelantamos en un texto anterior[134], hemos apreciado otro dato relevante para la filiación del Cristo al taller propuesto. De casi idéntica disposición en la forma, tamaño y plegado, el paño del *Cristo de los Canarios* y el de *Cortés* de Tlaxcala poseen la singularidad de conservar restos de los estofados originales. Gracias a la reconstrucción de estos motivos plasmados en el paño de pureza sobre la obra mexicana, realizado por la restauradora Dubois López[135] y nuestras propias observaciones directas, podemos aportar un nuevo argumento en la adscripción de la talla canaria, ya que en ella se describen los mismos diseños de forma casi idéntica. Se tratan de esgrafiados sobre temple blanco, con varias tipologías de retículas y franjas con elementos lineales, ondulantes y de punteo.



Cristo de Cortés. Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Capilla anexa a la Catedral de Tlaxcala, Tlaxcala, México

[134] Amador Marrero [2002], p. 56–57.
[135] Dubois López [2001], p. 212.

[Crucificado | Toledo]

En el momento de concluir esta investigación y en pleno proceso de revisión, reparamos durante la consulta de un libro para otro trabajo, de forma casual, en una fotografía que reproduce el altar mayor de la Iglesia conventual de San Antonio de Padua, en Toledo[136]. En el ático del retablo dieciochesco en madera vista encontramos otro buen exponente de los crucificados[cat. 24] a incluir en el obrador que tratamos. No citado de manera singular en la bibliografía de la que hemos podido disponer, y creemos inédito en cuanto a la propuesta que hacemos, la obra —de una notable calidad—, mantiene todos los elementos significativos que hemos descrito para las piezas homónimas.



Retablo mayor y Crucificado del ático. Taller de Cortés, c. 1570, madera, caña de maíz y papel. Iglesia de San Antonio, Toledo.

[136] Martínez Caviró [1990], p. 237. En cuanto al retablo la autora, tras señalar la existencia de otros anteriores y sus autorías, de manera muy escueta señala que es "un retablo barroco del siglo XVIII, sin dorar, con columnas salomónicas de estípite y abundante hojarascas, en cuyas hornacinas están las imágenes de San Antonio, Santa Isabel y San Buenaventura, policromadas, y en el ático la Crucifixión...", Martínez Caviró [1990], p. 236.

De formato mayor que el natural, deducible por la comparación de su proporción con otros puntos del retablo, repite, además de la impresión en cuanto a su manufactura moldeada y modelada, el esquema general de frontalidad, trazado de la cabeza con los bucles que se desgajan entrelazos, y pese a la distancia, las dos puntas de cabellos que se apoyan sobre el lateral de pecho, rigidez en los brazos, anatomía bien señalada, y el usual cruce de pies con falanges muy marcadas. El paño de pureza es, definitorio, ya que reproduce de forma mimética el diseño que hemos venido repitiendo, aunque la lazada, que se nos antoja, por su apariencia y textura, de tela o papel encolado, se sitúa a la derecha. Quizás original, su disposición actual –recordemos que lo común en estos crucificados y fechas es en el lado opuesto– pudo deberse a la intervención histórica que le presuponemos a todo el conjunto, y que bien pudiera corresponder con los lineamientos estilísticos en boga durante la centuria de ejecución del retablo. Con todo ello, no dudamos que este es otro ejemplo más de la aceptación alcanzada por el *Taller de Cortés*, nos siéndonos extraña su localización en la antigua ciudad imperial de Toledo por los años que establecemos para su cronología, en donde, como hemos visto, podemos hallar otras piezas indianas de igual manufactura, sin olvidar los estrechos lazos que la ciudad mantuvo por razones sociopolíticas con el Virreinato, principalmente durante el siglo XVI. Así, inscribimos este crucificado en la producción del mismo taller, en fechas próximas a la década de los setenta, en la cual, como demostramos, tenemos documentadas piezas prácticamente idénticas.

[Crucificado | Pedraza]

Otra imagen que vinculamos a este prolífico núcleo escultórico es el Crucificado de la Iglesia de San Juan Bautista en la Villa de Pedraza, Segovia [cat. 25]. No relacionado hasta ahora con la procedencia que le atribuimos, y sin referencias historiográficas destacables, su simple contemplación general no deja lugar a dudas en cuanto a nuestra filiación. De notoria calidad y gran formato, algo mayor del natural, refleja de forma incontestable todos los elementos característicos de este obrador. Son evidentes la repetición anatómica, en especial lo relativo a los trazados de costillas, estómago, morfología de brazos y piernas, además de en el tallado de los pies. Se suman a ello aquellos elementos definitorios que hemos establecido como señas de identidad: las facciones, trenzado del bucle derecho y hasta el particular diseño del perizoma.

Sin descartar las lógicas intervenciones que lo han hecho perdurar, creemos que mantiene gran parte de su originalidad o, en su defecto, una policromía totalmente acorde con las originales de piezas homónimas. Destacan los tonos trigueños bien matizados y la profusa labor de latigazos pareados, aunque sin ser estridente. El cuanto al estofado del paño de pureza, es otro de los elementos fundamentales que viene a redundar en su adscripción. En definitiva, una nueva y destacada imagen a atribuir al *Taller de Cortés* y por consiguiente a las décadas de los setenta del siglo XVI.

En nuestra búsqueda de otras imágenes que mantuvieran estas características comunes hemos de indicar que éstas corresponden con los crucificados mexicanos de la Catedral de Tlalnepantla, Estado de México[137], el referido de la iglesia de

[137] Para la primera intuición sobre esta obra y la adscripción que proponemos partimos de la imagen publicada en la nómina final de AAVV. [2001], p. 430, fotografía inferior izquierda. Posteriormente nuestro propio estudio visual de la pieza viene a aportarnos nuevos puntos de contacto formales que

Azcapotzalco, D.F., el *Cristo del Perdón* de Huejotzingo, Puebla, y en menor medida, debido a desafortunadas intervenciones, el *de la Sacristía* de la antigua iglesia de San Pedro Mártir de Verona en el Distrito de Tlalpan, México D.F. En los dos primeros volvemos a encontrar los mismos tratamientos en cuanto al modelado de la anatomía y correspondencia de ciertos detalles característicos, como el ya referido del particular entrecruzado del mechón derecho. También son obvias las semejanzas del trazado del rostro, prácticamente idénticos entre el *Cristo de Zacatecas*, y el de Huejotzingo, Puebla. Así, en el caso de estos últimos hemos de registrar que ambos poseen ojos de cristal, no descartándose que pudieran ser originales, lo que conllevaría en la plástica mexicana un adelanto notable con respecto a lo que se ha venido estableciendo para España en el uso de ciertos elementos que de forma reiterada se relacionan con gustos más barrocos. Recordemos que en la escultura americana se tienen noticias sobre la temprana incorporación de estos aditamentos. Así, en 1594 en Perú, se encargó al escultor Ojeda, identificado con el sevillano Cristóbal de Ojeda, una imagen en madera policromada de la *Virgen de la Candelaria* "...de bulto, con ojos de cristal"[138].



Crucificado. Taller de Cortés, c. 1570-80, madera, caña de maíz y papel. Pedraza, Segovia

ahondan en la propuesta catalográfica.

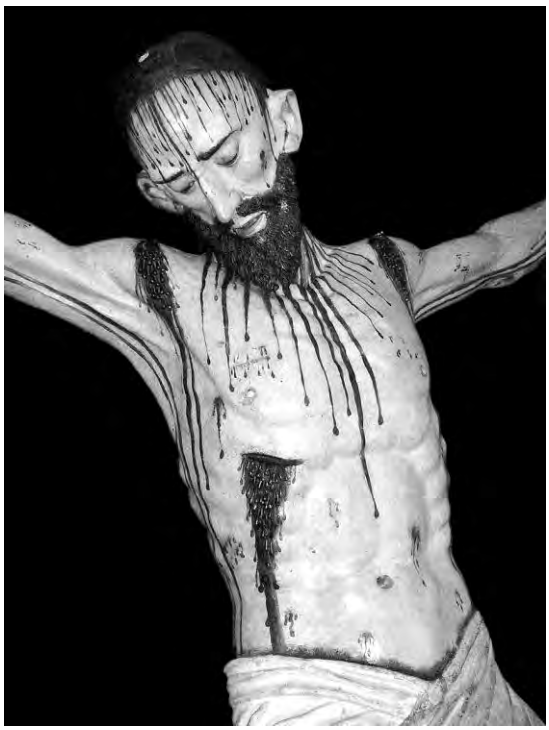
[138] Bernales Ballesteros [1991], pp.30-31.

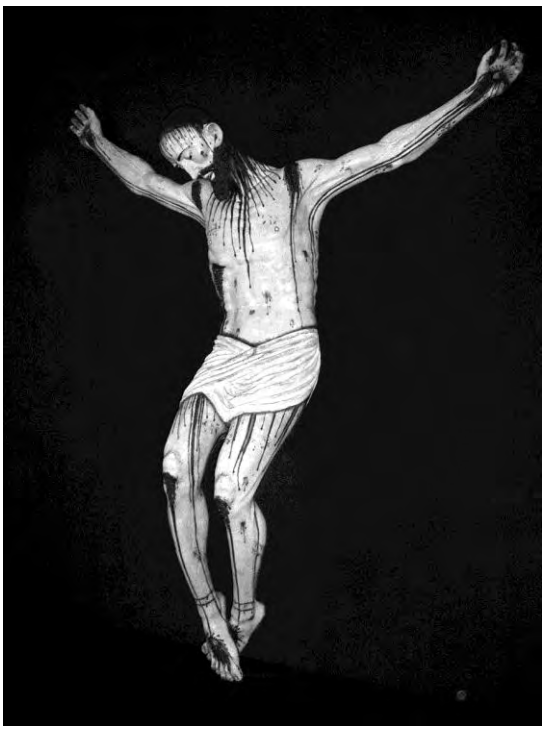
También en la decoración policromada del paño de pureza se vuelven a dar múltiples concomitancias que avalan nuestra propuesta. Respecto a las piezas restantes, cabe puntualizar que ambas, pese a que mantienen muchas de las características señaladas, en especial anatomía y disposición del paño de pureza, poseen la peculiaridad de no poseer pelo modelado, estando preparados para recibir peluca. Este hecho puede corresponder con variaciones de un mismo modelo que se ejecutaban en un taller en función con las demandas de los comitentes o, como en el caso de Azcapotzalco, por una intervención histórica —hipótesis que durante la restauración de la pieza quedó confirmada—. Como en el caso del crucificado de Huejotzingo, en el de Azcapotzalco aparece bajo el repinte un estofado muy similar a los descritos para este obrador[139].



Cristo del Perdón, Taller de Cortés, c. 1570-80, madera, caña de maíz y papel. Iglesia del Ex Convento de San Francisco, Huejotzingo, Puebla de los Ángeles, México

[139] Véase el apartado correspondiente a procesos polícromos.





Señor de Ahuizotla. Taller de Cortés, c. 1570-80, madera, caña de maíz y papel. Iglesia de Santiago, Azcapotzalco, México



Crucificado del retablo mayor. Taller de Cortés, c. 1570-80, madera, caña de maíz y papel. Catedral de Tlalnepantla, México

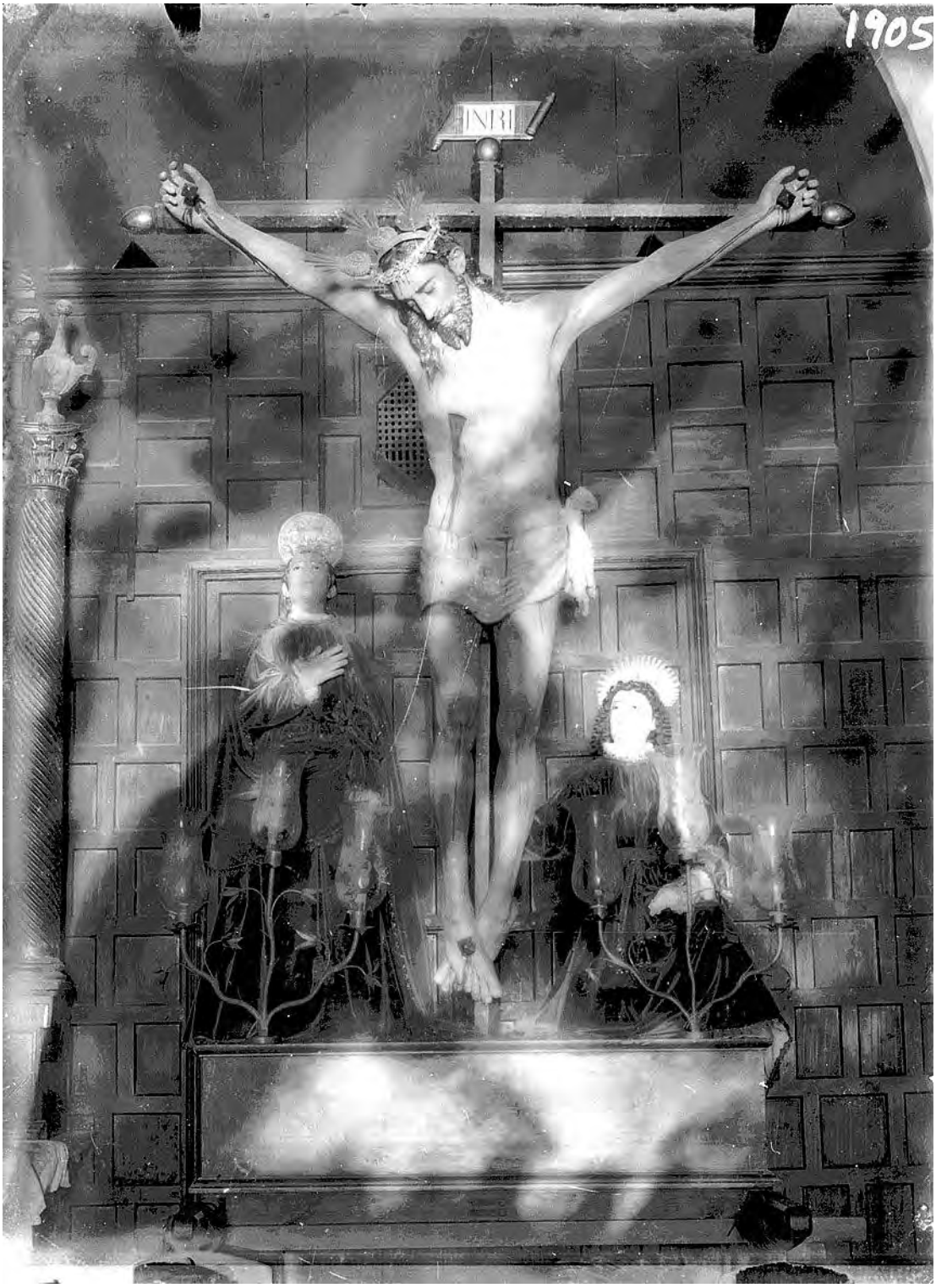
[Cristo de las Aguas | Guadalcanal]

También al *Taller de Cortés,* aunque como luego matizaremos, diferente en algunos aspectos, incluimos ahora el desaparecido *Cristo de las Aguas*[cat. 26] de la localidad Sevillana de Guadalcanal[140]. De él sabemos gracias al rastreo de bases fotográficas, en este caso de la colección de la Fototeca de la Universidad de Sevilla[141]. Según referencias se suponía traído de Filipinas por la familia Castilla, apodada "las Malinas"[142], datos que desconciertan y nos podían hacer suponer que se tratase de una obra que hipotéticamente viajó primero a aquellas Islas, para luego recalar en la Península[143]. Ésta suposición queda ahora descartada por otra documentación que viene a incidir en nuestra primera intuición[144]. Como recoge Mirón en su monografía sobre la localidad, la imagen "un Cristo Crucificado de tamaño natural" –primer titular de la Hermandad del Cristo de las Aguas–, había sido traída de América por Francisco Muñoz de Rica, hijo del adinerado Diego Muñoz de Rica quien, el 1 de junio de 1527 había marchado a Indias y al que Guadalcanal debe la fundación del extinto convento del Espíritu Santo[145]. Colocada en el altar mayor, en el lado del Evangelio, de la iglesia de Santa María, su donación, al igual que ocurrió con el crucificado de cordobés de *Zacatecas*, estaba condicionada a que cuando se sacara en procesión los Jueves Santos era la familia del donante, sus parientes más cercanos y otros residentes en el pueblo, los que debían portarlo[146].



Salida procesional del Cristo de las Aguas. Laboratorio de Arte de la Fototeca de la Universidad de Sevilla. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz y papel.

[140] La imagen pereció durante las contingencias derivadas de la Guerra Civil española.
[141] Fotografía obtenida de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Imagen realizada por Antonio Muñoz Torrado el 10–9–1923. Número de registro; 2–1905. http://www.fototeca.us.es/imagen.jsp?id=20764&tipo=v&elto=0&buscando=true&repetir=true
[142] Flores García [2002], p. 449.
[143] Al respecto citar la colección que supuestamente de obras de caña de maíz se conservan en aquellas latitudes y fueron dadas a conocer por Mesquida Oliver [2001], pp. 371–379.
[144] Debemos señalar aquí como otro crucificado de caña, el de San Marcos de Icod de los Vinos, Tenerife, también llega a señalarse por una temprana referencia documental como oriental, concretamente de "China", lo que viene a incidir que en su tiempo la arrivada de obras traídas desde la Nueva España llegaban a confundirse con las de aquella procedencia. Al respecto véase en este mismo epígrafe lo indicado para la imagen canaria.
[145] Mirón [2006], p. 135. Queremos agradecer al investigador local Ignacio Gómez su interés y colaboración en la obtención de los datos que aquí referimos, al igual que varias de las imágenes que acompañan al texto.
[146] Mirón [2006], p. 135. Hemos de señalar por su paralelismo con otras leyendas vinculadas igualmente a los crucificados ligeros en caña, la tradición de que "vino llena de barras de oro, suposición tal vez sustentada en el hecho de que en la espalda de la misma había un recuadro, pegado y retocado, por donde según la referida leyenda debieron sacar las riquezas que en ella se guardaban".



Cristo de las Aguas. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz y papel. Guadalcanal, Sevilla. Fototeca de la Universidad de Sevilla

Tomando como referencias las distintas fotografías y manteniendo el mismo criterio analítico general y de detalles que hemos realizado para otros casos, creemos que la obra debe ser relacionada –como ya referimos– con el *Taller de Cortés*, aunque con ciertas salvedades. De entrada la fisonomía de todo el conjunto es deudora de los argumentos que hemos esgrimidos para las efigies de este obrador. Aquí volvían a remarcarse los tratamientos de la anatomía, en especial los juegos de costillas, esternón o estómago. Su tamaño era considerable, sus brazos largos y la morfología de los pies en clara sintonía con los modelos prefijados. La cabeza repetía todos los elementos en cuanto a simetría, modelado y trazado que advertimos como firma del taller, incluso el juego de mechones trenzados, aquí más suaves. Pero será en el paño de pureza donde encontremos la nota discordante que lo distinga del resto. Si como hemos tratado los paños de los crucificados de este obrador se singularizan por el minucioso plegado y el característico trazado en oblicuo de la parte central, en el de Guadalcanal esto no ocurría. Por ello pensamos en un primer momento que el que veíamos en la toma fotográfica podía deberse a una intervención. Finalmente, la aparición de nuevos ejemplos, tanto en México como en España, que comparten la morfología de esta prenda donde se mantiene el ondulado suave de pliegues y la carencia del oblicuo, nos ha hecho decantarnos por entender que tanto este como los que a continuación trataremos, deben ser producto de una variación en un tipo formal y codificado, pero siempre dentro del mismo obrador: el *Taller de Cortés*. Para concluir, señalar que esta imagen se perdió en la Guerra Civil, si bien el hecho de contar con las suficientes referencias hacen posible que la escindamos del listado correspondiente a piezas perdidas.

245



Salida procesional del Cristo de las Aguas. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz y papel. Laboratorio de Arte de la Fototeca de la Universidad de Sevilla

[Cristo de la Vera Cruz | Lekeitio]

La escultura que nos da la pauta para aseverar las anteriores afirmaciones se encuentra en el templo de Santa María de la localidad guipuzcoana de Lekeitio, al norte peninsular[147]. Relacionada con la imaginería en caña, aunque atribuida a la Michoacana –lo cual no compartimos– por el investigador local Josu, se trata del antiguo titular de la extinguida cofradía de la *Vera Cruz*[148][cat. 27]. Su donación, como señalan Urquiza y Anzola, se debe al destacado marino local, Juan de Uribe y Apallua[149], personaje del que existe una amplia bibliografía y que fue escalando en su trayectoria hasta llegar en 1589, tras la muerte del general Álvaro Flores de Quiñones, a general de la flota de Indias, siendo nombrado en 1592 almirante de la Armada de la Nueva España. Avecindado en Sevilla por razones laborales, no olvidó su Lekeitio natal, comprometiéndose por escritura pública el 5 de octubre de 1588, a aportar 400 ducados para parte de la construcción de la capilla de la Vera Cruz, con el deseo de "hacer particular servicio y mober a deboción a los parrochianos de Lequeitio", además de instituir una memoria pía para la que dejaba 100 ducados[150]. Con anterioridad a ese año debió donar la efigie adquirida en uno de sus múltiples viajes a la Nueva España, siendo referente desde entonces de la piedad popular. No en vano, el siete de noviembre de 1626 el obispo de Calahorra, Francisco Mateo Aguiriano y Gómez, en su visita pastoral, dejaba establecido la concesión de 40 días de indulgencias a quien rezara ante el crucificado[151].



Cristo de la Vera Cruz. Taller de Cortés, c. 1588, madera, caña de maíz y papel y policromía. Lekeitio

[147] Queremos agradecer la referencia de esta imagen a nuestro amigo Antonio Luis Jiménez, quien sospechó de su posible origen indiano tras una visita al templo vasco. Igualmente y muy en especial, dar las gracias al investigador local Josu, por su inestimable colaboración en lo relativo a la obtención de la necesaria documentación bibliográfica.
[148] http://basilicalequeitio.blogspot.com/
[149] Urquiza y Anzola [2006], s/p.
[150] Urquiza y Anzola [2006], s/p.
[151] Urquiza y Anzola [2006], s/p.

Tras un largo proceso no exento de ciertos problemas, se daba por terminada la construcción de la referida capilla. Pese a los desvelos del almirante y sus familiares, tanta generosidad parece que finalmente no fue recíproca por parte de sus paisanos pues, como señala Urquiza, el 18 de octubre de 1639 los descendientes pretendieron enterrar en ella al hijo de Juan de Uribe, no permitiéndoseles, al contrario que a Martín de Lariz, vicario y visitador del Obispado de Calahora, que ya había sido enterrado en ella gracias a un acuerdo entre la cofradía y el cabildo[152].

Sobre la imagen sobra incidir en su morfología, ya que se ajusta a las repetidas para las efigies del obrador en análisis, aunque debido a notorias intervenciones históricas no se observa su cromatismo original. Por el contrario, sí vale la pena detenernos en algunas de sus particularidades, caso del mechón que le cae por la parte derecha de la cabeza, que si bien, también se trenza sólo una vez, cayendo las puntas de formas sinuosas y paralelas, parecidas a las del *Cristo de Guadalcanal*, pero no pudiéndolo afirmar debido a la falta de resolución necesaria para este último caso. En el ejemplo de Lekeitio, y por ello incluido en la evolución o diferente modelo que proponemos, el paño de pureza tampoco posee el plegado central en oblicuo. Además tiene la lazada en el lado izquierdo, aunque creemos que ésta, en tela encolada, no es la original que debió llevar en el opuesto al igual que el resto de las imágenes, como así nos lo puede indicar la línea ascendente hacia ese lado de los pliegues del paño.



Cristo de la Vera Cruz. Taller de Cortés, c. 1588, madera, caña de maíz, papel y policromía. Santa María de Lekeitio

[152] Urquiza y Anzola [2006], s/p.

[Cristo de la Misericordia | Sevilla]

Otra pieza, inédita hasta ahora como de origen indiano y en de caña de maíz, que sumamos a las dos anteriores e insiste en las variaciones que hemos establecido, se encuentra en uno de los retablos laterales de la Iglesia del Hospital de la Misericordia, en Sevilla[153], del que recibe advocación [cat. 28]. Vinculada por su estética a la segunda mitad del siglo XVI[154], nada relevante aporta su bibliografía. Ahora nosotros añadimos una "posible" explicación sobre su origen.



Cristo de la Misericordia. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia del Hospital de la Misericordia, Sevilla

Según consta en la documentación, el capitán canario Tome Cano, importante personalidad del mundo de la mar a finales del siglo XVI y principio de la centuria siguiente[155], en su regreso de la Nueva España en noviembre de 1586 como "señor y

[153] Las dependencias formales de esta obra con la imaginería ligera mexicana fue advertida por nuestro amigo el historiador José Carlos Pérez Morales, a quien le damos las gracias por su aportación que nosotros ahora confirmamos y catalogamos.

[154] "A continuación se halla un retablo de hacia 1760 en el que figuran, el en centro, la imagen del *Cristo de la Misericordia*, crucificado de la segunda mitad del siglo XVI.…", AA.VV. [2004a], p. 205.

[155] Sobre la relevante figura de Tome Cano, de quien la historiografía lo destaca por su imprescindible manual sobre la construcción y reparo de buques, véase Cano [1611]

maestre de la nao San Juan *el Gargarín*"[156], se obligó a transbordar en el puerto de Sanlúcar parte de la carga debido a una crecida del Guadalquivir. Junto a cueros, palo de Campeche y otros productos indianos, se describe "una caxa grande con un cristo" que transportaría en un "barco con cuyo arráez anduvo en pleitos"[157]. Hasta aquí nada que nos pueda relacionar la pieza transportada con la obra del hospital hispalense. Pero en un documento anterior, de 1584, encontramos que el Hospital de la Misericordia y Tome Cano junto a Cristóbal de Miranda establecen pleitos contra María del Corral, viuda de Jerónimo de Herver, sobre los bienes de éste último[158]. Quizás aquí y a la espera de lo que pueda arrojar el cruce de futuros documentos, encontremos el nexo del referido crucificado hispalense de la *Misericordia*[159].



Cristo de la Misericordia. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia del Hospital de la Misericordia, Sevilla

[156] Marco Dorta [1964], pp. 14-15. Sobre esta nao, sabemos que años más tarde sería abandonada al estar averiada en un viaje a la isla de La Palma. AGI: "Pleitos. Islas Canarias", Escribanía, 947 A.
[157] Marco Dorta [1964], p. 15. Según consta en el Auto entre Partes, la denuncia fue puesta por Juan Bautista, arráez de su barco contra Tome Cano, maestre, sobre cobranzas de fletes de trasportes. Auto n° 24. AGI. Contratación, 725. 1586.
[158] AGI. Contratación, 725, Auto número 22, 1584.
[159] La obra está siendo estudiada por José Carlos Pérez Morales, quien nos señala que habrá que esperar al escrutinio de los abundantes fondos documentales hospitalarios conservados en Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

Lo que sí es innegable en vista del estudio formal de la pieza, es que inequívocamente resulta deudora de los últimos crucificados, centrándonos para su estudio en algunos aspectos puntuales. De nuevo aparece mechón que se apoya en el pecho, más trenzado que en el de Lekeitio, pero sin llegar a los entrelazados de los primeros ejemplos. El paño tampoco posee el cruzado característico, si bien en contraposición su forma es afín al del País Vasco y al desaparecido de Guadalcanal. La moña, que sí la conserva, es pequeña y colocada a la izquierda. Otro elemento a tener en cuenta es la incipiente inclinación hacia la derecha, obligando a las piernas a contraponerse en sentido contrario. De la policromía, como nos ocurre en muchas ocasiones, no podemos aportar referencias al no ser la original.

[Cristo Difunto | Zafra]

Hasta el momento, dos de las incorporaciones más recientes al obrador que venimos señalando las encontramos muy próximas entre sí, ambas en la comarca de Zafra, Badajoz[160]. El primero es el *Cristo Difunto*[cat. 29] que se localiza en la hornacina inferior del retablo de Nuestra Señora de los Dolores, capilla de San Juan o del Sagrario, Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra. Catalogada como imagen de papelón del siglo XVI, no se habían establecido paralelismos entre esta hechura y su origen indiano. Se sabe que presidía las ceremonias del descendimiento y por ello muestra ambos brazos articulados a la altura de los hombros, aunque por la propia factura de los goznes pensamos no sean originales. Ello no significa que al principio no pudiera serlo, aunque tampoco podemos descartar que corresponda con una reutilización, siendo lo que actualmente vemos una intervención histórica.



Cristo Difunto, Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra, Badajoz

[160] Queremos agradecer a Juan Carlos Rubio Masa, del Museo de Santa Clara de Zafra su generosidad al remitirnos las imágenes que aportamos y las referencias históricas.

De esta imagen varios son los puntos que creemos necesario destacar. De entrada, su fisonomía general corresponde de nuevo con los modelos analizados, hasta en detalles particulares de su anatomía o trazado. Para no reiterarnos en las descripciones, nos centraremos en el trabajo de la cabeza y del paño de pureza, ya que la combinación de ambos establece un modelo intermedio entre las fórmulas generales del primer conjunto y los crucificados que creemos posteriores. Así, el perizoma repite de una manera algo más simple el juego de diagonales de aquellos primeros, pero por el contrario, de los últimos retoma la forma en la que están resueltos los tirabuzones en el lateral izquierdo de la cabeza: un solo cruzado que se desgajan y continua casi en paralelo hasta discurrir por el pecho. Como elemento a destacar, ha de citarse que la moña del paño de pureza está suelta, y de momento no puede precisarse si corresponde con la original o es un añadido que puede ser retirado según las necesidades del culto.

Por último, y en lo que relativo a las policromías, las evidentes intervenciones nos sugieren que en su mayor parte son repintes, más evidentes en los signos del martirio, ya sean los latigazos como regueros de sangre, algo que sumado al exceso del barniz nos disuade de hacer una valoración con garantías. Pese a todo, estamos convencidos de que se trata de un nuevo exponente ibérico de la aceptación y estima que tuvieron las piezas procedentes del *Taller de Cortés* que, como hemos visto, se encuentran repartidos por toda la geografía peninsular, y proponemos el último tercio del siglo XVI como posible cronología para su manufactura.



Rostro del Cristo Difunto, Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra, Badajoz

[Cristo de la Salud | Trujillo]

No relacionada hasta ahora con la temprana producción escultórica ligera novohispana, el *Cristo de la Salud*[cat. 30], Ermita de San Lázaro de Trujillo, Cáceres, es, sin duda, otro claro reflejo de la profusa actividad y envíos a la metrópolis del obrador que tratamos. Ramos Rubio ha analizado su devenir histórico centrado en el siglo XIX, momento en el que se acrecentó su culto a causa de su intercesión por rogativas, lo que nos habla del origen de la alta devoción que aún profesa por la localidad[161].

Al no poder acceder al análisis de su paño de pudor, no es imposible relacionarlo con el primer grupo de crucificados de este taller, o en su defecto, a los que mantienen variaciones en dicho punto. Aún así, la práctica correspondencia de muchos de sus elementos definitorios —anatomía, fisonomía del rostro o trabajos del cabello, incluso con el mechón trenzado, además de la característica resolución en la barba—, no dejan lugar a dudas de la filiación que proponemos. En cuanto a su policromía, no nos aventuramos a establecer su originalidad, ya que si esto es así, está muy retocada y alterada por barnices y otros agentes externos.



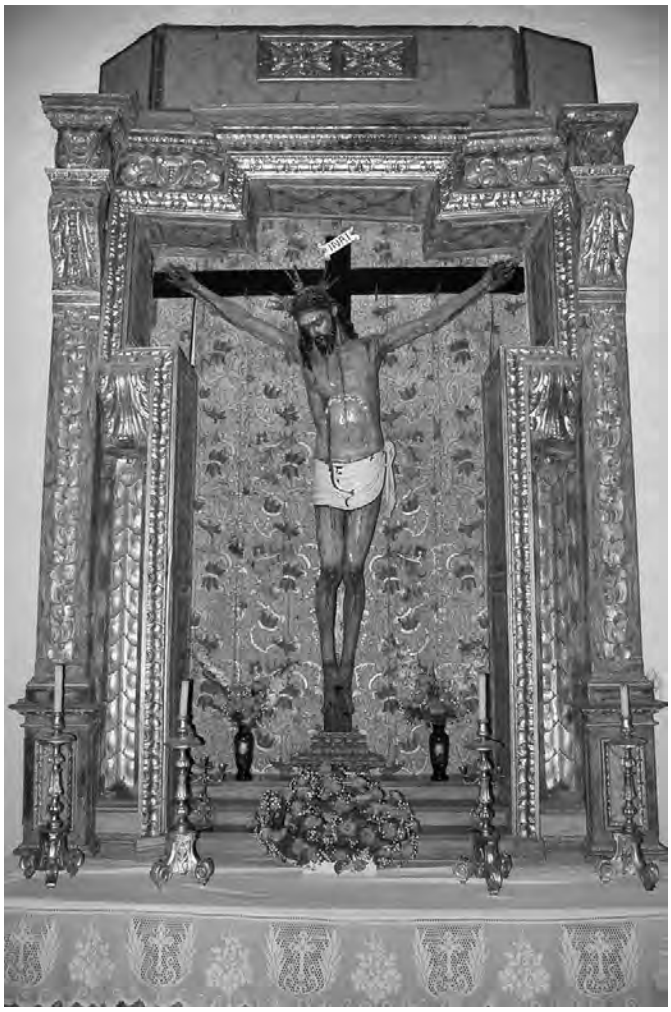
Cristo de la Salud. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Ermita de San Lázaro, Trujillo, Cáceres

[161] Ramos Rubio [2000], pp. 101-113. Retomado en parte por Cantero Muñoz [2005], pp. 541-556.

[Crucificado | La Puebla de Sancho Pérez]

En cuanto a la otra pieza pacense, se encuentra en la localidad de La Puebla de Sancho Pérez, a pocos kilómetros de Zafra, a cuya jurisdicción pertenece[cat. 31]. Ésta se venera en lo que suponemos parte de un antiguo retablo en la Iglesia parroquial de Santa Lucía, del que ha subsistido su hornacina cruciforme y los paramentos laterales. Sabemos de esta obra por Rubio Masa, quien atento a nuestra catalogación anterior supuso que éste podía estar relacionado con la misma técnica y procedencia, lo que ahora confirmamos.

Si atendemos a las características generales de la imagen, podemos aseverar que se trata de una de las variaciones que hemos establecido para el prototipo de crucificados del *Taller de Cortés*. El trazado del cuerpo mantiene los mismos postulados en cuanto al diseño y a la forma de acentuar la anatomía, ya descritos en piezas homónimas de este obrador. A modo de ejemplo, debemos señalar la disposición del trabajo de torso, con el remarcado esternal, o la forma de trazar el arco de las costillas y suave abultado del abdomen. En el perizoma se ha prescindido de cruzado frontal, aunque ha quedado claro que dentro del mismo centro productor se debieron realizar piezas con este diseño más sencillo, en el que aún perdura la lazada —quizás realizada en tela o papel encolado— en su lateral izquierdo.



Crucificado. Taller de Cortés, c. 1580-85, madera, caña de maíz, papel y policromía. La Puebla de Sancho Pérez, Badajoz

Pese a ciertas intervenciones perceptibles de la policromía que le desfiguran el semblante, de su contemplación se puede constatar la manufactura moldeada donde se ha prescindido de elementos añadidos como ojos de cristal, siendo realizados en el mismo material, mostrándolos casi cerrados y con las pupilas pintadas. El resto de facciones son suaves, sin protagonismo de elementos particulares. En cuanto a los cabellos, tanto los de la barba y bigote como los de la cabeza, no dejan lugar a duda en cuanto a su manufactura modelada, distinguible en el característico trazo de ondas de suaves crestas y poco acentuado acanalado. La barba insiste en la morfología de mechones ordenados y simétricos, que se abren en la parte central enroscándose hacia el interior en sus puntas. El mechón derecho cae cubriendo todo el lateral del rostro y ocultando la oreja, para discurrir por el torso cruzándose una sola vez. En el lado opuesto sí aparece el pabellón auditivo, por lo que el cabello se abre y en una ancha y ondulada madeja de pelo que va hacia la espalda, quedando delante de la oreja la pequeña punta que también encontramos en otras piezas.



Detalle del Crucificado. Taller de Cortés, c. 1580-85, madera, caña de maíz, papel y policromía. La Puebla de Sancho Pérez, Badajoz

Para seguir con este prolífico obrador retomamos las dos obras que anteriormente comentábamos hemos encontrado en México. La primera se ubica en el Museo de Yanhuitlán, Oaxaca, y presenta todos los elementos que hemos descrito en los últimos crucificados, incluido la carencia del plegado oblicuo del paño. Lo mismo ocurre con otros que subsisten en iglesias del Estado de México en los que nos encontramos trabajando. Finalmente, a la vista de la nómina enumerada no cabe duda del éxito de este taller, que creemos debió de estar ubicado en la ciudad de México, donde vivió el donante del Cristo cordobés de Zacatecas, y cuyo prestigio hizo que fuera de los más demandados de la Nueva España, al menos en la décadas de los setenta y ochenta del siglo XVI.

[Crucificado | Córdoba]

Finalmente, la última de las incorporaciones españolas a este obrador es el interesante crucificado de mediano formato que localizamos en la cabecera del templo del Sagrado Corazón, en Córdoba[cat. 32]. Nada hemos encontrado en la bibliografía consultada que señale su catalogación y consecuente procedencia novohispana. Pese a su menor tamaño, es evidente que guarda una estrecha relación con gran parte de las descripciones morfológicas apuntadas. Han de matizarse también algunas notas significativas que lo singularizan, caso del formato. En este punto de sus medidas, sin descartar un hipotético taller paralelo, además de establecer variantes de un mismo obrador como se ha señalado, la posibilidad de que según los requerimientos de los contratantes u oferta del taller, un mismo obrador pudiera acometer obras casi idénticas variando los tamaños. Ello daría explicación por ejemplo a la monumentalidad del *Cristo del Perdón* de Huejotzingo, Puebla de los Ángeles. Además, en este punto es ilustrativo recordar la documentación que Pereda extracta en cuanto a la variedad de formatos y costes apuntados por Huberto Alemán para sus obras ligeras ofertadas a Isabel *la Católica*[162].

Centrándonos en la pieza en cuestión, no dejan lugar a dudas las dependencias adelantadas, las mismas que se hacen evidentes en la morfología del diseño general y sus tratamientos anatómicos, haciendo especial hincapié en los trabajos de remarcado de la musculatura y correspondencia ósea, por ejemplo en el torso —remarcado de cortillas, arco torácico, trabajo abdominal...—, disposición de los brazos, morfología de las piernas, etc.





Cristo Crucificado. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia del Sagrado Corazón, Córdoba

[162] Pereda [2007], pp. 311-313.

La descripción de la cabeza es prácticamente un calco de las anteriores, donde se reitera la fisonomía del rostro, el tratamiento de los cabellos, con su singular morfología condicionada por el moldeado y modelado, y los elementos típicos de mechones trenzados o el trabajo de la barba. Mención aparte merece el paño de pureza, más simple frente a los indicados de diseño con cruzado de pliegues frontales. Prescindiendo de la lazada y moña, además del plegado superior del lado derecho, que pueden ser añadidos de tela y que no presentan ningún fragmento de policromía original, el resto se resuelve con plegados anchos bien trazados, que tienden a seguir la dirección ascendente que marca el lado izquierdo en busca del atado superior. Aunque son reconocibles las distintas intervenciones sufridas en el cromatismo de esta prenda, por las pérdidas de algunas capas afloran restos de los estofados originales y en ellos, volvemos a encontrarnos elementos afines con otros ya descritos. En efecto, el pintor recurrió a esgrafiados simples con protagonismo de diversos dibujos que se agrupan en granjas o fragmentos textiles y que van desde las decoraciones fitomorfas, a otras con los combinaciones de diseños a modo de petate, además de cenefas o franjas con variado esgrafiado, todo fácilmente vinculables a los ya establecidos como modelos, en especial a algunos de los señalados para el *Cristo de Talxcala* o el de los *Canarios*.

[Cristo de la Salud | Jerez de la Frontera]

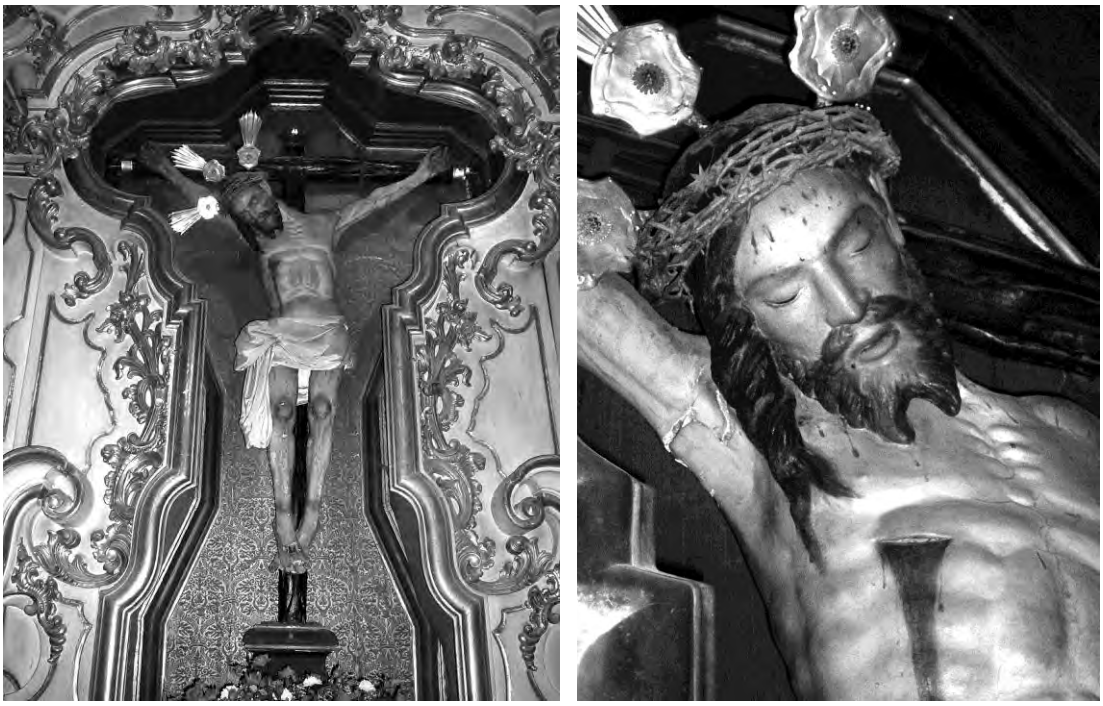
Próximo estilísticamente al taller anterior, aunque a día de hoy carecemos de los necesarios argumentos científicos para poder ofrecer una correlación más precisa, se encuentra el crucificado que se venera en la Iglesia del antiguo convento de Santo Domingo, en Jerez de la Frontera[cat. 33]. Intuida su posible procedencia novohispana por Alonso de la Sierra Fernández —quien amablemente nos lo indicó y al que damos nuestro agradecimiento—, poco se sabe al respecto su historia. Puesto bajo la advocación de la *Salud*, se ha señalado —a nuestro parecer, con acierto— su posible ejecución en el siglo XVI, aunque sin añadir mayores datos, presidiendo desde la segunda mitad del siglo XVIII su retablo rococó[163].

Formalmente en su trazado general se ajusta a muchos de los postulados esgrimidos para el *Taller de Cortés*, si bien carece de algunos de los elementos más significativos. Es el caso de la morfología de la barba, el juego de bucles trenzado y el trazado en oblicuo de paño de pureza, éste último oculto por un cendal de tela sobrepuesta. Aun así, no hemos de olvidar como muchas piezas mantienen una evidente proximidad a ciertas morfologías reiterativas, lo que nos inducen a pensar en posibles evoluciones dentro de estos modelos, o en todo caso, interpretaciones de talleres u artífices muy cercanos que usan aquellas como referente en su producción.

En una aproximación descriptiva a esta nueva obra andaluza, destaca ya de entrada y como elemento distintivo su marcada anatomía, especialmente en el torso, haciendo especial hincapié en las zonas esternal y abdomen. Esto se contradice con muchas de las obras en análisis donde comprobamos como estos mismos elementos suelen estar más suavizados, aunque crucificados como el montillano de *Zacatecas* muestran ya un gusto por el detallismo anatómico. Otro elemento a acentuar y que también vemos en obras próximas, es la disposición frontal del cuerpo en eje con la cruz, sólo roto por el movimiento de la cabeza, desplomada hacia el lado derecho en una postura algo forzada que hace tensar el cuello, poniendo especial cuidado en

[163] Alonso de la Sierra Fernández *et al.*, [2005a], p. 301.

remarcar algunos de sus músculos. De nuevo son el crucificado de Montilla y el *Cristo de Churubusco*, en el Museo de las Intervenciones, México D.F., los referentes a los que podemos aludir para encontrar trazados semejantes. También la rigidez de las extremidades, en especial la de los brazos, son elementos a especificar que de igual manera encontramos en piezas próximas ya descritas.



Cristo de la Salud. Taller de Cortés, c. 1580, madera, caña de maíz, papel y policromía. Iglesia de Santo Domingo, Jerez de la Frontera, Cádiz

Como es habitual, la cabeza se presenta como el elemento que singulariza la escultura, denotando su manufactura moldeada, pero no por ello carente de esmero y cuidado en el trabajo de las facciones. Volvemos a encontrar el grueso bucle que se desune hasta apoyarse sutilmente en su punta sobre el pecho. La barba es la típica, ordenada en pequeños mechones modelados y al centro abierta de manera más generosa de lo habitual, formando un arco y presentando los característicos engargolados en las puntas. Por todo lo anterior nos decantemos por situarlo en la órbita del referido *Taller de Cortés*, sin descartar que sea una variante del mismo, como ya señalamos para obras anteriores, aunque para confirmarlo tendremos que esperar a un futuro estudio del paño de pudor, oculto por el sobrepuesto, o al análisis de su policromía original, visible gracias a las pérdidas del repolicromado que percibimos en ambas piernas.

En vista de las atribuciones anteriores, es lógico presuponer una prolífica actividad para este obrador, la misma que ahora, tras un cuidado estudio del inventario que se está realizando de los inmuebles religiosos en el Distrito Federal de México[164],

[164] Este arduo trabajo se inició en el IIEs de la UNAM en colaboración con otras instituciones gubernamentales. En la actualidad se encuentra en su última fase y ha sido absorbido como parte de las

ampliamos notablemente, estableciendo con ello que nos encontramos antes el núcleo de producción, de los detectados hasta el momento, más importante. Ello nos lleva a retomar la idea plasmada por Pereda, quien estableció para la producción granadina de finales del siglo XV el concepto de "industria de las imágenes"[165], percepción que nosotros consideramos de plena vigencia para este estudio.

[Crucificado | Écija]

Hacemos ahora un corto paréntesis en la línea cronológica que seguimos para dar cabida al crucificado que se exhibe en el Museo de Arte Sacro de la Iglesia parroquial de la Santa Cruz, Écija, Sevilla[cat. 34]. Señalada su manufactura ligera indiana por los responsables del museo, y de la se hizo eco Miguel Gleason para su recopilatorio de obras novohispanas en España[166], poco más se ha indicado de ella. Si partimos de dicha catalogación, que a todas luces compartimos, lo destacado para nuestro estudio de esta pieza de mediano formato, son ciertas concomitancias que lo ponen en relación con el obrado anterior, pero a su vez, lo distingue personalizándolo y abriendo nuevas e interesantes hipótesis.

Entre los elementos afines al *Taller de Cortés*, cabría señalar ciertos puntos del trazado anatómico, la consabida fórmula de los mechones entrecruzados y hasta algunos aspectos de la cabeza. Ahora bien, en general nos parece distante de las calidades de aquel obrador, en cualquiera de sus vertientes, aunque sin desmerecer la obra ecijana. Quizás, nos encontremos ante una variación tardía de las fórmulas indicadas o una reinterpretación del modelo establecido, pero, tal vez, fuera del núcleo original de producción. Estas son algunas de las pautas que deberán guiar los futuros estudios que demanda la obra, y cuya cronología deberá dilucidarse entre finales del siglo XVI o, muy probablemente, primeras décadas del XVII.



Crucificado. Taller de Cortés u obrador próximo, c. 1590, madera, caña de maíz, papel y policromía. Museo de la Santa Cruz, Écija, Sevilla

competencias del proyecto PAPIIT (Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológico. UNAM y DGAPA); "Bajo el Signo de Proteo", que coordinamos conjuntamente con nuestra compañera del IIEs, la doctora Patricia Díaz Cayeros. Señalar que muchas de las propuestas que ahora hacemos y corrigen las anteriores atribuciones, se deben a que dicha base está en proceso de revisión, siendo éstas parte del trabajo que desarrollamos.

[165] Pereda [2007], p. 249.

[166] Gleason [2010], DVD-Rom.

Entre los crucificados a relacionar por su morfología y similitud de detalles localizados en la referida base del Distrito Federal, encontramos interesantes ejemplos en los que se conjugan diversos de los elementos identificativos, lo que pone de manifiesto algunas de las variaciones establecidas. No es cuestión aquí detenernos en este conjunto de piezas, que deberá esperar a un futuro estudio pormenorizado, aunque no por ello queremos dejar de apuntar, al menos, algunos rasgos que avalen nuestra propuesta[167].

En este conjunto de piezas, confluyen por lo general muchos de los argumentos esgrimidos en los estudios estilísticos del *Taller de Cortés*, si bien, el alto nivel de alteración, debido a diferentes tipos de intervenciones, hace por ahora muy complicado un mayor análisis. Aun así, es importante subrayar las variantes en cuanto a las combinaciones de elementos significativos, lo que nos justifica algunas de las apreciaciones vertidas respecto de las diversificaciones y combinaciones. En el Crucificado de la Iglesia de Santa Lucía, delegación Álvaro Obregón, el mechón carece del trenzado[168], lo mismo que ocurre en el de la Capilla de la Virgen del Rosario, Iglesia de San Lucas, Azcapotzalco, aunque aquí, sí encontramos la diagonal del perizoma[169]. En esta última delegación, esta vez en la Iglesia de Santa María, se repite en su crucificado el modelo del paño de pudor, pero debido a la evidente intervención de eliminado del cabello efectuada para colocarle peluca, no podemos aventurarnos a señalar como pudo ser en origen, y su correspondencia más exacta con las obras en análisis[170].

A los anteriores sumamos otros en la misma demarcación, el de la Iglesia de San Andrés, Reynosa[171], y el ubicado en el altar mayor de la Iglesia de San Francisco, Tetecala[172]. Varios también son los localizados en la delegación de Cuauhtemoc; el de de San Francisco en Morelos[173], el del altar mayor del templo de San Simón Tolnáhuac[174], otro en Santa Catalina Virgen y Mártir del Centro Histórico[175], en la de San Jeronimito[176], o en la Iglesia de San Cosme y San Damián de San Rafael[177]. Un último ejemplo hasta el momento, es el crucificado perteneciente a la iglesia de la Vera Cruz de la ciudad de Oaxaca, obra en proceso de restauración y que centrará un próximo estudio[178].

[167] Este futuro estudio queda condicionado al análisis y evaluación de varias de las obras señaladas a las que aún no hemos tenido acceso directo.
[168] Ficha de Inventario: DFOA11-9. Catalogado como siglo XVII, lo que a nuestro parecer debe ser corregido a finales del siglo XVI o en su defecto, circa 1600, lo que hacemos extensivo para los casos siguientes donde se establecen otras catalogaciones o incluso descripción material.
[169] Ficha de Inventario: DFAZ12-2. Catalogado por el INAH en 1988 como imagen en madera del siglo XVIII, AAVV. [1988], p. 110.
[170] Tanto en el inventario del IIEs, donde figura con la clave DFAZ26-3, como en el catálogo de INAH, AAVV. [1988], p. 166, queda reseñada a nuestro parecer de manera incorrecta como pieza en madera del siglo XVIII.
[171] En el catálogo del INAH figura como talla en madera, AAVV. [1988], p. 273, lo cual fue corregido en el inventario del IIEs, donde figura con la clave: DFAZ5-9, y para el que proponemos la cronología lógica de este taller.
[172] Tanto en el catálogo del INAH como en el del IIEs, clave DFAZ8-3, figura como imagen en madera del siglo XVIII. AAVV. [1988], p. 239.
[173] Inventariada en el IIEs, clave DFCH40-2, como de caña de maíz, si bien se le adscribe al siglo XVII.
[174] Inventariada en el IIEs, clave DFCH55-6, como talla en madera del siglo XVIII.
[175] Inventariada en el IIEs, clave DFCH58-10, como de caña de maíz si bien se le adscribe al siglo XVIII.
[176] Inventariada en el IIEs, clave DFCH40-2, como de caña, se adscribe al siglo XVII.
[177] Inventariada en el IIEs, clave DFCH34-5, como de caña de maíz si bien se le adscribe al siglo XVIII.
[178] Queremos agradecer a nuestro compañero Andrés de Leo, del equipo de catalogación de Oaxaca, el conocimiento de esta importante pieza.

[Cristo de la Misericordia | Fuente del Maestre]

Retomando el listado de ejemplos españoles, y dejando atrás el obrador de Cortés, anterior a 1574 es el *Cristo de la Misericordia* de la parroquial de Fuente del Maestre, Badajoz[cat. 35]. Sabemos de su existencia gracias a la referencia aportada por el investigador Longabardo, quien la recoge en una interesante nómina adjunta a su texto sobre el *Cristo de la Sangre* de Torrijos, Toledo[179]. Señala, siguiendo al Ortiz Ponce, que no se conoce su donante y propone su llegada a finales de la centuria, lo cual también se nos indicó al pedir información a la localidad. Es más, en dicha consulta se nos planteó que pudo deberse a Antonio Cuéllar, uno de los tantos emigrantes fontaneses establecidos en México, quien supuestamente la remitió antes de 1600 y, a su vez, enviaría una custodia de plata y oro[180]. Profundizando en las referencias sobre la obra y su entorno, descartamos el nombre de aquél debido a que si bien residió en México, su cronología es muy posterior a la imagen, remitiendo a su localidad natal además de ciertas cantidades de dinero, la referida y suntuosa custodia que lo recuerda en la correspondiente inscripción al calce[181].



Cristo de la Misericordia, Anónimo novohispano, anterior a 1574, materiales ligeros y policromía. Fuente del Maestre, Badajoz

[179] Longabardo Carrillo *et al.* [2005], pp. 190-191.
[180] Longabardo Carrillo *et al.* [2005], pp. 190-191.
Queremos agradecer también parte de la documentación y referencias que aquí incluimos a María Luisa Ortiz de la Universidad Popular Fonseca.
[181] Sobre este personaje con el que se ha querido relacionar la efigie ligera y sus paisanos emigrantes recomendamos López López [1992], http://www.chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=774:fuente-del-maestre-su-proyeccion-en-america&catid=44:1992&Itemid=61, (6/10/2009).

Frente a lo dicho, será una sustancial noticia la que nos justifique tanto la cronología de la obra como su origen. Señala Garrido que en la descripción de unas visitas que la orden de Santiago realizó al templo en 1574 dejan indicado que "tiene dos altares metidos los retablos en el grueso de la pared en dos arcos de ladrillo. En uno está el Santo Crucificado de bulto dorado y pintado, de los hechos en México, con dos puertas de madera"[182]. Varios son los elementos significativos de esta cita; al aporte del año se suma la identificación y el apunte "de los hecho en México", que si bien puede suponernos de entrada que se le indicó al visitador la procedencia, también es ilustrativa en cuanto al conocimiento de estas obras y su probable frecuencia en los templos de la región, lo que se confirma por otros a los que daremos espacio.



Antigua fotografía de la restauración del Cristo de la Misericordia, Fuente del Maestre, Badajoz

Medio siglo más tarde, el Cristo indiano pasó a presidir su actual retablo, inmensa maquinaria votiva construida por Sebastián Jiménez y destacado en la historiografía específica que pone de manifiesto la alta estima que los fontanenses le han profesado, y le siguen profesando[183]. Fiel testigo de la devoción aludida, señalemos, la existencia de un grabado que lo representa. Burilado por José Bacciarini —activo en Llerena, Badajoz—. La lámina está fechada en 1858 y es fiel al estilo imperante que sitúa a la efigie en un contexto totalmente diferente al de su retablo barroco, aunque es loable el interés de la plancha por plasmar con fidelidad la imagen del Cristo[184].

De buena calidad, aunque suponemos ha sufrido intervenciones en vista de ciertas alteraciones, y se constata en la fotografía que adjuntamos, la pieza queda algo mermada en cuanto a su contemplación debido al añadido de un faldellín que le cubre parte del estómago hasta debajo de las rodillas. Aun así, comprobamos que posee un buen modelado de suave anatomía, con los brazos casi rectos dispuestos en forma de y griega. La cabeza está totalmente girada hacia la derecha, desplomándose con naturalidad para apoyarse en el pecho. Al igual que el cuerpo, el rostro es de

[182] Garrido Santiago [1983], p. 134.
[183] Sobre este retablo véase Hernández Nieves [2004], pp. 269-273.
[184] Calcografía Nacional de Madrid, Archivo Antonio Correa, la ficha catalográfica señala José Bacciarini (Activo en Llerena, Badajoz) en 1855, *Cristo de las Misericordia de la parroquia de Fuente del Maestre,* 1858, 345r x 251r mm, AC 14370, Caja 16, http://coleccionantoniocorrea.files.wordpress.com/2009/07/16-maqueta-devociones-varias1.pdf p. 12, (10/06/2010).

suaves facciones, mientras que los cabellos, en largos mechones, se desgajan por ambos laterales, apoyándose en la anatomía de los hombros. Al contrario que en la mayoría de los ejemplos anteriores, en éste comprobamos como ya a finales de siglos quedaban rotos ciertos convencionalismos, dando pie a nuevos postulados en cuanto a la forma y trazados que posteriormente se acentuarán en obras de la primera mitad de la siguiente centuria.

[Cristo del Punto | Córdoba]

Entre 1582 y 1586, el obispo de Córdoba Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa, donó a la Catedral-Mezquita el denominado *Cristo del Punto*[185] [cat. 36]. Aunque su encargo o compra pudo efectuarse en torno a esas fechas, hemos de tener en cuenta que antes de aceptar la sede cordobesa, su donante fue abogado en la Audiencia de Valladolid y presidió la de Castilla [186], por lo que no sería descartable que fuera entonces cuando se hiciera con la imagen, más aún, tras como hemos visto, tanto Valladolid, como en general la antigua Castilla, fueron receptores en diversas ocasiones de este tipo de obras y mantuvieron un fructífero comercio con tierras americanas. De lo anterior dan fe otras piezas en las que nos detendremos, amén de objetos suntuarios y otros presentes donados a templos castellanos.



Retablo del Cristo del Punto. Anónimo novohispano. Anterior a 1582-86. Madera, caña de maíz, papel y policromía. Catedral de Córdoba

[185] García–Abásolo [2001], p. 350. "Nuestro Obispo quiso dar a la Iglesia un Crucifijo muy devoto que tenía y propuso al Cabildo que señalase altar donde podía colocarse, que en el altar de San Sebastián estaría muy bien, y así hizo retablo y adornó el altar, donde se colocó, y es el Santo Cristo que se llama del Punto. San Blas tuvo su altar desde el principio en la Iglesia, pero siendo preciso mudarle por la obra nueva de la Capilla Mayor, se unió al de San Sebastián y del Santo Cristo". Gómez Bravo [1778], p. 526.
[186] Gómez Bravo [1778], p. 526.

En cuanto a su advocación, sabemos por las investigaciones de Salcedo Hierro de su particular origen: "la palabra –en relación a Punto– tienen en nuestro idioma numerosas acepciones, pero aquí está referida a medida corta, es decir, a la parte mínima de una cosa. A este altar se le llama del Punto porque era el destinado por el cabildo para que en él se dijeran habitualmente las misas privadas o rezadas, que por ser más breves que las cantadas se les decían *misas del punto*. Solían celebrarse alrededor de veinticinco diarias"[187].



Cristo del Punto. Anónimo novohispano. Anterior a 1582-86. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Catedral de Córdoba

La imagen, que se ubica en la capilla erigida a San Sebastián en 1363[188], es otra de las piezas que denotan la influencia renacentista en la plástica realizada en caña, reflejando, según palabras de García-Abásolo, "un sereno equilibrio y que debieron ser obra de manos hábiles en la técnica de copiar del original"[189]. El *Cristo del Punto* es de tamaño mayor del natural, muestra un buen hacer en el modelado anatómico, reflejando incluso los músculo que se corresponden con la parte abdominal. Resaltar el tratamiento tanto de la cabeza como del paño de pureza, realizado este último en tela encolada. La primera, de correctas facciones, sigue el habitual trazado de nariz grande, *como la de los españoles*, ojos casi cerrados y boca entreabierta, dejando ver

[187] Salcedo Hierro [2000], p. 340.
[188] Este magnífico retablo, próximo al actual tesoro catedralicio o sala de exposiciones de la platería, fue realizado entre 1703 y 1709 por Teodosio Sánchez Rueda, y es presidido por San Sebastián, patrono e intercesor contra la peste que asolaban castilla siglos antes. García–Abásolo [2001], p. 350. Destacar, como recoge el investigador cordobés que las dependencias americanistas de este retablo también pueden señalarse para el cuadro de la Dolorosa que lo corona, obra atribuida a Nicolás Rodríguez Xuárez emparentado con la famosa familia mexicana de pintores del mismo nombre. García-Abásolo [2001], p. 351.
[189] García–Abásolo [2001], p. 331.

ligeramente los dientes. El cabello, dispuesto en función a una raya central, discurre acanalado por ambos lados de la cabeza, cayendo sobre el pecho y ocultando la oreja derecha. Frente a otras imágenes, el tratamiento del bigote y la barba es más suave en cuanto a su ejecución, delimitados y con formas acaracoladas. Gracias a su propia técnica de realización, el paño de pureza está realizado con telas encoladas de plegados realistas que parten de ambos lados superiores de las caderas para, en diagonal, plegarse por debajo de la entrepiernas. La moña y el propio paño, sujeto por un cordel también encolado, enriquecen el realismo de la prenda, siendo ésta una de las primeras imágenes que poseen dicha tipología de paños.

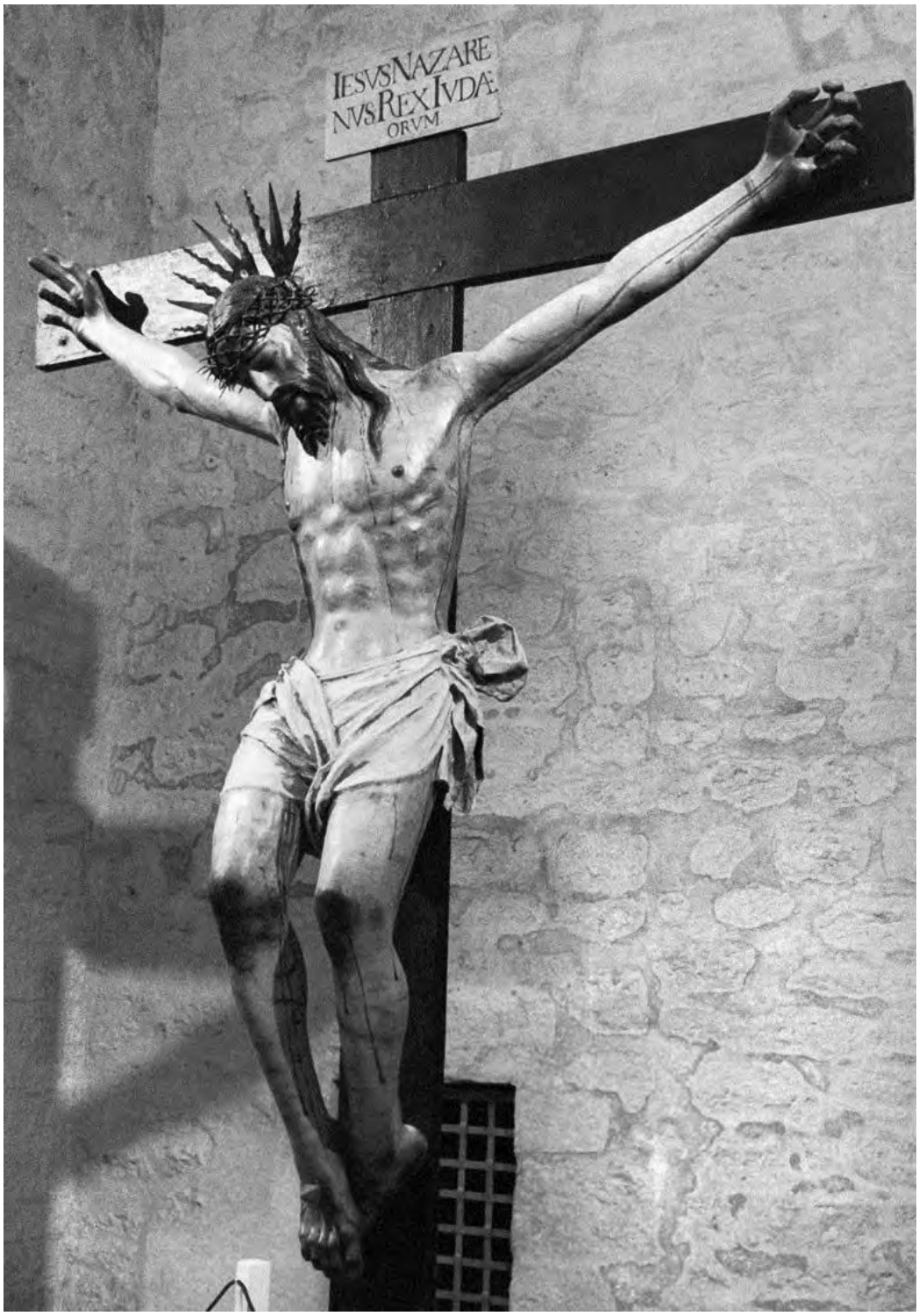


Detalle del paño de pureza del Cristo del Punto. Anónimo novohispano. Anterior a 1582-86. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Catedral de Córdoba

La policromía, que tras su restauración creemos corresponde con la original, viene marcada por unas carnaciones ligeramente claras, veladuras en tonos verdes y pinceladas que forman los latigazos, lo que denotan, otra vez, el conocimiento técnico del artista u obrador. Fiel a los conceptos vigentes durante el Renacimiento, con un predomino de la exaltación de la figura humana y la carencia de elementos estridentes como la sangre que enturbien la contemplación, los largos, pero finos regueros, se limitan a los huellas del martirio, excepto aquél que empapa el paño y que se corresponde a un añadido, al estar esta prenda repintada de blanco. En este sentido, durante nuestra colaboración pudimos constatar que bajo este monocromo color que observamos, subyace la decoración original en trazos amarillos y azules con elementos florales, apreciables en la actualidad a través de un testigo que del mismo se dejó en la parte posterior[190]. Debe destacarse, por la escasa difusión que se hizo en su momento, que durante su intervención se encontró como parte del sistema de fijación del perno de la lazada un documento manuscrito de reciclaje, fechado y rubricado en el año 1562, del cual perdimos toda pista[191].

[190] La intervención de la imagen se ejecutó en los talleres de restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada, siendo dirigida por la profesora Ángela Rojas.

[191] De este documento, del cual encontramos nosotros una parte importante que se creía perdida, da noticias Joaquín en su tesis. Sánchez Ruiz [1993], p. 390. Al respecto de este documento en las referencias bibliográficas del autor en el texto editado en el catálogo, Sánchez Ruiz [2001], p. 115,

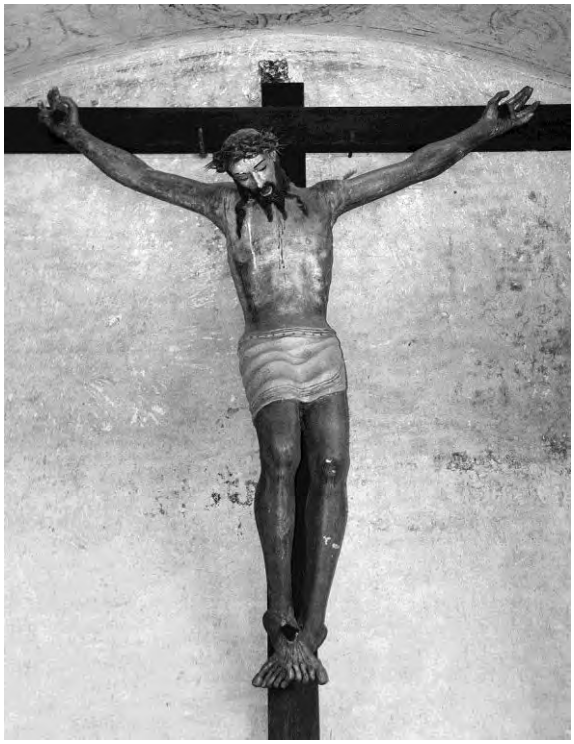


Cristo del Punto. Anónimo novohispano. Anterior a 1582-86. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Catedral de Córdoba

refiere su publicación por parte del propio autor, documento del que no tenemos constancia.

[Cristo de la Quinta Angustia | Guadalupe]

Con el crucificado catedralicio se pueden relacionar sendas imágenes conservadas en el claustro mudéjar de Monasterio de Guadalupe, Cáceres, lo que nos lleva a colocarlas en su eje cronológico y por ello las referimos aquí. Ahora bien, si en un primer momento pensamos que las relaciones formales eran lo suficientemente evidentes para establecer la filiación a un mismo taller, y cuyos modelos se repiten fielmente entre estas piezas, en vista de las alteraciones que han sufrido las cacereñas, nos vemos obligados a dejar en suspenso dicha propuesta, siempre a la espera de futuras restauraciones científicas; y no las que podemos denominar como "artesanales", siendo éstas las que priman en sus visiones actuales. Dichas similitudes fueron ya advertidas por Sánchez Ruiz[192], quedando de manifiesto las correlaciones existentes en el tratamiento anatómico y haciendo hincapié en detalles tan singulares como la descripción de los músculos que corresponden al vientre, el tratamiento primigenio u original que subyace en las facciones del rostro, o el desarrollo del pelo, así como brazos, manos y pies. Todo ello en especial con el Crucificado puesto bajo la advocación de la *Quinta Angustia*[cat. 37], por ser esa capilla claustral la que lo alberga[193].



Cristo de la Quinta Angustia. Anónimo novohispano. Segunda mitad del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Claustro del Monasterio de Guadalupe, Cáceres

En cuanto a la policromía, no debe tratarse de la original, o a lo sumo, está muy retocada, aunque mantiene ese gusto por la simplificación de los regueros de sangre y, en puntos, un cuidado tratamiento de veladuras, en este caso menos apreciables debido al estado de conservación de la obra y su difícil accesibilidad[194]. En el paño de

[192] Sánchez Ruiz [2001], p. 110.
[193] Inventariado con el número 144 en el catálogo de bienes del Monasterio.
[194] El conocimiento y documentación gráfica que en un principio nos ayudó para la catalogación de estas imágenes cacereñas se lo debemos a nuestro amigo y compañero Santiago Mejías, al que igualmente queremos agradecer su apoyo en la realización de este trabajo. Las imágenes que reproducimos son de

pureza es donde encontramos las mayores diferencias en las comparaciones. Frente al realizado en tela encolada de Córdoba, el de la *Quinta Angustia* muestra uno más acorde con otras piezas de este momento, realizado en el mismo material que la imagen y cuyo diseño tiende a recogerse en su lateral izquierdo, buscando el anudado de la moña, hoy desaparecida. Su decoración se compone de franjas paralelas tanto en la parte superior como inferior del cendal, con elementos en forma de estrellas y puntos alternados, todo a punta de pincel como en la obra cordobesa, aunque aquí de nuevo no podemos confirmar su originalidad.

[Cristo de la Crucifixión | Guadalupe]

La otra imagen ligera indiana del monasterio, es el conocido también bajo la advocación de la capilla que lo cobija: *Cristo de la Crucifixión*[cat. 38]. Algo mayor que el anterior y dependiente del esquema que desarrolla el *Cristo del Punto*, se diferencia por algunos detalles en cuanto al trazado de la barba —mucho más amplia— y los tratamientos de las manos. Esto puede deberse para distinguirse del anterior, siendo factible por el propio desarrollo de la técnica, que en puntos como éstos de la barba o manos son fácilmente modificados en el transcurso de su ejecución. Otro de los datos a resaltar es la forzada postura de los pies en forma de aspa, que llamara la atención de Sánchez Ruiz al estudiar las tipologías de las imágenes y que, en este caso, es comparable con el del *Cristo grande* conservado en el Museo de Artes Populares de Pátzcuaro, Morelia.



Cristo crucificado. Anónimo novohispano. Segunda mitad del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Claustro del Monasterio de Guadalupe, Cáceres

Lorenzo Alonso de la Sierra.

Al igual que el otro crucificado del mismo claustro, el paño de pureza muestra una decoración a base de líneas y otros elementos a modo de galones o cenefas, cuya ejecución, insistimos, no se descarta pueda corresponder con una intervención histórica unificadora[195]. Carece también de la moña, aunque su diseño nos indica que debió tenerla. Gracias a antiguas fotografías sabemos que se le solían colocar un gran perizoma añadido, y que antes de 1962 formaba parte de un calvario, al tener a sus pies las tallas en relieve de la Magdalena y el grupo de la Virgen con San Juan[196].

En relación a estas tres últimas imágenes, debemos llamar la atención sobre su dependencia estilística, mucho más clara entre las dos primeras. Esto podría llevarnos a identificar de las señas de un nuevo taller o modelo reiterado que tuvo vigencia posiblemente en la década de los ochenta. Respecto a ello, insistimos que por el precario estado de conservación de las obras monásticas, dejamos en cuarentena la posibilidad de aseverar algo en firme sobre este hipotético taller.

[Cristo de la Misericordia | Garachico]

Con anterioridad a 1584 ya se encontraba en la Iglesia de Santa Ana, Garachico, Tenerife, la imagen del *Cristo de la Misericordia*[cat. 1]. El 12 de septiembre de ese año en una de sus visitas a la localidad, el obispo Rueda ordenaba que no se prestara el "Crucifijo grande que tiene la iglesia"[197], en alusión al conflicto entre la familia Prieto del Hoyo contra la parroquia, debido a la práctica de que la imagen fuera depositada durante la Semana Santa en el oratorio de dicha familia. Ya en ese momento califican como "costumbre"[198] la realización del traslado, por lo que hemos de suponer que estuviera en la Isla años antes. Este pleito se alargó durante centurias, retomándose con mayor fuerza en el siglo XIX, siendo en la actualizad la familia Ponte, descendientes de aquellos Prieto del Hoyo, quienes ostentan el privilegio de custodiar durante la Semana Santa la efigie en su oratorio particular[199].

El culto al Cristo ha estado "siempre relacionado con la hermandad de la Misericordia, creada en 1556, y con la erección de la capilla de la Soledad"[200], lugar donde por muchos años recibió culto y advocación, encargándose de ella la cofradía titular de la capilla[201]. Otros datos documentos informas sobre la devoción a la imagen, como el testamento del capitán Melchor López Prieto de Saa, quien en 1617 dejó escrito: "Item digo que yo he tenido y tengo grande devoción con el Santísimo Crucifijo, y ha muchos años que le hago el entierro el Viernes Santo"[202].

---

[195] Este Cristo inventariado con el número 142 de los bienes del Monasterio, fue intervenido, al igual que el anterior, en el año 1977 por Juan Manuel Núñez Bañén, no pudiendo constatar el alcance de dicha intervención. Agradecer estos datos al padre responsable del Monasterio de Guadalupe, Cáceres.

[196] Fotografías obtenidas de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. La imagen donde figura acompañado con el resto de piezas corresponde con el Registro 007698, proveniente del Archivo Más–Barcelona;
http://www.fototeca.us.es/imagen.jsp?id=41762&tipo=v&elto=35&buscando=true&repetir=true.
Respecto a donde figura sólo fue sacada por Antonio Palau el 30–7_1962. N° de Registro 3–14422.
http://www.fototeca.us.es/imagen.jsp?id=14772&tipo=v&elto=0&buscando=true&repetir=true

[197] Rodríguez Mesa [2001], p. 13.

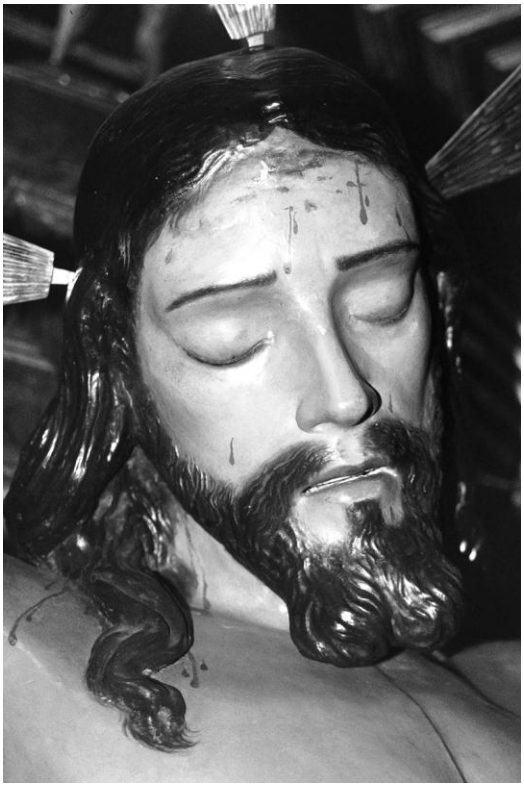
[198] Rodríguez Mesa [2001], p. 13.

[199] Para mayor información sobre el tema véase también Acosta García [1989], [1994]. Velázquez Ramos [2004], pp. 10–22.

[200] Acosta García [1989], p. 198.

[201] Velázquez Méndez [2001], pp. 7–8.

[202] Santana Rodríguez [2002], pp. 12–13. E l 17 de abril de 1610 el capitán Miguel Jorba también recordaba al Cristo de la Soledad en sus mandas testamentarias.



Detalle del Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, anterior a 1584. Escultura en papelón policromado. Iglesia de Santa Ana, Garachico, Tenerife

Gracias al texto de Martínez de Fuentes[203] y a diversos trabajos de investigación, poco a poco se ha podido establecer de forma fidedigna el devenir del Santo Cristo. Si bien su historia está suficientemente trazada, aún queda por desentrañar un elemento fundamental: su origen. En este punto la documentación conocida es totalmente muda, no sólo respecto a su llegada o al nombre de su donante, sino incluso de referencias tangenciales posteriores. Ello trae consigo el siempre sugerente discurrir de hipótesis donde, con la mira puesta en el entonces principal puerto de la Isla, no sería de extrañar, como así aconteció con otros, su remisión por parte de alguno de los tantos indianos locales, o en su defecto, un posible encargo que impulsó la Cofradía de la Soledad.

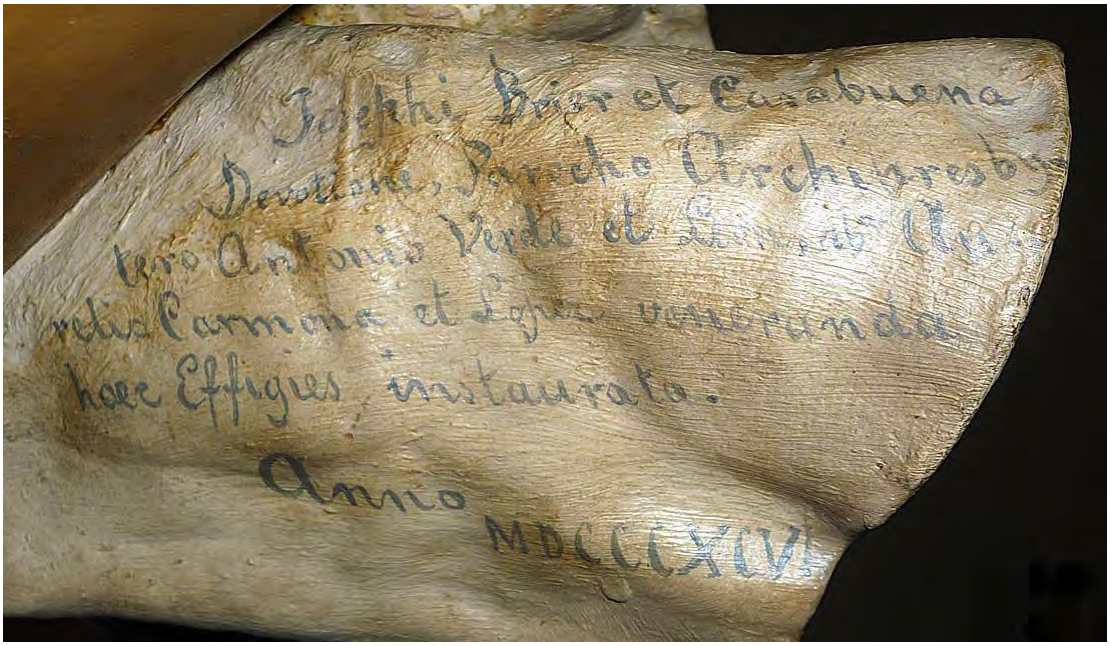
Tras lo ya señalado en otros estudios, comprobamos que desde muy temprano existía cierta preocupación por su conservación. Recordemos que desde la referencia más antigua de 1584, el obispo Rueda era contundente cuando, en relación a los traslados de la efigie para sus cultos imponía que "no se preste a nadie, aunque lo mande el vicario por el peligro que puede padecer el quitarlo de donde está puesto, en llevarlo y volverlo a traer"[204].

Transcurrido apenas un siglo de su probable llegada, los libros de cuentas parroquiales comienzan a reflejar diferentes descargos abonados por las intervenciones requeridas, y que en parte son recogidos por Martínez de Fuentes en

[203] Sobre este importante personaje su consúltese su obra inédita: Archivo de la Real Sociedad de Amigos del País de Tenerife (en adelante RSEAPT), Francisco Martínez de Fuentes. *Vida Literaria,* Manuscrito inédito, fondo Rodríguez Moure, 256. Una semblanza la encontramos en Velázquez Ramos [2004], pp. 10-22.

[204] RSEAPT, Fondo Rodríguez Moure, 256, *Vida Literaria,* Tomo III, ff. 40v-41v. También importantes por las puntualizaciones que se vierten en el texto de Santana Rodríguez [2002], pp. 10-20.

su obra manuscrita *Vida Literaria*. Así, en 1666 se le "retocó de pintura y encarnación por estar el cartón —dato este último muy interesante, al que volveremos cuando tratemos la materia del crucificado— algo deteriorado en fuerza de su antigüedad"[205], alcanzando el *aderezo* la respetable suma de ciento cincuenta reales. De nuevo, casi un siglo más tarde, en 1762, Domingo Sánchez de Carmona (Santa Cruz de La Palma 1702- La Orotava 1768) –de cuya *asistencia y manutención* se encargaría Teresa de Alfaro, viuda del coronel Melchor José Prieto del Hoyo–, recibía el encargo de "la composición del Santo Cristo, reliquia muy milagrosa, como este pueblo lo ha experimentado en todas ocasiones y necesidades que le piden, y por hallarse tan indecente dicho Señor de poder salir en sus funciones, por habérsele introducido la traza en todo él, de modo que ni en la cruz se podía poner y estar totalmente perdido y por el consuelo del Pueblo, por su mucha devoción", lo cual obligó al por entonces beneficiado de la parroquia, Ángel Rodríguez Gámez, a solicitar los apoyos económicos necesarios, en los que incluso él mismo colaboraría[206]. Por esta intervención, cobraría Sánchez Carmona cincuenta pesos y ocho reales "con otras cosas que se ofrecieron por la composición y decencia del dicho Señor", y que coincide con la entronización de la imagen en su nueva capilla, costeada por Gaspar de Ponte y bendecida el 13 de septiembre[207], y la donación tanto de las potencias como de los clavos, todo en plata, costando las primeras ciento doce reales, y treinta y siete los clavos[208].



Inscripción en el paño de pureza del Cristo de la Misericordia. Iglesia de Santa Ana, Garachico, Tenerife

[205] RSEAPT, Fondo Rodríguez Moure, 256, *Vida Literaria,* Tomo III, f. 57 v. Esta referencia ha sido citada en otros documentos que recogemos en notas bibliográficas.
[206] Rodríguez Morales [2005], pp. 515-522.
[207] RSEAPT, Fondo Rodríguez Moure, 256, *Vida Literaria,* Tomo III, f. 57 v.
[208] Rodríguez Mesa [2001], p. 13.

Poco más de un siglo pasaría para que otro Carmona, Aurelio Carmona y López (Santa Cruz de La Palma 1826- 1901) lo interviniera, quedando constancia en una de las esquilas interiores de la lazada del paño de pureza, donde se puede leer: "José Brier Casabuena devocione Parrocho Archipresbitero Antonio Verde y León ab Aurelio Carmona y López veneranda haec Effigies instaurato. Anno MDCCCXVII"[209]. En este caso se trata de una intervención que creemos configuró gran parte de la visión actual de la pieza. Para seguir con la misma tónica, a finales del siglo XX, antes de que se cumpliera la centuria de la última, la obra fue sometida a dos restauraciones por parte de Ezequiel de León Domínguez (La Orotava, 1926-2009). La de 1985 atendió a los evidentes deterioros que ya volvía a mostrar la obra y es apuntada por Acosta García como "profunda tarea de restauración y limpieza"[210], mientras que la siguiente, fue motivada por los desperfectos sufridos principalmente en la espalda, a raíz de las lluvias de 1991.

Si partimos de plantear su análisis estilístico con el necesario ejercicio de abstracción que nos difumine los elementos no originales y aplicamos un proceso metodológico que nos lleve desde la lectura general, comparativa y referencial hasta la valoración de detalles puntuales, producto del escrutinio razonado, comprobaremos cómo es factible su estudio y adscripción dentro de los modelos propios de su tiempo y particular origen. Así, la sobriedad que emana la disposición del cuerpo, la carencia de movimiento que rompe con líneas generales en el trazado, o incluso la trabajada proporción y consiguiente correlación armónica de las partes, nos hablan ya de entrada de su afinidad con los modelos "renacentistas" que se han propuesto como pautas estilísticas para muchos de los crucificados ligeros del momento.

Continuando con el análisis de la pieza y en sintonía con lo señalado en cuanto a su trazado, la anatomía es correcta y queda enfatizada en las extremidades, donde la musculatura y el realce de algunos músculos, principalmente por correlación con la tensión del cuerpo, se hacen más evidentes. Debido a las sucesivas intervenciones de retoque polícromo, parte del trabajo anatómico se diluye —como se comprueba en el torso— pero aun así queda constancia del buen quehacer y conocimiento de su artífice. Tanto las manos como los pies han sido muy intervenidos, pero mantienen dignamente parte de sus formas originales. Es significativo el cruzado en aspa de estas extremidades, lo que se repite con cierta frecuencia en este tipo de imaginería, en el que se ha querido ver como falta de pericia de sus autores. Ahora, en un nivel más avanzado de los estudios específicos, estamos en posición de afirmar que debe corresponder con las interpretaciones de modelos de importación que debieron servirían de patrones, y que tanto en ciertas pinturas flamencas como —y sobre todo— en los grabados tardo-medievales, son una constante.

El paño de pureza en tela encolada actual corresponde a un añadido, tal vez colocado —como antes adelantábamos— por Aurelio Carmona en su "restauración" de 1897. Dos son los puntos que merecen destacarse de esta prenda: el intento de réplica o modelo a seguir, donde está presente el del *Cristo de La Laguna*, y su perfecta adaptación formal a la obra. Sobre lo último es pertinente indicar que el paño original debió ser escueto y muy ceñido, como así se desprende de la carencia de volumetría que se remarque en el sobrepuesto y su análisis con Tomografía Computerizada. Ello de nuevo incide en las tipologías renacentistas de los

[209] Acosta García [1989], p. 48. La referencia directa a la inscripción es recogida en una nota al final del texto, p. 112.
[210] Acosta García [1989], p. 48.

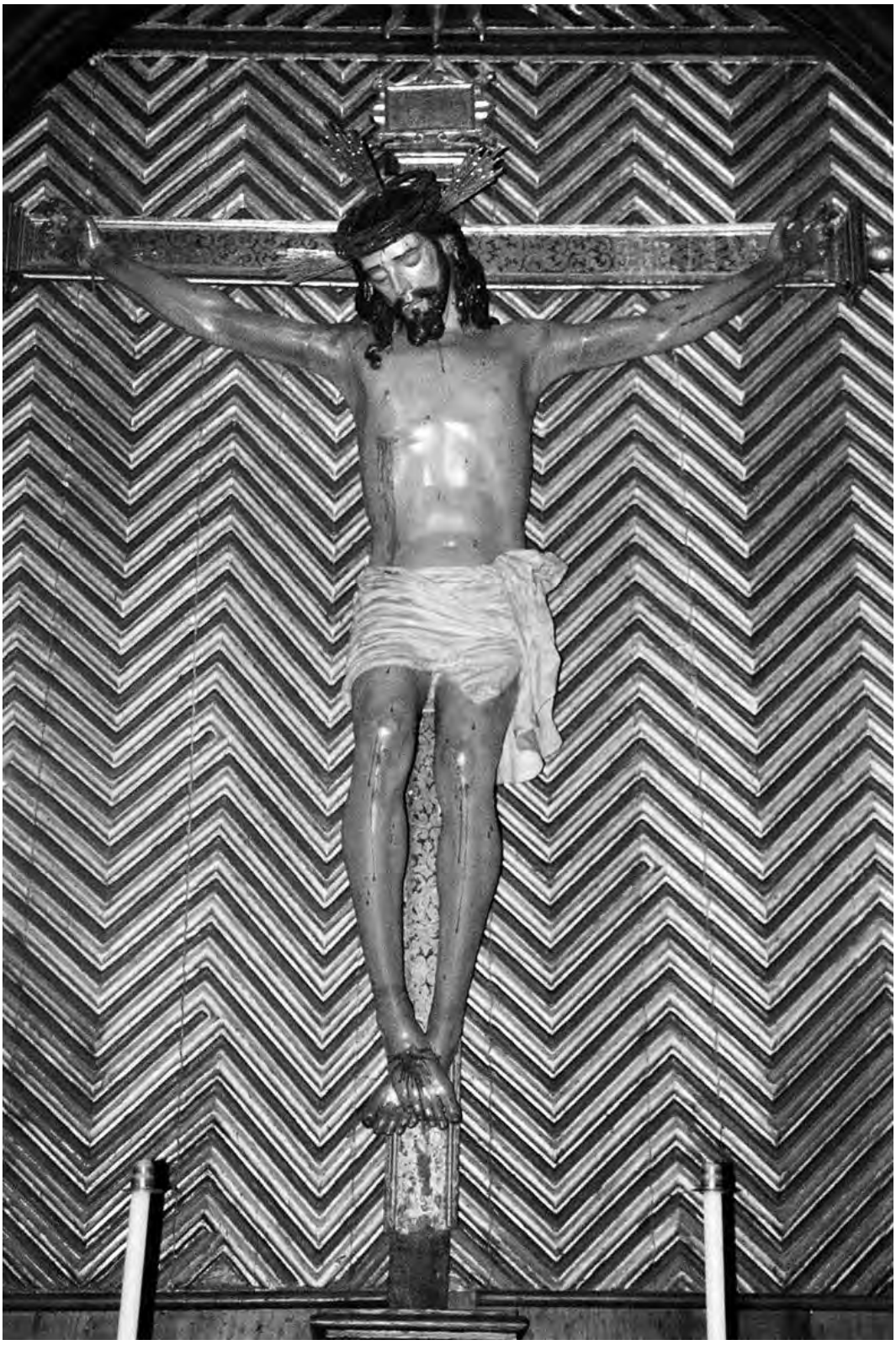
crucificados ligeros mexicanos que en origen y, siguiendo pautas de importación, portaban paños pequeños, afines al concepto de la valoración de hombre y su cuerpo como eje principal pero a su vez como producto de la divinidad, *hecho a su imagen y semejanza*. Pese a que en ocasiones se ha podido indicar la concepción de estas prendas como simple elemento de decoro para ser cubiertos por otros sobrepuestos, como así acontece en muchos ejemplos —resultado de la piedad popular y adaptación a los gustos imperantes, principalmente los barrocos—, lo cierto es que en muchos casos la pervivencia de la lazada del paño, o la identificación de que en origen debieron llevarlas**,** acentúa y ratifica el hecho de que ésa era la visión original.

Condicionados siempre por las intervenciones, y como bien nos señalara Gómez Luis-Ravelo en cuanto a que la remodelación de la cabeza, llevaba a su comparación con la pieza homónima de la iglesia tallada por Martín de Andújar. Sabemos ahora que las facciones —posiblemente condicionadas por la ejecución en papel moldeado y modelado— son las originales, por lo cual podemos plantear que fue éste el modelo seguido por Andújar. Frente ancha, nariz recta y prominente, buen acabado de toda la zona de los ojos y boca de labios poco resaltados, son soluciones que una y otra vez pueden ser descritas para estos crucificados. En cuanto al cabello, barba y bigote, aunque deben mantener en gran medida la disposición primera, queda claro por lo desvirtuado del característico acanalado de suaves aristas —reiterativo en la aplicación de pasta de caña para su ejecución— que ha sido muy intervenido, perdiendo quizás los acaracolados y volúmenes, principalmente en la barba.

Para finalizar este punto, no podemos dejar de mencionar otro de los elementos sustantivos que generan cierto interés en el estudio de la obra, la articulación de sus brazos para su uso como Crucificado y como Señor Difunto. Si bien parece estar claro que la imagen desde muy tempranas fechas, o incluso desde su arribada, se empleó para cumplir con esta doble funcionalidad, lo cierto es que su manufactura difiere sustancialmente de los dispares recursos que de manera habitual encontramos en imágenes similares para cumplir con estos cometidos, asunto que ya era detallado por Dávila Padilla para los cultos de Santo Domingo en la Ciudad de México en las últimas décadas del siglo XVI. Planteamos ahora la posibilidad de que la imagen en origen, en el taller, fue concebida simplemente como crucificado, y la separación de los brazos venía condicionada quizás por su largo traslado. Esto fue aprovechado en Garachico para su uso en la representación del traslado al sepulcro, que centurias después sigue protagonizando.

Pese a todo, la imagen mantiene aún una fisonomía que la vincula con lo su modelo originario, donde se hace patente su aspecto acartonado, anatomía suave, arqueado de los brazos y disposición en aspa de los pies. De la policromía poco podemos apuntar, ya que queda claro que ésta no corresponde con la original, a lo que se suma lo poco acertado de su realización y ejecución técnica con materiales que ya muestran de manera acelerada su deterioro. Otro elemento con el que queremos terminar, es la importancia que ha tenido su reciente estudio material, en que, como ya adelantamos, nos desvela que estamos antes el primer crucificado indiano catalogado realizado casi en su totalidad en papelón, sin caña de maíz y otros materiales. Así, se convierte en una obra de referencia indudable dentro de la cadena de correlaciones en las que fue a eclosionar la escultura ligera novohispana[211].

[211] Amador Marrero [2010], pp. 29-53.



Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, anterior a 1584. Escultura en papelón policromado. Iglesia de Santa Ana, Garachico, Tenerife

[Cristo Difunto | Icod de los Vinos]

También en Tenerife, pero esta vez en Icod de los Vinos, encontramos en la Iglesia parroquial de San Marcos otra imagen *de caña*, que sobresale en nuestra nómina por tener referencias fidedignas sobre su origen, cronología e historia. El *Señor Difunto*[cat. 39], se debe al legado del comerciante de la ruta de Indias, Gaspar de Torres[212], de quien la heredó su esposa Inés de Montes de Oca, junto a otros bienes que la había dejado en Yucatán[213]. Fue ella quien, en 1584 ordenó traer la imagen que acabaría donando el 12 de diciembre de 1587 al recién fundado Convento agustino de San Sebastián[214].

> En el Conbento de señor San Sebastián de la Horden del glorioso señor San Agustín deste lugar de Ycode, ques en esta ysla de Thenerife, estando juntos en el dicho conbento a canpana tañida, como lo an de uso y de costunbre para semejantes abtos es a saber el reberendo padre fray Juan Gomes, prior del dicho conbento, y fray Diego de Figueroa, y fray Gaspar y fray Lázaro, flayres conbentuales y moradores en el dicho conbento, e digeron que por quanto Ynés de Montesdeoca, bivda, vezina deste dicho lugar, a hecho traer de la Nueba España vna ymagen de nuestro Señor Jesucristo crusificado y por su deboçión y por haser limosna a este dicho conbento lo a querido dar y a dado para que esté en este dicho conbento con el hornato y reberençia conbiniente y según ques y mejor pudiere el dicho conbento. Y porque demás de haser esté bien al dicho conbento la dicha Ynés de Montesdeoca, asimismo, a tenido por deboçión y boluntad de que la dicha ymagen de Christo se dé a la cofradía de la Misericordia, questá ynstituída en la yglesia parroquial de señor San Marcos deste lugar, para las proseçiones que la dicha cofradía haze en cada un año en el Juebes Santo de cada vn año.
>
> 274 Y que con esta condición lo abía dado, por lo que dixeron que se obligaban e obligaron por ellos y por el prior y flayres que susedieren en el dicho conbento y obligaron al conbento de que todas las beses que por el priost[e] y mayordomos de la dicha cofradía de la Misericordia y de la persona que lo debe en su nonbre pedir les fuere pedido la dicha ymagen para la usar en la proseçión que acostunbra de hazer en la Semana Santa de cada vn año lo darán y entregarán llanamente, sin poner ningún ynconvinmiente ni escusa alguna, so pena que por el mism[o ca]so dicho conbento y moradores ayan perdido el derecho y bien que tenemos en tener la dicha ymagen y que desde por delante baya y sea para la dicha cofradía de la Misericordia y a ello nos pueda apremiar el perlado con lo cunpliendo nosotros y los que susedieren morar en este dicho conbento con la dicha obligación de dar para el dicho efecto la dicha ymagen a la dicha cofradía luego y sus mayordomos y mandadores sean obligados a bolver al dicho conbento la dicha ymagen. Y asismismo dezimos e nos obligamos e obligamos al dicho conbento que si susediere que este dicho conbento se aya de pasar deste lugar a otra parte fuera deste lugar de Ycode, en tal caso dexaremos y dexará la dicha ymagen a la dicha Cofradía de la Misericordia deste lugar, porque para este

---

[212] No queremos dejar de llamar la atención sobre Gaspar de Torres, maestre de la carrera de Indias, personalidad interesante y que ya de forma escueta analizara Juan Gómez Luis-Ravelo, centrándose en el generoso legado artístico destino a la parroquia de San Marcos de Icod, Tenerife. Luis-Ravelo [1999], pp. 265-268. Fallecido en Sevilla y con múltiples contactos, especialmente con la Ciudad de Vera Cruz, con la que entre otras productos negociaba pipas de vino, brea y sal, gracias a ese fructífero comercio pudo hacerse con un importante caudal, destinando en sus mandas testamentarias, además de la donación de un retablo y custodia, para la iglesia de San Marcos, señaladas por Luis Ravelo, cincuenta ducados para la capilla de San Gonzalo de Amarante de la misma localidad, mientras que para la de los Tres Reyes, esta vez en Garachico, establecía una capellanía por el elevado monto de trescientos ducados. AGI, *Sección* Contratación,478, N.1, R.23. Versión digitalizada, Portal PARES. Ministerio de Cultura de España (26/05/2010).

[213] Martínez de la Peña [1977], p. 479.

[214] Martínez de la Peña [1977], p. 480.

> efecto si así biniere a suceder resebimos la dicha ymagen en depósito y no de otra manera ni podamos alegar poseción ni costunbre, ni otro remedio alguno para la poder llebar a otra parte ni combento fuera deste dicho lugar de Ycode.
>
> Y para cunplimiento de todo lo dicho, nos obligamos e obligamos al dicho conbento y a sus bienes y rentas abidos e por aver, e al prior e priores e flayres que nos susedieren.
>
> Y en testimonio dello otorgaron la presente en el dicho conbento, en doze días del mes de dizienbre, año del nasimiento de nuestro Salbador Iesuchristo de mill e quinientos y ochenta e siete años, siendo testigos Juan de Alçola, regidor desta ysla, e Bartolomé de Carmenatis, e Alonso de Linares e Matías Delgado, vecinos deste lugar.
>
> Fray Juan Gómez, prior.
> Fray Gaspar Donis. Fray Láza[ro].
> Ante mí, Lucas Martín Alçola, scriuano público (*rúbrica*).
> Sin derechos (*rúbrica*)[215].

Desde ese momento y a petición de su antigua propietaria, los frailes cumplieron el compromiso de ceder la imagen cada Jueves Santo a la Cofradía de la Misericordia de la parroquia, para que le rindieran culto en la celebración del Descendimiento y Entierro, responsabilizándose de su posterior retorno al convento[216]. En relación con dicha función, Rodríguez Morales ha recuperado una referencia bibliográfica que había pasado inadvertida para la historiografía insular, y que en Sevilla sólo se valoraba en clave local, donde se alude a un contrato firmado en Sevilla en 1592 entre Baltasar de Torres y el pintor de imaginería Miguel Vallés, obligándose este último a hacer "un sepulcro de madera de la echura" del que tenía la Cofradía de la Soledad de la ciudad andaluza[217]. El dicho Baltasar de Torres —de quien la escritura señala únicamente era vecino «de la ysla de Tenerife»— era hijo de Inés de Montesdeoca y primer patrono del Convento de San Sebastián[218]. Esta referencia y el estudio material de la pieza, nos lleva a pensar, junto con el referido historiador, que la imagen fuera ya articulada desde su origen, y no transformada como se puede plantear para otras del momento[219]. Después de la desamortización, el Cristo Difunto pasó a la parroquia de San Marcos, encontrándose en la actualidad en una hornacina a modo de nicho, dispuesta en el banco de uno de los retablos laterales, el del Calvario. En cuanto a sus cultos y manteniendo aún su carácter procesional, las celebraciones del Descendimiento y Entierro han quedado relegadas a cada cinco año.

Como en otras piezas, es sumamente complicado un análisis formal ya que es una de las obras que mayores transformaciones ha sufrido históricamente. De ello da fe el estudio de Tomografía Computerizada que le realizamos en febrero de 2010, y donde se puede constatar de una manera científica ya no sólo su manufactura original, sino las múltiples alteraciones[220]. Entre los elementos modificados más notorios que

---

[215] Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante AHPT): *Sección histórica de protocolos notariales*, 2.489, escribanía de Lucas Martín de Alzola, ff. 360v-361r, 12/12/1587. Queremos agradecer a Carlos Rodríguez Morales, la transcripción y cesión de este interesante documento que reproduce en su tesis doctoral. Rodríguez Morales [2011], pp. 456-457.
[216] Martínez de la Peña [1977], p. 480.
[217] López Martínez [1928], p. 202.
[218] Rodríguez Morales [2011], pp. 456-457.
[219] Rodríguez Morales [2011], pp. 456-457.
[220] Quiero agradecer a Miguel Ángel Navarro, Delegado Diocesano para el Patrimonio, y al por entonces párroco de San Marcos de Icod, Carlos Quintero, su disposición para efectuar el pertinente estudio, realizado en la Clínica Parque de Santa Cruz de Tenerife, a cuya dirección y personal extendemos

podemos constatar encontramos la pérdida de los cromatismos originales, cubiertos por lo que suponemos, al menos uno o dos repolicromados, además de evidentes repintes de diferentes épocas. A nivel de soporte, el paño de pureza en tela encolada que ahora presenta es también un añadido, siendo el inferior más escueto y con plegados muy simples. La cabeza ha sido muy intervenida en su volumen, especialmente en su parte posterior y cabello, perdiéndose el trazado original. En algún momento debió abrírsele la cabeza y espalda, introduciéndosele fragmentos de madera, que creemos tienen la finalidad de dar mayor estabilidad al soporte.



Cristo Difunto. Anónimo novohispano, anterior a 1584. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife

[Cristo de la Buena Muerte | Agüimes]

Pasamos ahora a otro conjunto de destacadas piezas ligeras que, al igual que en los caso anteriores, que agrupamos formalmente con el nombre de *Taller de los Grandes Cristos*. El primero y hasta ahora más conocido por nosotros, es el *Cristo de la Buena Muerte*[cat. 40], Agüimes, Gran Canaria[221], imagen en cuya descripción nos centraremos para establecer los puntos de contacto y diferencias respecto del resto del conjunto que pretendemos correlacionar. Cuando lo catalogamos en 1999, llamó nuestra atención su gran tamaño, pasados los 180 centímetros, en contraste con su escaso peso de 7,5 kilogramos, que lo convierte en uno de los más ligeros en relación al formato de los que se conservan en España. Hasta ese momento había pasado inadvertido para la historiografía, quizás por su carácter privado o por sus escasos lazos con el Archipiélago al ser producto de una compra relativamente reciente, y por ello, carente de vínculos históricos. De su origen, los únicos datos nos los aportó su por entonces propietario, quien lo adquirió —sin desvelarnos el enclave original— a un convento de Sevilla en los años setenta del siglo pasado. La imagen, que se encontraba sin culto y depositada en un desván, fue ofrecida por las religiosas como "muy antigua y de cartón", quizás por ello —y frente a lo basto aún del patrimonio de muchos cenobios españoles, y más aún, devaluado por la naturaleza del material, en detrimento de los lígneos—, fuera considerado como prescindible, y con sus ganancias sufragar reparaciones en el inmueble. Fue en el momento cuando una de las religiosas lo denominó por su bajo peso como "El Niño", sobrenombre que

nuestro agradecimiento.

[221] Actualmente, y tras el fallecimiento de su propietario, Carmelo Gil Espino, la obra se mantiene en el Museo de Rosa, municipio de Agüimes, Gran Canaria, pasando su titularidad a los herederos.

gustaba recordar al propietario y que nosotros respetamos en su memoria[222]. Tras una cuestionable intervención de restauración —respetable en función del momento y las condiciones en las que fue llevada a cabo—, se remitió a las Islas, conservándose desde su llegada en la capilla privada dedicada al patrón nórdico San Olav, en homenaje a otro de sus dueños[223].



Cristo de la Buena Muerte. Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Capilla de San Ofav, Museo de Piedra, Agüimes, Gran Canaria

[222] Amador Marrero [2001], pp. 785–793.
[223] Al respecto véase también Amador Marrero [2002], pp. 58–59.

Pasamos ahora a la descripción de la imagen, haciendo especial insistencia en aquellos elementos que nos dan pie a relacionarlo con los otros crucificados. De entrada lo que prevalece a nivel general es su austero trazado, sin apenas movimientos que rompan la laxitud que emana del conjunto. Los escasos quiebres quedan establecidos en la ligera inclinación del torso a la derecha, condicionado por la cabeza, quedando más arriba la cadera izquierda, lo que trae consigo que sea la pierna derecha la que se gira hacia el interior, lógico al ser la exterior en la fijación de los pies al madero. Los brazos mantienen el característico arqueado que encontramos en muchas piezas en caña, pero aquí el hombro izquierdo queda casi en paralelo a su brazo, mientras que del opuesto comienza la inclinación, preámbulo de amaneramiento en la obra. Del modelado de la anatomía destaca el correcto trabajo del torso, principalmente en la parte superior, mientras que el vientre es casi plano. De las piernas y pies, incidir en los últimos, con un elaborado tallado —en madera—, de dedos grandes de fuertes tendones, y correctas falanges y uñas, frente a la misma parte de otros cristos donde son menos trabajados. Por su parte, lo brazos son delgados y largos, y como el resto, denotan el conocimiento anatómico. Las muñecas y palmas son anchas, y los dedos, como los pies, también están tallados y se distinguen por su correcta proporción y hechura.



Detalle del Cristo de la Buena Muerte. Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Capilla de San Ofav, Museo de Piedra, Agüimes, Gran Canaria

Los dos elementos más significativos y puntos primeros de referencias para catalogaciones de piezas homónimas son: el paño de pureza y la cabeza. El perizoma es pequeño y ajustado, lo que permite en muchas ocasiones que pueda recibir otro superpuesto de tela. Su diseño es sencillo, siguiendo el movimiento de la imagen, más alto en el lateral izquierdo, de donde surge la moña o lazada que cae pegada de forma natural, debido posiblemente al material de su ejecución y técnica, tela o papel modelados. La parte superior se pliega con un doblez ancho, mientras que en el resto se resuelve con largas y suaves ondulaciones condicionadas por su realización moldeada. En cuanto a la cabeza y rostro, éstos son lo mejor del conjunto;

ligeramente desplomada hacia la izquierda, lo que favorece el arqueamiento que denota el trazado general, y hace que uno de los mechones de la barba se apoya suavemente en el torso. El cabello mantiene el acanalado a base de multitud de sencillas y largas ondas paralelas que parten de la zona superior de la testa, donde se divide con raya al centro. Discurre muy pegado y sin grandes volúmenes, ocultando la oreja del lado derecho y terminando en un mechón en punta que corre por el hombro hacia el pecho. Por el contrario, el izquierdo deja ver parte de la oreja, con un pequeño mechón, también en punta delante de ésta, mientras que el resto cae en paralelo al cuello hacia la espalda, formando la característica ondulación.

En lo concerniente al rostro, resalta lo enjuto y sereno del semblante que le confiere cierto patetismo. La frente es amplia y despejada, la nariz grande y ancha, remarcada por hendiduras en los laterales de las fosas nasales. Los párpados, muy abultados y con las partes de las pestañas ligeramente insinuadas en el volumen por medio de una suave línea, están casi cerrados, dejando entrever sutilmente los ojos realizados en el mismo material, prescindiendo de añadidos de cristal, aunque éstos sí los podremos encontrar en otras esculturas afines. La boca, perfectamente dibujada, se entreabre, como si dejara salir los últimos resquicios de aire que abandona el cuerpo ya sin vida. Tanto el bigote como la barba describen formas particulares que se repetirán en otras piezas, posiblemente debido a que, frente a otros sistemas constructivos donde la segunda se aplica con posterioridad, en esta ocasión creemos que en su mayor parte vienen condicionadas por el molde general de la cabeza. Partido al centro y en paralelo con los labios, el bigote se ondula casi en ángulo recto, alcanzando cierto relieve, para luego difuminarse al fundirse con la barba. La última, de suave moldeado, resalta por el trabajo de los dos bucles paralelos que, partiendo del centro de la barbilla, se enroscan hacia el interior de forma caprichosa. En cuanto a la policromía y como es normal en estas piezas por su antigüedad y uso, no es la original, pudiéndose observar por medio de algunas pérdidas su cromatismo naturalista de buena manufactura y calidad plástica.

[Cristo de la Sangre | Granada]

Reglados los elementos principales que distinguen la obra que nos da las pautas del quehacer del *Taller de los Grandes Cristos,* pasamos a analizas otros ejemplos. El siguiente es el *Santísimo Cristo de la Sangre*[cat. 41], actualmente en la Iglesia Colegiata del Salvador, Granada, donde se encuentra al perder el inmueble todos sus enseres y obras tras su incendio durante las revueltas de la Guerra Civil. Señala Gallego Burín que la imagen se encontraba en la sacristía que daba paso de la Iglesia de Santo Domingo al convento de predicadores de la ciudad[224]. Erróneamente catalogada como obra "castellana de finales del siglo XV"[225], los modos desplegados por su artífice entroncan tanto con los modelos renacentistas ya comentados, como aquellos otros visibles en imágenes como el *Cristo de la Sacristía* de la Catedral de Tlaxcala, México, obra que aquí únicamente nombramos, a la espera de futuros estudios más detallados.

Sobre el *Cristo de la Sangre*, además de su catalogación como imagen ligera novohispana señalamos, en un estado inicial de nuestras investigaciones y con base en la historiografía tradicional, su posible vinculación con el *Taller de los De la*

[224] Gallego Burín [1987], p. 175.
[225] Gallego Burín [1987], p. 175.

Cerda[226], adscripción que ahora revocamos. Manteniendo la línea del Cristo canario y quedándonos en los elementos propios de la pieza, volvemos a detenernos en el perizoma y en el rostro. En el primero, pese a mantener la inclinación y lo escueto del tratamiento fisonómico, la diferencia más notable es la abertura lateral izquierda, dejando ver el muslo, en parte favorecido por la pérdida de la lazada, sustituida por una cuerda que se introduce en un orificio donde debía insertarse el antiguo perno. Como en varios de los casos anteriores, conserva lo que creemos debe corresponder con el estofado blanco original; éste con un diseño sencillo de cuadrícula en horizontal, donde se alternan los dibujos vegetales con otros a base de tramas de líneas y puntos en combinación con espacios de temple liso. Parte de este diseño es comparable con aquellos que aparecen en las mismas prendas de los crucificados oaxaqueños de Tixa y YolomécatI, en los que luego nos centraremos, además de en el *Cristo de las Mercedes* de la iglesia de la Fuensanta en Córdoba, España, lo que nos lleva a suponer que el trazado debe corresponder con modelos de cierta fortuna dentro de los talleres virreinales del siglo XVI, quizás aquellos que imponía el acérrimo control gremial[227].

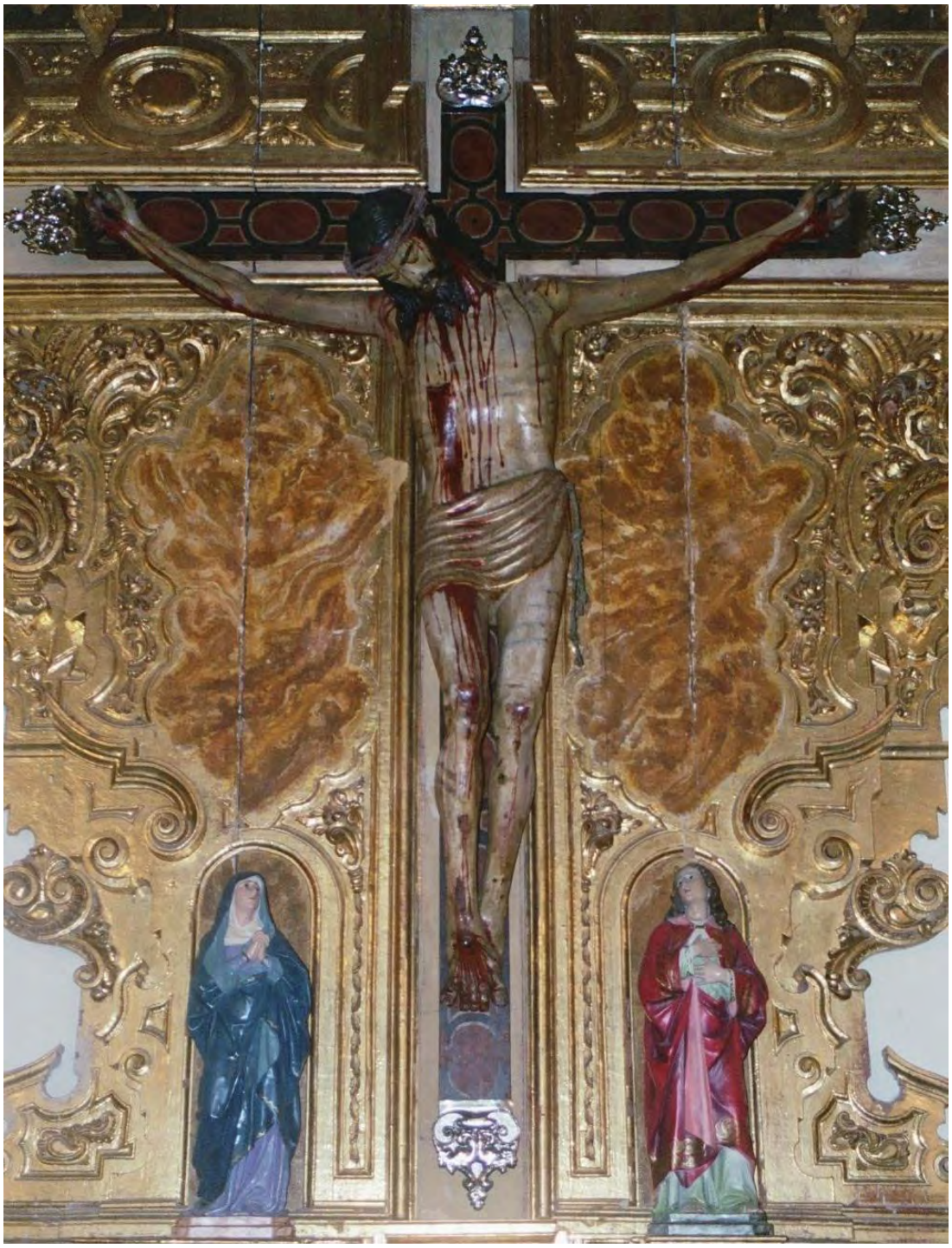


Cristo de la Sangre. Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Colegiata del Salvador, Granada

El rostro, cabello y barba siguen casi de forma mimética los modelos establecidos, pero ahora la última carece de la morfología de bucles que veníamos encontrándonos; en éste la zona central mantiene la disposición bífida, pero sigue los lineamientos ligeramente ondulados del resto del cabello, en tanto que el bigote es algo más largo. Para concluir, apuntar el patetismo exacerbado que emana, principalmente por la abundancia de sangre en contraposición con la clara tonalidad de las carnaciones junto a verdugones y llagas.

[226] Amador Marrero [2002], p. 38.

[227] Al respecto del diseño del paño de pureza del *Cristo de las Mercedes*, un acercamiento lo encontramos en Amador Marrero [2002], p. 79. Sobre las normas gremiales véase por ejemplo aquella donde se señala que el "dorador, se hubiese de examinar de razón de la obra de talla, sus partes proporciones, y dibujo y que ninguna manera estofen, ni doren ni encarnen imagen de talla ni ningún bulto, que cause indevoción, y que no esté hecha con mucha perfección, y que de razón bastante desde el principio de los aparejos con tiempo y con razón, que no se examina sólo de saber dorar, sino que sea general en todo lo que toca su arte de la pintura, y que en este bulto se examine de estofador, dorado, encarnador de mate y pulimento y dé razón de los cartones, flores y ramos", en Guadalupe Victoria [1986], pp. 160–161.

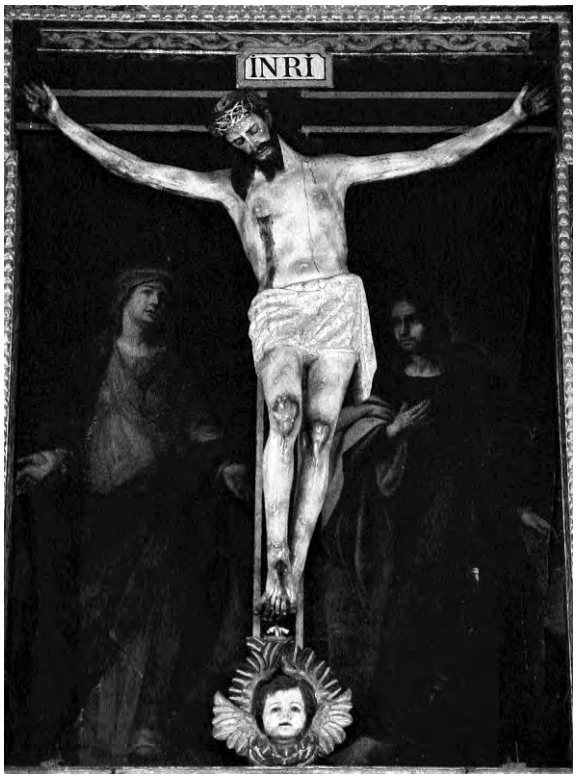


Cristo de la Sangre. Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Colegiata del Salvador, Granada

[Crucificado | Sanlúcar la Mayor]

En la misma línea, queremos dar a conocer otro crucificado, prácticamente inédito y del que ya apuntábamos en un artículo anterior sus posibles vínculos con los obradores indianos, en especial con el *Taller de los Grandes Cristos* que ahora proponemos y que estamos en disposición de argumentar. Se trata del Crucificado [cat. 42] que preside el segundo cuerpo del retablo mayor de la Iglesia del convento de madres carmelitas descalzas de Sanlúcar la Mayor, Sevilla. Relacionado hasta en las más recientes publicaciones[228] con su posible hechura en la primera mitad del siglo XVI[229], Amores Martínez se inclina por su adscripción al último tercio de ese siglo[230], cronología que anteriormente hemos compartido[231], y luego, en 1676, quedó incluido en el retablo que, siguiendo el del convento de las Teresas de Sevilla[232] —realizado por Gerónimo Velázquez en 1630[233]—, talló Fernando de Barahona en 1676[234].

Aún con las distintas intervenciones que ya desde la distancia se observan, creemos que estás se centran en puntuales repintes, y quizás, el repolicromado blanco con decoración a modo de encaje del paño de pureza, El resto lo vincula directamente con las piezas anteriores y en especial con el de Agüimes, al repetir la anatomía, diseño general del perizoma, tratamiento del rostro y cabellos. Es en la disposición no tan caída de la cabeza, donde reside la diferencia más notable.



Cristo Crucificado del ático del retablo mayor. Taller de los Grandes Cristos, c. 1588. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia conventual de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor, Sevilla

[228] AA.VV. [2007], p. 272.
[229] AA.VV. [2004b], p. 67.
[230] Amores Martínez [2004], p. 657.
[231] Amador Marrero [2009b], pp. 45-61.
[232] AA.VV. [2004b], p. 69.
[233] Caro Quesada [2006], p. 51.
[234] Caro Quesada [2006], p. 23.

Tras rastrear diversas fuentes, podemos confirmar su realización novohispana y su cronología, gracias al hallazgo del documento que así nos lo confirma[235]. En 1600 las monjas solicitaban al rey la propiedad de la imagen para su colocación en el retablo mayor porque éste hacía ya doce años que había quedado en el convento por bienes de difunto, refiriéndose entonces como un "Cristo grande de bulto traído de Indias" (1588). Así, no sólo se confirma la hipótesis que indicábamos en cuanto a su posible procedencia indiana, sino que la aproximación fidedigna de su cronología, finales de la década de los ochenta del siglo XVI, nos da, como en otros casos anteriores, una fecha referencial para la catalogación del resto de imágenes adscritas a este obrador.



Retablo mayor. Iglesia conventual de Carmelitas Descalzas de Sanlúcar la Mayor, Sevilla

[235] Queremos agradecer esta referencia a José Carlos Pérez Morales. AGI., Indiferente, L.5. f. 20v.

[Cristo del coro bajo | Portaceli | Valladolid]

En cuanto al estudio de otras piezas, podemos señalar algunas que ahora tratamos de forma esbozada, y que de una u otra manera, nos remiten al modelo propuesto. El primero de estos crucificados[cat. 43] se ubica en el coro bajo de la Iglesia conventual de madres dominicas de Portaceli, Valladolid, del cual lo único que se sabe es que fue donado en 1616 por Rodrigo Calderón[236], aunque esto no implica que la obra sea de esa fecha, lo que, en vista de los paralelismos que establecemos, hace que optemos por su inclusión en este punto.

En lo concerniente a su análisis formal comparte la mayoría de los elementos comunes a los que hemos venido aludiendo en las piezas anteriores, y en el que la diferencia más notable, aunque apegado al modelo descrito, radica en el paño de pureza, corto y con suaves plegado, ligeramente alzado en la izquierda dejando a la vista parte del muslo. En ello se manifiesta muy próximo al mismo elemento del granadino *Cristo de la Sangre*, aunque en esta ocasión, la decoración es más sencilla, a base de líneas doradas en vertical a modo de franjas, y el resto de la prenda con una profusa labor de rajado del temple, también en vertical y paralelas a las anteriores.



Crucificado del coro bajo de la iglesia del Convento de Portaceli, Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Valladolid

[236] Martín González y de la Plaza Santiago [1987], p. 177. Agradecer a la comunidad de Madres Dominicas de este cenobio su cooperación para el conocimiento de esta obra. Esta imagen fue recogida por Consuelo Maquívar, en una recopilación sobre esculturas mexicanas localizadas en diversas colecciones y templos fuera de México. Maquívar [1994], p. 314. Martín González y Plaza Santiago [1987], p. 177.

De tamaño natural y clara impronta renacentista —dentro de los caracteres que de este estilo vinculamos con la imaginería en caña—, mantiene un buen cuidado de las proporciones y tratamiento anatómico, destacando otra vez el trabajo de la cabeza, que inclinada hacia la derecha rompe con la verticalidad de la obra. Brazos ligeramente arqueados, pies en aspa, y una policromía esmerada, rica en veladuras y finos latigazos, son otras de las características formales de este cristo vallisoletano. Bien conservado, quizás la policromía corresponda con la original.



Detalle del Crucificado del coro bajo de la iglesia del Convento de Portaceli, Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Valladolid

En el mismo convento, aportamos otro crucificado que también debe vincularse estéticamente con el anterior y por consiguiente; con el *Taller de los Grandes Cristos*[237]. Ubicado en el altar de la sala del capítulo, esta imagen del mismo formato que el anterior, reproduce casi de manera mimética al otro, con excepciones como la policromía y en especial la decoración del paño, aquí con más elementos ornamentales. Lo interesante de esta pieza es que nos puede suponer un encargo múltiple a un obrador concreto, y que éste dispusiera de piezas similares, aceptándose la reiteración casi mimética del modelo.

[237] Dimos a conocer esta catalogación en la conferencia que impartimos en la Jornada Técnica Internacional organizada en Sevilla conjuntamente por el IAPH y el IIEs, UNAM, el 13 de mayo de 2010. Tras esta propuesta, la imagen figura en el catálogo de la exposición *Imaginería ligera en Valladolid,* Álvarez Vicente [2011], pp. 68 y 127. Con posterioridad nuestra propuesta fue apuntada por Travieso Alonso [2011b], p. 22.

[Cristo del Capítulo | Portaceli | Valladolid]

Efectivamente, el *Cristo del Capítulo*[cat. 44], advocación con la que se le conoce en la comunidad por ser ese el lugar que preside, es, salvando las diferencias concretas a las que siempre aludimos, un trasunto del anterior. En cuanto a los elementos que lo diferencian y, con la justificación de presentar un peor estado de conservación y mayores alteraciones para su correcta percepción, son de destacar algunos trazados de los mechones, concretamente el que discurre por el lateral del cuello en la parte izquierda, siendo más sinuoso, mientras que en el otro es a modo de bucle. Pero es en el perizoma, y sin poder valorar la comparación de policromías, donde se halla la nota particular es esta segunda efigie. Si bien mantienen un similar esquema general, en el que analizamos varía en el plegado, aunque sin cambiar la percepción unitaria. Para este caso sí es pertinente detenernos en la decoración polícroma de la prenda, ya que frente a los trabajados rayados del temple en el anterior, aparece aquí un tejido en anchas franjas verticales en la que se combina decoración vegetal dorada con fondo blanco y muy próximo a otras descritas con listados en color azul verdoso. A su vez, éstos separan los estofados anteriores con otros en el mismo color que el de las cintas, pero con diferentes motivos vegetales y de grueso trazos.



Cristo del Capítulo. Taller de los Grandes Cristos, c. 1580. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Convento de Portaceli, Valladolid

[Cristo de la Sangre | Lucena]

Otra pieza española a adscribir a este obrador, pese a las notables diferencias que podemos encontrar en su postura, es el *Cristo de la Sangre*[cat. 45], denominado antiguamente como de la *Humildad*, Iglesia de Santo Domingo en Lucena. Las primeras referencias documentales hasta ahora conocidas datan de 1611, y corresponden a las indulgencias concedidas mediante bula por Paulo V[238]. Esto permite suponerle cierta relevancia devocional que podría indicar que la imagen llevaba ya años al culto, más aún cuando poseía capilla propia.



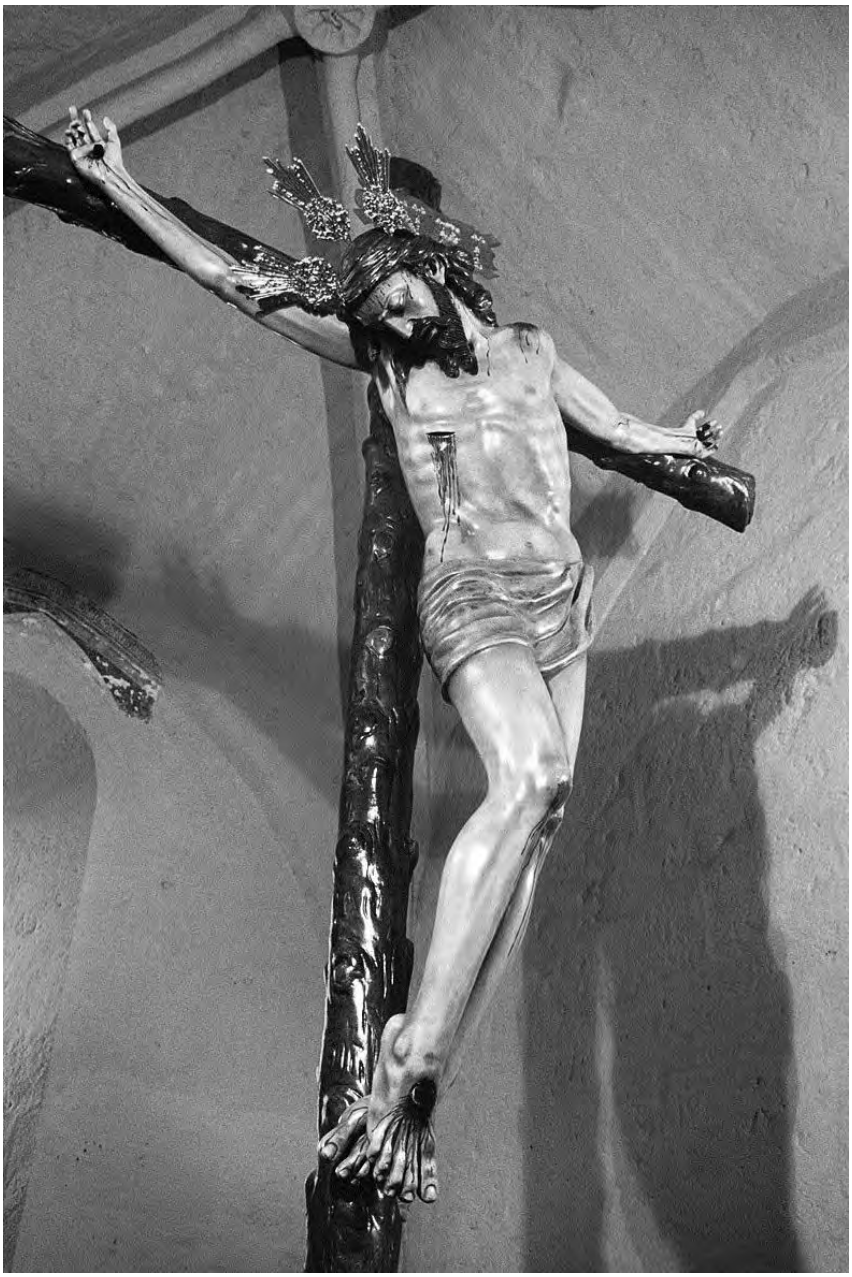
Cristo de la Sangre. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de Santo Domingo, Lucena, Córdoba

Ampliamente estudiado el devenir de la cofradía, son importantes para nuestro estudio las diferentes intervenciones a las que se ha visto sometida. La más antigua conocida data de 1921-22, cuando actuó sobre ella el escultor valenciano Cabanes, discípulo de Modesto Pastor, a raíz de la cual circula la leyenda que en la parte posterior se encontró un especie de puerta que haría de la pieza un Cristo–sagrario[239]. La siguiente fue ejecutada en 1974 por el imaginero sevillano José Rivera,

[238] "por cuanto esta está fundada en dicho convento la Hermandad y Cofradía del Santo Cristo, y en su capilla, de por sí y para la Hermandad que quiere traer una bula de indulgencias concedidas por su Santidad. En esta villa han tratado con el licenciado don Baltasar López de Alcántara, presbítero, vecino de esta villa, en nombre del licenciado don Luis de Tapias y Vargas, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Sevilla, personalmente recomendando de traer de Roma la dicha bula de indulgencias...". García–Abásolo [2001], p. 344.

[239] Pese a que no se conoce testimonio escrito de ello, ha perdurado el comentario sobre la supuesta existencia de un documento que refiere la intervención, propiedad del antiguo alcalde de la localidad Vicente Manjón–Cabezas. Véase Sánchez Arjona [1986]. Este supuesto hallazgo pondría en relación la obra cordobesa con el uso de estas imágenes con *Cristos recaderos,* ya que según uno de los máximos conocedores del arte mexicano, Manuel Toussaint, circula la leyenda que dentro de estos cristos fueron remitidos a la metrópolis los documentos que denunciaban las fechorías de los españoles en tierras americanas, y en concreto las de Nuño de Guzmán, quien sería sustituido por Vasco de Quiroga.

aunque fue la llevada a cabo en 1985 por Justo Romero Babero la que configuró su visión actual. Esta última y controvertida actuación, se debió al lamentable estado de conservación en que quedó el Cristo tras los efectos de la fuerte lluvia de la Semana Santa de ese año. Pese a que consiguió que la efigie perdurara, fue llevada a cabo bajo criterios decimonónicos, fuera del ámbito de la restauración contemporánea, afectándola notablemente desde el punto de vista de su originalidad y desvirtuando su calidad primigenia[240].



Cristo de la Sangre. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de Santo Domingo, Lucena, Córdoba

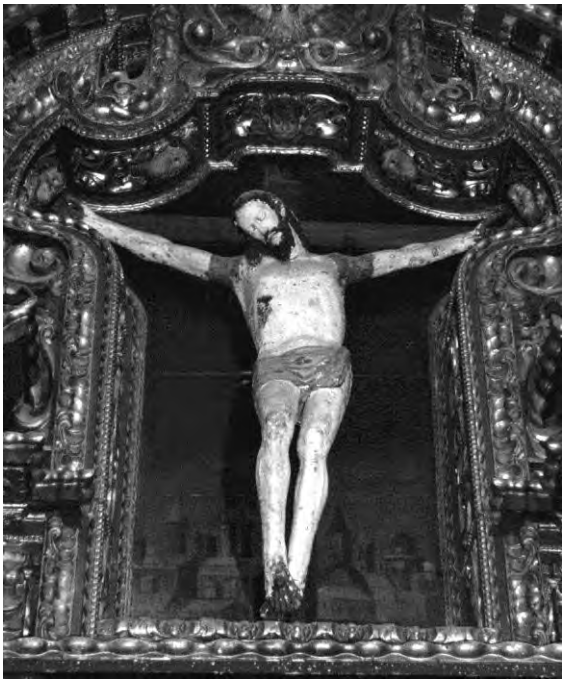
Toussaint [1990b], p. 24.

[240] Sobre dicha actuación varios son los especialistas que la han catalogado como inapropiada, caso el profesor Sánchez Ruiz, con el que compartimos opinión. Joaquín Sánchez Ruiz, Para mayor información sobre la misma véase; Sánchez Arjona [1986], pp. 38–42.

Aun así, se mantiene, y es de destacar, el efectista y singular movimiento, mucho más pronunciado en comparación con los otros crucificados, donde el hombro izquierdo se gira hacia delante rompiendo la frontalidad y favoreciendo el desplome de la cabeza hacia el lado opuesto, en un alarde de patetismo cercano a conceptos más barrocos. En cuanto a la anatomía, ésta queda supeditada al movimiento, lo que destaca aún más a su obrador, quien supo plasmar con fidelidad la torsión de músculos. Los trabajos de talla —caso de ambos pies—, el trazado del paño de pureza, la elongación de los brazos y sobre todo, las labores en rostro, cabellos, bigote y barba, con las particularidades señalas en otros crucificados, tienen aquí un nuevo reflejo. Todo esto demanda nuevas investigaciones encaminadas a definir el éxito de este segundo modelo salido del taller.

[Cristo de los Afligidos | Cádiz]

El crucificado que preside el segundo cuerpo del retablo San Luis de los franceses en la Iglesia de San Francisco de Cádiz[cat. 46], ha sido catalogado hasta ahora como de "pasta de yute" y "realizado en México"[241]. En efecto, después de su análisis *in situ,* podemos incorporarlo a esta nómina dentro del Taller de los Grandes Cristos. Se venera bajo la advocación del *Cristo de los Afligidos*[242].

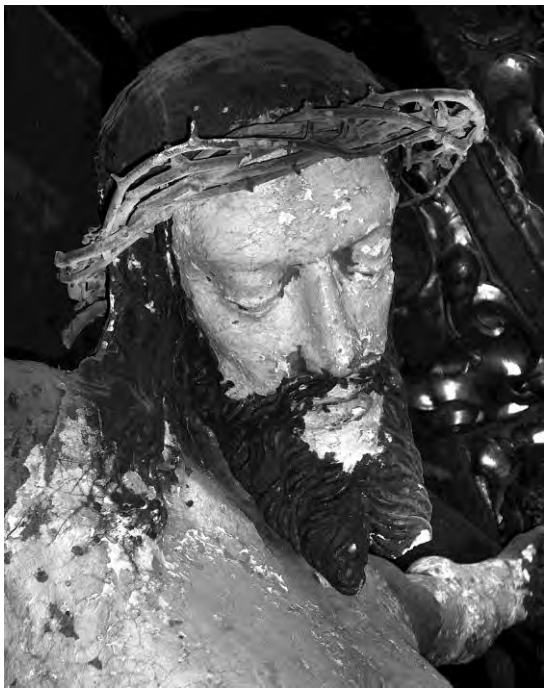


Cristo de los Afligidos, Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Francisco, Cádiz

[241] Alonso de la Sierra Fernández, *et al.,* [2005a], p. 113. La confirmación material de la procedencia indiana de la obra queda constatada por la visualización de las cañas y pastas en una considerable pérdida que presenta a la altura del muslo izquierdo, en su parte exterior, quizás donde se afianzaba la lazada del paño de pureza.

[242] Ya en 1726 en un documento se dice "En la parte superior de la del altar de dicha cofradía está colocada y se venera la milagrosa imagen del Santísimo Cristo de los Afligidos que es propiedad del referido Convento y su comunidad y es tradición constante habló con voz sensible al venerable padre fray Agustín Conde y que dicha Nación (la francesa) ha acostumbrado devotamente hacerle una fiesta al día siguiente a la del Sr. San Luis" Pemán [1982], p. 538. Queremos agradecer a nuestro amigo Lorenzo Alonso de la Sierra el habernos indicado la presente referencia y quien a su vez nos señaló que durante muchos años la obra, junto al antiguo titular de la *Vera Cruz*, se encontraban en malas condiciones retiradas en uno de los depósitos del templo.

Muy maltratado por el tiempo y casi desollada su policromía, el estudio de los volúmenes de la cabeza y del paño de pureza, así como otros elementos de su trabajo anatómico, lo emparentan directamente con las claves propuestas para este taller. En la primera, se distinguen las formas salidas del molde que describen una amplia frente; nariz ancha y recta, además de los trazados de volúmenes en párpados, ojos y boca. El cabello está muy alterado por intervenciones, pero aún se distinguen los suaves acanalados producto del modelado, y el singular mechón que reposa su punta sobre el pecho. El bigote y barba redundan de las maneras descritas, destacando, pese a la pérdida de una de las puntas bífidas, en la particular distribución del cabello y su caprichosa forma de enroscarlo hacia el interior. El paño de pureza es más escueto en cuanto a sus volúmenes y plegados que en imágenes mencionadas, aunque su referente es claro, teniendo aquí en la excesiva abertura lateral; una de sus particularidades.



Detalle del Cristo de los Afligidos, Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Francisco, Cádiz

Poco más podemos señalar, condicionados por la incomprensible pérdida de la mayor parte de su policromía, lo que dificulta el análisis de muchos los volúmenes anatómicos que se complementan, más aún en la obra sobre papel y caña con los estratos de aparejo y matizado polícromo. Ahora bien, tanto en las manos y pies, zonas concretas en la parte frontal y algo más en la espalda, han subsistido restos de las carnaciones, que aunque puedan corresponder a un repolicromado, lo conservado describe una carnación muy cuidada en su base cromática general, con tonos ligeramente verdes–azulados y sobrepuestos de trazos y regueros de sangre que se forman a partir de pinceladas difuminadas a las que se añaden cuidados hilos y gotas de singular y buena manufactura. El hecho de que los hombros y parte de los brazos estén cubiertos por un entelado con lo que parece policromía, nos hace suponer que, o bien la obra presentaba un notable deterioro en estas partes y requirieron de esta tela para afianzar la unión, o en algún momento se intervino para su adecuación a los cultos y actos del descendimiento, lo cual no hemos podido confirmar, pero no descartamos.



Retablo de San Luis, rey de Francia, Capilla de los Franceses. Iglesia de San Francisco, Cádiz

[Crucificado | Vitoria-Gasteiz]

Más reciente aún es la propuesta que para este obrador hacemos del *Santo Cristo*[cat. 47] de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Referido por Bartolomé García a raíz de un artículo sobre de la fundación y patrocinio de las familias Alday y Galarreta de las capillas de San Prudencio y del Santo Cristo[243], reparamos que éste último entronca de nuevo con muchas de las pautas referidas como identificativas del taller y, a su vez, con las particulares que distinguen cada obra. De la imagen se ha dicho que es del siglo XVII, de "madera y pasta, de escasa calidad y muy repintado[244].



Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz tras su reciente restauración. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía.

Aunque se conoce con detalle gracias a la documentación el patrocinio de la capilla, poco se sabe del Crucificado "de papelón". No obstante es sugerente la propuesta de Bartolomé García quien fecha la imagen en la segunda mitad del siglo XVI, si bien el recinto que lo alberga es de la centuria siguiente[245]. Así mismo apunta, la posibilidad que pudiera haber sido remitido desde Sevilla por Pedro López de Alday, a lo que apostilla: "las imágenes de papelón son muy frecuentes en toda Andalucía y vinculadas muchas de ellas al ámbito procesional"[246].

[243] Bartolomé García [2010], pp. 14-39.
[244] Portilla Vitoria y Azcárate [1968], p. 106.
[245] Anteriormente en la ficha catalográfica de la pieza el mismo autor señala su hipotética realización en el siglo XVII, sin descartar, por su relación con los personajes de la capilla, que pudiera "haber sido importado de Flandes o de Madrid". Bartolomé [2007], s/p. En esta ficha aparece con la clave de inventario; EM0006.
[246] Bartolomé García [2010], p. 30. El pequeño altar primigenio pronto fue sustituido por otro diseñado

Sobre la escultura Bartolomé García señala que:

> una imagen de Cristo crucificado de grandes dimensiones (235 x 195 x 60). Es de papelón y debió ser realizado hacia la segunda mitad del siglo XVI. Tiene tamaño natural y está clavado sobre una cruz lisa, rematado por una cartela o *titulus* con la inscripción *I.N.R.I.* en el interior de una cartela correiforme. Está muerto, con los ojos semicerrados, la boca entreabierta y la cabeza ladeada hacia la derecha. Tiene melena negra hasta los hombros, corona de espinas y barba bífida que llega casi al pecho. La anatomía no está muy definida; es de cuerpo delgado con brazos y piernas largas, está cubierto por un paño de pureza anudado a la derecha, muy pegado al cuerpo y con plegados muy finos. Está repolicromado, por lo que la encarnación y el aparato de sangre no responden a los parámetros originales. Se aprecian las huellas del martirio con abundante sangre en la lanzada del pecho y en las heridas de la cabeza, pies y manos[247].

Ahora nosotros haciendo hincapié en su correspondencia con los crucificados indianos y en especial con el *Taller de los Grandes Cristos*, pasamos a su análisis organoléptico prescindiendo, a causa del replicromado, de aludir a la policromía, matizando que la actual, hasta donde hemos podido observar, no es de mala calidad, ni difiere sustancialmente con la primigenia.

El trazado general del cuerpo es equiparable a los modelos propuestos, siendo quizás con los crucificados de Sanlúcar y Gran Canaria con los que encontramos más afinidad. La anatomía nos parece más suave, pero a la vez más precisa, llamando nuestra atención especialmente en el tratamiento del torso y abdomen. Es interesante cómo el paño de pureza reitera el diseño de otros, en especial con los ejemplos oaxaqueños, aunque la aparición de una moña con lazada en el lateral derecho, además de la izquierda muy parecida a las descritas; nos sugieren que la primera sea un añadido. Ello viene avalado por la morfología del plegado que recuerda a los realizados en tela encolada de épocas posteriores a la ejecución de la efigie, e incluso, con el resto de la prenda, o porque desentona notablemente en cuanto al diseño del propio cendal.

Si lo anterior da ya las necesarias pautas para su catalogación como escultura en caña, en la cabeza encontramos los trazos definitivos que avalan esta propuesta. Obviando la corona, que es un añadido, la matriz general del rostro es sin duda dependiente de las descritas. Así lo percibimos en el trazado de los arcos zigomáticos: la anatomía que refiere a los párpados —de nuevo con la leve incisión casi a la altura de las pestañas—, la ejecución de los ojos en el mismo material de la mascarilla —prescindiendo con ello de los añadidos de cristal— la generosa nariz, o la boca ligeramente abierta con el característico labio inferior. En esta última parte se aprecia a identificar los dientes que nos parecen realizados en el material constitutivo, lo que luego nos confirmó su equipo de restauración.

En el pelo, ya sea de la cabeza como de la barba y bigote, son visibles e identificables los suaves acanalados de crestas redondeadas producto del modelado de la pasta. El

---

y construido por Roque de Rubio en 1775, ejecutando su policromía Juan Ángel Rico. En él debió perdurar y ser venerado el Crucificado hasta que, por diferentes problemas en la construcción que seguro repercutieron en la conservación de los bienes muebles, la arquitectura lignaria fue vendida en torno a 1870, y la escultura trasladada a otro retablo, tipo templete, en el transepto de la nave norte del Evangelio. Finalmente su primitivo enclave ha pasada a ser baptisterio y lugar de entierro para los últimos obispos de la diócesis. Bartolomé García [2010], pp. 31-32.

[247] Bartolomé García [2010], pp. 30-31.

primero parte de la siempre presente raya central y discurre por ambos lados de la cabeza, dejando el pabellón auditivo izquierdo al descubierto para luego, y en ambos flancos, bifurcarse hasta apoyarse y concluir sobre hombros y torso. He aquí una de las particularidades más significativas de la esta obra con respecto del conjunto, aunque, volvemos a insistir, éstas son resultado lógico del intento de diferenciación de piezas en un mismo obrador, consecuencia de su correspondencia con partes modeladas y exentas de los moldes o sus matrices resultantes. Tanto el bigote como la barba son los típicos de estos grandes crucificados, hasta el punto de repetir los caracolillos hacia el interior en los que se concluyen las puntas bífidas de la barba. Con lo anterior creemos que estamos en situación de afirmar que de nuevo nos encontramos con otro ejemplo inédito en su catalogación, donde se vuelve a poner de manifiesto la aceptación de estas piezas indianas por la piedad peninsular que, pese a su deleznable material, ha garantizado su perdurabilidad.



Detalle del Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía.

Al momento de concluir este estudio pudimos confirmas nuestras apreciaciones en cuanto a la catalogación de esta imagen tal y como nos lo participaron las responsables de su intervención. En efecto, durante su proceso de restauración y al separarle los brazos, se pudo constatar la aparición de papeles y caña de maíz, lo que no deja lugar a dudas sobre su origen[248]. Del mismo modo, podemos ahora referirnos a su policromía, ya que, en función de los estudios científicos que se le fueron realizados, se confirma que en su mayoría es original, aunque retocada. Ésta es de muy buena calidad. Su cromatismo es trigueño, matizado con veladuras sonrosadas según la anatomía. Todo el cuerpo está tachonado de largos latigazos paralelos, mientras la sangre, de correcta manufactura, queda prácticamente restringida a los elementos principales del martirio, discurriendo en amplios goterones. El paño de pureza, muy intervenido, esta dorado en sus bordes con una sencilla franja de oro al mixtión aunque cubierta por el blanco añadido.

[Crucificado | Lerma]

Otro ejemplo que defendemos como evidente del taller que tratamos y que viene a subrayar el éxito de sus realizaciones, tanto en número como calidad, es el gran crucificado del segundo cuerpo del retablo mayor de la Colegiata de San Pedro de Lerma, Burgos[cat. 48]. Al respecto debemos señalar que en un principio, y llevados por algunas imágenes generales del retablo en nuestros rastreos bibliográficos, nos percatamos de las plausibles dependencias, pese a la peluca y paño de tela encolada, que el trazado de la efigie mantenía con los modelos generales en estudio. En ese punto y en un estamento no tan avanzado de esta investigación, nos decantamos por su referencia como ejemplo de estilo y modelo afín. Avanzando en nuestros conocimientos, y esta vez sí, observarlo en directo, pasó a engrosar nuestra nómina de hipotéticas piezas a tener en cuenta como posibles imágenes ligeras novohispanas, defendiendo, pese a la distancia hasta la que se nos permitió acercarnos, elementos singulares como el trazado de los brazos, la morfología del cuerpo y la disposición de pies, además de su particular tallado, siempre en sintonía con las obras que estábamos conociendo cada vez más en mayor detalle. El hecho de que ahora pase a la nómina como imagen ligera de indudable origen virreinal, se debe a la confirmación por parte del equipo de investigación y restauración que, a solicitud principalmente de la Fundación del Patrimonio Histórico, se realiza a lo largo del 2011[249].

Gracias a la citada intervención, podemos referirnos a esta imagen como una variación del modelo que establecemos para este obrador, posiblemente condicionado por el encargo, en el que la efigie está concebida para portar peluca y paño de pureza añadido. En cuanto al resto, se adapta perfectamente a las pautas descritas para otros ejemplos, en especial en lo que concierne a rostro, anatomía del torso o formas en las que están talladas manos y pies. La policromía que es la original, está realizada en tonos claros con ligeros matices verdosos y con un cuidado

[248] Queremos agradecer a Marina López Villanueva del Servicio de Restauración del Departamento de Euskera, Cultura y Deportes, de la Diputación Foral de Álava, su predisposición en la catalogación de esta importante obra de las que nos cedió diversa información y con la que colaboramos estrechamente en el necesario estudio.

[249] Quiero agradecer a nuestra amiga y restauradora del IAPH, María Teresa Real Palma, el habernos propuesto y ponernos en contacto con el equipo burgalés que acometió la restauración, especialmente en un principio con Lucía Gómez Robres, responsable de los estudios y recopilación de datos. Luego nuestro contactos fueron la responsables del Cristina Gómez González. Nuestra base referencia primera sobre este conjunto fue Payo Hernanz [1997], 148-149.

tratamiento de las transiciones a base de un peleteado fino. La sangre, en un solo color, pero con variación en el tono, discurre de forma abundante en gruesos regueros sobre todo en el torso, además de en los característicos signos del martirio.



Retablo Mayor de la Colegiata de San Pedro. Lerma, Burgos. 1690-1700. Atribución de la traza a Manuel Martínez Estrada, a Diego Alonso de Suano el ensamblaje, las tallas a Juan de Ávila y la policromía a Leonardo Martínez Estrada



Detalle del Crucificado del Retablo Mayor de la Colegiata de San Pedro. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Lerma, Burgos

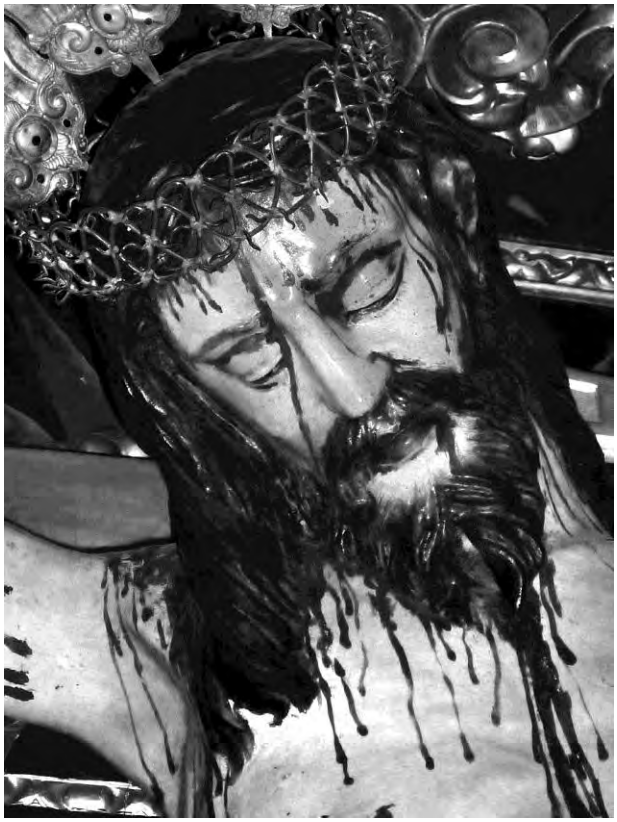


Crucificado del Retablo Mayor de la Colegiata de San Pedro. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Lerma, Burgos

[Cristo del Sagrario | Fuente de Cantos]

Con este obrador ha de relacionarse el *Cristo del Sagrario*[cat. 49], que se conserva en Fuente de Cantos, Badajoz. Como viene siendo habitual, son escasas las referencias, tanto desde el punto de vista histórico como artístico, señalándosela simplemente como imagen en papelón[250]. No obstante, y sin llegar a establecer sus vínculos indianos, ha sido el Valverde Bellido quien ha llamado la atención sobre ella, recalcando la singularidad de su materia y reclamar mayor atención hacia su comparación con otras obras similares del siglo XVI, conservadas en la España peninsular[251].

Como suscribe el citado investigador, "en la capilla del Sagrario, bajo el dosel de un retablo que no es el propio, recibe culto el *Cristo del Sagrario*, crucificado de tamaño natural, obra de las llamadas de papelón, realizada en pasta y lienzo encolados, y no precisamente exento de interés pese a lo pobre del material, ya que repite un tipo muy naturalista y unos rasgos de particular elegancia. Tiene el perizoma estofado. Data de no muy avanzado el siglo XVII, y para él se construyó el actual retablo de San Francisco, con las piezas que hoy vemos por separado (...) encontrandose todo el conjunto hasta 1936 en la capilla mayor, en el lado del evangelio"[252].



Detalle del Cristo del Sagrario. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Fuente de Cantos, Badajoz

[250] Mélida [1925], p. 239 y ss.
[251] Valverde Bellido [1998], pp. 401–431.
Versión digital, http://wwww.cenfor.com//fuentedecantos/situa/arte.html. (1/VII/2009). Anteriormente ya habíamos reparado en esta efigie, aunque a la espera de su análisis visual, establecimos, pese a nuestras sospechas, el incluirla en el catálogo referencial de piezas realizadas en papelón.
[252] Valverde Bellido [1998], pp. 401–431.

Puestos en comunicación con el este historiador y contrastadas nuestras sospechas con el abundante material gráfico aportado por diversos particulares e instituciones locales[253], además de nuestra visita, no dudamos ahora, pese a que la obra muestra lo que puede corresponder con un repolicromado de sus carnaciones —no así del paño de pureza que nos parece original—, que ésta debe tratarse de una pieza indiana próxima al taller propuesto con una serie de salvedades que pueden indicarnos cierta evolución. Valiéndonos de muchas de las apreciaciones planteadas para otros crucificados, volvemos a incidir en la reiteración de varios tipos y recursos plásticos. Así, en cuanto al trazado del cuerpo, éste nos remite a las descripciones planteadas por ejemplo para la efigie canaria —*Cristo de la Buena Muerte*— o el de la *Sangre* de Granada, aunque aquí las postura de las piernas no presenta la inclinación hacia el interior de la izquierda, solución que del mismo modo no se observa en el crucificados de Sanlúcar la Mayor, Sevilla. Lo que sí es reiterativo es la morfología del torso, el hundimiento del estómago e incluso hasta el sutil trazado de costilla u ombligo. Otro elemento que merece ser apuntado es la particular forma en la que está dispuesta la lanzada en el costado derecho. Frente a la tradicional huella de la lanza de Longinos que encontramos en las demás obras dispuestas ligeramente inclinada, pero donde prevalece la horizontalidad, en el caso de Fuente de Cantos está muy inclinada —casi siguiendo la curvatura del arco torácico próximo—. Al respecto no debemos olvidar que la visión polícroma actual quizás es resultado de una intervención. En cuanto a los brazos, su rigidez y escasa inclinación, lo particulariza. Tanto la forma de trabajar las manos —aunque no descartamos algunas actuaciones de retoque—, como la manufactura de los pies, encuentran reflejo en las otras tallas del este obrador.

Como en los otros casos, es en la cabeza y en el paño de pureza donde encontramos los elementos distintivos. La primera se desploma sobre el pecho, apoyando parte de la barba como si prevaleciera el hecho de que la imagen necesariamente fuera contemplada a cierta distancia, caso de su posible ubicación en alto dentro de un retablo. En las facciones volvemos a apreciar la nariz grande, la suave inclinación de los ojos —realizados en el mismo soporte— y su correcto tratamiento, lo que de igual manera sucede con la boca, en la que aparece el labio inferior más ancho y prominente, mientras que el superior apenas se insinúa cubierto por el bigote.

El tratamiento de los cabellos denota la técnica propia, aunque no podemos decir que corresponda con la tipología ya clásica de múltiples acanalados. Por el contrario, lo que aquí prevalece, aunque mantiene la forma genérica de otros cristos parecidos, es la mayor volumetría y suavidad en su trabajo. El bigote, bien trazado, parte del centro en suaves madejas ondulantes que una vez superado el perfil de la boca, gira para finalmente sobreponerse a la barba. Esta última queda constituida por movidos surcos modelados que no se montan, bifurcándose en la barbilla pero sin llegar a describir acaracolados en las puntas. Por su parte, en la testa se sigue el trazado del cabello que venimos describiendo, aunque aquí hemos de matizar la suavidad y mayor volumetría del cabello.

Respecto del paño de pudor, estamos ante uno de los más ricos catalogados en España, y sólo comparable con el del *Cristo de la Misericordia,* de la Fuensanta, Córdoba. Parece corresponder en su ejecución a la técnica de las telas encoladas y en su diseño a otra de las variaciones de este taller. Conserva tanto el nudo como la

[253] Queremos agradecer la inestimable colaboración de Felipe Lorenzana, cuyas magníficas fotografías ilustran parte de los estudios referidos a esta imagen ahora catalogada como de origen indiano.

lazada, y en ambos se pone aún más de manifiesto la ejecución en telas. Su decoración insiste en los modelos descritos ya no sólo para el *Taller de los Grandes Cristos*, sino que a su vez posee también otros dibujos como los encontrados en los cristos del *Taller de Cortés*. Con buen oficio, su pintor rajó el temple para formar diferentes franjas en las que combina los elementos de petate, con otros a base de cuadrículas con flores y, a modo de división, los típicos modelos de hojarasca y zarcillos. Por todo esto proponemos aquí, además de la catalogación defendida, su posible cronología en las últimas décadas del Quinientos, lo que adelanta sustancialmente su cronología planteada hasta ahora.



Cristo del Sagrario, Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Fuente de Cantos, Badajoz

[Cristo del Palacio / Vera Cruz |Paredes de Nava]

Sobre el *Cristo del Palacio* o *Cristo de la Vera Cruz*[cat. 50], titular de su ermita y cofradía en Paredes de Nava, Palencia, es incuestionable su dependencia formal respecto a las pautas del *Taller de los Grandes Cristos*.

De esta imagen es incuestionable su dependencia formal con las pautas establecidas para los primeros crucificados adscritos a este obrador. Volvemos a encontrarnos desde el gran formato, hasta la morfología del cuerpo, en especial la complexión del torso, la postura y formas de las piernas y hasta el trabajo de talla de los pies. Todo lo anterior se remarca en los elementos definitorios, cabeza y paño de pudor. La primera atiende a las fisonomías descritas, ya sea tanto en su diseño general como en los detalles: nariz, ojos casi cerrados y abultados, forma y distribución del bigote y barba, además del pequeño mechón en punta que le llegamos a adivinar. En cuanto al paño, y para no repetirnos, se ajusta a los marcados por ejemplo por el Cristo de la *Buena Muerte* o el de Sanlúcar la Mayor, lo que es imperativo para su adscripción a dicho taller y a su cronología tentativa, década de los ochenta del siglo XVI. Dejamos pendiente el análisis del cromatismo y diseño de estofados en el paño, a la espera de poder contrastar su originalidad.



Cristo del Palacio. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Ermita de la Vera Cruz, Paredes de Nava, Palencia

Queremos concluir con estos últimos casos y sus respectivas variantes, remarcando la hipótesis que establecemos en cuanto a la posible identificación de un obrador particular: el *Taller de los Grandes Cristos*, que como en el caso del *de Cortés*, no sólo marcó un estereotipo de crucificado que, en función de los conservados y sus enclaves dispares debió alcanzar cierta notoriedad, sino que pudo perdurar a lo largo de varias décadas con importantes ejemplos que ahora salen del *anonimato*, viendo por primera vez la luz del texto impreso como obras mexicanas. Del mismo modo, y gracias a los documentos pictográficos encontrados en el último de los ejemplos, estamos en situación de poder establecer su enclave originario en la Ciudad de México o en su defecto, entorno cercano, lo que de nuevo avala la teoría de que fue esta región un importante núcleo productivo en el que hasta ahora no se había reparado.



Cristo del coro de la iglesia de Teotitlán del Valle, Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Oaxaca, México

Como ya hemos señalado, las particulares características de este taller también tienen eco en otras obras conservadas en México en las que, debido a su notoria calidad, bien vale la pena que nos detengamos. Al indicado *Cristo de la Sacristía* de Tlaxcala se suman otros tres ejemplos localizados hasta ahora en el estado de Oaxaca. El primero, y quizás el que mantiene una dependencia formal más próxima, es el que se ubica en el coro de la iglesia de Santa María, en Teotitlán del Valle. Como el resto de las piezas que analizaremos en este rubro, nada ha aportado la bibliografía hasta su reciente catalogación por parte del Inventario que está llevando a cabo el IIEs con otras instituciones gubernamentales.

De tamaño natural y evidente monumentalidad mantiene, ya de entrada, claros débitos con la imagen insular, tanto en lo que respecta a su trazado general como en muchos de sus detalles. Para no hacer reiterativo el texto, nos centraremos en algunos puntos concretos en cuanto a similitudes y, en especial, las diferencias que al final singularizan cada imagen. En los primeros, además del citado paralelismo, cabe puntualizar las correlaciones en cuanto a los trabajos por plasmar la anatomía y en particular, el esmerado tallado de los pies, prácticamente idénticos. A ello se suma el moldeado del rostro, quedando patente el mismo diseño: frente amplia y despejada, nariz ancha remarcados los laterales, ojos prácticamente cerrados con párpados abultados, boca entreabierta con labios bien perfilados, y finalmente el trabajo de cabello, diseño del bigote y particularidades de la barba

En cuanto a las diferencias establecemos que se deben al particular sistema de producción de esta tipología de imágenes, donde aquellas partes de talla, añadidos o ensambles, no sujetas a los moldes, favorecen cierta libertad de creación o recreación; lo que beneficiaba la venta. Así, las diferencias más patentes son el diseño y trabajo del paño de pureza, mostrando un gran perizoma de tela y cuerda encoladas, que no descartamos pueda ser posterior, o en todo caso, una de las variaciones señaladas, quizás por solicitud del comprador en contra del modelo más sencillo y corto que muestran otras piezas "hermanas".

Otro de los elementos que discrepan es la inclinación de la cabeza. Aunque en ambas obras la testa del Salvador, ya sin vida, se desploma, en el ejemplo de Teotitlán del Valle, se inclina más hacia la derecha mostrando el rostro casi de perfil en su contemplación frontal. Quizás por ello y para acentuar el trabajo anatómico, se puede ver toda la oreja mientras que en el de la *Buena Muerte*, queda parcialmente oculta por el cabello. No queremos dejar de indicar el arqueado más pronunciado de los brazos, lo que es comprensible al entender su construcción a base de tubos moldeados que en húmedo, y una vez colocadas las manos, eran intervenidos.

El siguiente de los crucificados que exponemos se ubica en la Iglesia del pueblo de Santiago Yolomécatl, municipio de San Pedro y San Pablo Teposcolula. Contrariamente a su inventariado como imagen en madera, estamos seguros corresponde con una pieza ligera en caña y papel, visible a través de diversos deterioros. De gran tamaño, comparte muchos de los elementos anteriormente enumerados: tipología, esquema, tratamiento anatómico, además de trabajo de talla y facciones. Destacar, en especial por su relación con la pieza insular matriz de este taller, el diseño del paño de pureza, donde se repiten muchos de los trazos, caso de la inclinación superior hacia el lado izquierdo y plegados tanto del propio paño como de la lazada, las últimas pegadas al costado sin grandes volúmenes y con similares dobleces. Es en la parte inferior de la prenda donde se vislumbra la diferencia más notable, al levantarse levemente la que corresponde al muslo derecho del *Cristo de la Buena Muerte*, mientras que en la oaxaqueña sigue en paralelo la inclinación. Excepcional es el hecho de que se conserve la decoración original del perizoma, donde predominan sencillas decoraciones vegetales simétricas insertas en cuadrículas de líneas dentadas junto a otras vegetales, que describen a su vez gruesas franjas paralelas separadas por otras mucho más finas de tres líneas siendo la central más ancha. La horizontalidad queda rota por otra franja de similar decoración, que cruza en oblicuo la parte frontal. Respecto a este tipo de ornamentación a base de cintas de follajes y zalcillos, aunque esquematizados, vemos que, pese a las diferencias en cuanto al dibujo, debieron ser frecuentes en la escultura del primer

siglo del Virreinato, siendo testigo de ello otras piezas del mismo momento y tecnología[254].



Crucificado. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía Iglesia de Santiago Yolomécatl. Oaxaca, México



Señor de las Maravillas. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Miguel. Oaxaca, México

Como en el caso anterior, también en esta de Yolomécatl se aprecian otros elementos particulares que la singularizan y cuyas diferencias, insistimos, derivan de las realizaciones técnicas y materiales. Estos se localizan en la cabeza, ya que posee ojos de cristal y dientes añadidos, los cuales, pese a lo temprano de la obra, no descartamos puedan ser originales. A ello cabe unir el bucle izquierdo, el cual mantiene el trazado y forma.

Para concluir con los crucificados que hasta ahora hemos podido vincular con el *Taller de los Grandes Cristos*, llamamos la atención sobre el *Señor de las Maravillas*, titular del templo de la localidad de San Miguel Tixá, también en el municipio de San Pedro y San Pablo Teposcolula, en Oaxaca. Fiel a las características y descripciones anteriores, nos centramos en las notas originales que apreciamos principalmente en el rostro, cabello y paño de pureza. A caballo, en cuanto a semejanzas, entre los crucificados de Yolomécatl y el canario de la *Buena Muerte*, el de Tixá carece de ojos añadidos. En el cabello, además del mechón de suave volumen y terminado en punta que discurre por el lado derecho, se añade otro en el lado

[254] Sirva de ejemplo los anteriormente referidos del *Taller de Cortés*.

opuesto que, manteniendo las formas tipo, se desgaja serpenteando por el cuello en tensión.

Aunque más sencillo en lo relativo a formas y plegados, en el paño volvemos a encontrar los ricos estofados originales a base de esgrafiados sobre temple blanco. No por casualidad, al provenir supuestamente del mismo taller, los motivos ornamentales nos remiten a los descritos para la obra anterior: división en gruesas franjas con otras más finas de líneas donde la intermedia es más ancha, ó alternancia entre cenefas de retícula dentada y cintas de follaje y zalcillos. Al contrario que en el otro crucificado, la decoración describe franjas verticales a excepción del lateral casi plano de la moña, donde los mismos elementos son dispuestos horizontalmente y concluyen en la zona inferior con un rayado paralelo, también dentado. Digno de mención, pese a algunos desperfectos, es el estado de conservación general de la pieza, la cual conserva casi íntegra su policromía original, siendo ésta de magnífica calidad y esmerado tratamiento de veladuras y detalles. Pese a su tamaño y cierta fragilidad, al estar dorado podemos entender que no necesitar de sobrepuestos, aunque la piedad popular y las arraigadas tradiciones en cuanto al gusto por revestir las imágenes hacen que se le añada otro en de terciopelo con aplicaciones doradas.

Finalmente como parte de nuestra revisión de los inventarios y catálogos mexicanos, nos encontramos con el crucificado que preside la modesta Capilla de Santa María de la Natividad, en la delegación de Xochimilco, Distrito Federal. Inventariado tanto por el INAH como por el IIEs como imagen en madera del siglo XVII[255], su directa contemplación y confirmar la reiteración de muchos de las pautas y detalles descritos en su anatomía y diseño —incluso en la particular disposición del perizoma además, y sobre todo, en las facciones y trabajos modelados de los cabellos y barba—, con respecto a lo ya señalado en obras anteriores, hacen que sea indudable a nuestro parecer su adscripción a este obrador y su cambio de catalogación.



Señor de las Maravillas. Taller de los Grandes Cristos, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Miguel. Oaxaca, México

[255] AAVV. [1987a] Catálogo INAH, p. 441. Clave de inventariado en el IIEs, DFXO44-1.

[Cristo de la Caridad | Santa Olalla]

Como otros casos y gracias a la documentación gráfica sobre los destrozos en el patrimonio artístico religioso durante la Guerra Civil, deducimos que el *Santo Cristo de la Caridad,* Santa Olalla, Toledo[cat. 51], podría corresponder con una obra de nuestro interés, siendo la particular forma de disponer los bucles lo que nos puso tras su pista. En efecto, ya desde esa primera y puntual documentación, comenzamos a vislumbrar algunos elementos que mantienen concomitancias con los modelos y descripciones continuamente aludidas; en este caso, además de los referidos bucles, también el acartonamiento del torso y en especial, el trabajo de la barba[256].

Establecida nuestra búsqueda, supimos gracias a López Muñoz[257] que la obra había perdurado, entendiendo que la devoción que se le profesa, en especial por ser el patrono y foco de diversas rogativas históricas, había hecho que, pese a los importantes daños sufridos en la contienda, fuera restaurado. Sobre su devenir histórico pocos son los apuntes que hemos encontrado, aunque como nos señala el anterior investigador, se ha señalado su posible origen "mexicano y que es negro"; además de la referencia a su poco peso y realización en "cartón"[258].

Se trata de un crucificado de tamaño natural que, como es lógico, está muy intervenido, aunque sin perder parte de sus señas de identidad indianas. De apariencia acartonada, mantiene buena anatomía y bien trabada, en especial en lo concerniente al torso y la cabeza. En ésta podemos analizar su rostro enjuto, muy marcado en los pómulos, el esmero en la realización de las facciones, y los habituales modos de ejecutar tanto la barba, como los mechones, siendo estos últimos muy semejantes a los que por ejemplo encontramos en los crucificados de La Salud de La Palma, o su homónimo de Palencia. Poco se puede apuntar de su policromía, ya que el oscurecimiento de pátinas, barnices y retoques de color, nos aseguran que no es original.



Fotografía de cómo quedó el *Cristo de la Caridad* durante Guerra Civil. Fotografía BNE

256 Amador Marrero [2008b], en prensa.
257 Quiero agradecer a Josué López Muñoz de la Cofradía de Jesús de Medinaceli, Santa Olalla, su interés y apoyo por proporcionarnos algunas referencias al respecto de esta singular obra.
258 González Castrejón [2000], pp. 257-258.



Fotografía de cómo quedó el *Cristo de la Caridad* en la Guerra Civil. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Toledo. Fotografía BNE

En cuanto a las fechas referenciales que se estiman para su datación cronológica, éstas han sido recientemente apuntadas en relación a la existencia desde 1584, aunque puede ser anterior, de su cofradía, y 1589, que es cuando la localidad le hace voto como amparo ante una epidemia[259]. Al respecto de la Cofradía, la identificación de una "Cruz Verde con brotes"[260] de la que refieren los estudioso locales de la pieza, nos induce a pensar lógicamente con la cofradía de la Vera Cruz, por lo que la imagen del Cristo de la Caridad, entraría en relación en cuanto a su posible origen con el uso procesional y devocional que ya hemos comentando para esta institución penitencial.

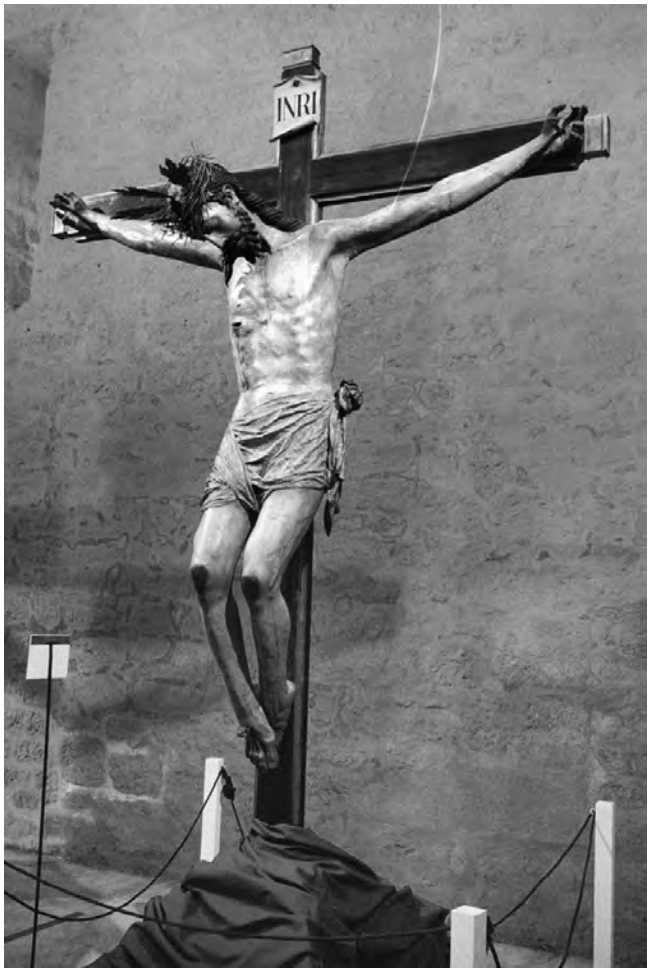
[259] López Muñoz y Escobedo Salamanca [2010], pp. 284-286.
[260] López Muñoz y Escobedo Salamanca [2010], p. 285.



Cristo de la Caridad. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Toledo. Santa Olalla, Toledo

[Cristo de las Mercedes | Córdoba]

Siguiendo con el listado cronológico de las piezas protagonistas de nuestro estudio, la siguiente de la que tenemos datos fehacientes relativos a su llegada antes del comienzo de la nueva centuria, es el *Cristo de las Mercedes*[cat. 52], Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta, Córdoba. Su donante, Fernando Sánchez del Castillejo, descendía de una acaudalada familia de mercaderes de telas y tinturas, ampliamente estudiados por diversos investigadores[261]. Apunta García-Abásolo, que en "1597 vivía en México como hombre de negocios afortunados (tintorero), en el mejor de los sentidos del término. Regresó y se estableció en Sevilla hacia 1600, para seguir actuando desde allí en el comercio de las Indias y Córdoba"[262]. Tal fue la devoción que profesó el donante hacia la efigie que, como nos narra el citado investigador, intentó incluso conseguir del papa un "jubileo perpetuo de ánima, privilegiado en el altar en el que estaba el Cristo"[263]. A ello se suma la donación de una lámpara de plata donde consta *Fernán Sánchez de Castillejo dotó en 1598,* y la dotación de "dos arrobas de aceite para abastecer la lámpara del sagrario, o, en su defecto, 120 reales"[264].



Cristo de las Mercedes. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. La Fuensanta, Córdoba

[261] Para mayor información véase García-Abásolo [2001], pp. 348–350, y Álvarez Maestre [1998].
[262] García-Abásolo [2001], p. 349.
[263] García-Abásolo [2001], p. 349.
[264] García-Abásolo [2001], p. 350.

El *Cristo de las Mercedes* es, a nuestro juicio, una de las piezas más destacas en cuanto a los conservados en nuestro país. Se trata de una imagen bien proporcionada carente de ostentación anatómica y con correcto dibujo. Ha de valorarse el trabajo del modelado y tallado de la cabeza, que cae sobre el pecho en un alarde de naturalismo y cuya serenidad en el rostro conmueve al espectador. Resaltan las labores desplegadas en el cabello, muy cuidado en la barba que se distribuye en geométricos mechones acaracolados. En general se trata de una imagen mesurada, donde queda relegado el dramatismo evidente en otras piezas similares del mismo período, lo que se completa con una cuidada policromía y distribución somera de los regueros de sangre. Observando la escultura, podríamos aventurar que responde a un renacimiento tardío y no en comparación con obras que de ese momento se conocen en México, sino aquéllas trazadas en el Viejo Continente, decantándonos por la fidelidad hacia un modelo de corte clasicista, siempre con las salvedades y puntualizaciones que ello conlleva.



Detalle del Cristo de las Mercedes. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. La Fuensanta, Córdoba

Acorde con su carácter general, enfatizamos las labores realizadas en el paño de pureza, de plegado minucioso, favorecido por lo dúctil del material bajo la técnica de las telas encoladas. Pese a que en un principio no podíamos aventurarnos en confirmar que su decoración estofada fuera original, las similitudes más que evidentes en cuanto a la selección y realización de sus motivos ornamentales con los localizados en el anterior *Señor de las Maravilla* de Tixa[265], Oaxaca, hacen inclinarnos a que dicho paño sea original. Es más, ha de corresponder con algún tipo de modelo ornamental vigente en la Nueva España de la segunda mitad del siglo XVI que pudo alcanzar cierta difusión. Junto con el del *Ecce Homo* de las Descalzas Reales de Madrid y el de Fuente de Cantos, es de las más ricas de cuantas decoraciones se conservan en España. La ornamentación es concebida siguiendo los tradicionales rajados sobre blanco, trazando multitud de líneas junto a decoraciones vegetales, todo ello con gran destreza técnica.



Paño de Pureza del Cristo de las Mercedes. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. La Fuensanta, Córdoba

[265] Queremos agradecer la colaboración prestada por nuestra compañera y maestra, Gabriela García Lascurain, del IIES, UNAM, de cuyo proyecto de catalogación obtuvimos las primeras impresiones sobre este crucificado de San Miguel Tixá, Oaxaca.

[Cristo del Jubileo | Valladolid]

A caballo entre los siglos XVI y XVII, aunque los últimos estudios lo vinculan con el XVI, encontramos el *Cristo del Jubileo* [cat. 53], perteneciente a una de las cofradías más destacadas de la Semana Santa vallisoletana, la de Nuestra Señora de las Angustias. Aunque la imagen se suponía de papelón, ahora sabemos gracias a su restauradora, Carmen Santamaría, que fue realizada de acuerdo con una de las variantes en las que derivó la técnica de la imagen ligera en caña[266].

Sabemos por un documento de 1613 que el Cristo se encontraba en su capilla cuando esta se concluyó en 1608, bajo la advocación de *Cristo de la Soledad*. Formaba conjunto con una Virgen a sus pies, cotitular de la cofradía[267]. Después, ya con la advocación del Jubileo, se mantuvo en su lugar, aunque finalmente su emplazamiento fue ocupado por el Cristo de La Luz o Carboneros[268], si bien tras su restauración ha vuelto a su lugar. Debido a su lamentable estado de conservación a finales de los años noventa del pasado siglo, fue enviado al taller de Miñarro, en Sevilla, para un primer tratamiento de soporte, concluyéndose la intervención Carmen Santamaría[269].



Cristo del Jubileo. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en madera, materiales ligeros y policromía. Iglesia de las Angustias, Valladolid

Este *Cristo del Jubileo*, de tamaño natural, corresponde con uno de los escasos ejemplos conservados en nuestro país de imagen ligera mexicana articulada, por lo que posiblemente fuera utilizado en las funciones del descendimiento y sepultura, durante los cultos de Semana Santa. Sin pelo moldeado —tampoco en la barba, lo que lo distingue aún más— la cabeza está preparada para recibir peluca, y el paño de pureza otro sobrepuesto, siendo el suyo mínimo, de ahí que se le vista con una faldilla larga, aunque a raíz de la última intervención se le ejecutó uno de tela encolada. De correcta calidad artística y anatomía cuidada, destaca la cierta rigidez en la expresión del rostro y la abundancia de sangre que baña su cuerpo.

266 Véase apartado correspondiente del presente estudio.
267 Carrión Ferrero [1999], p. 52.
268 Carrión Ferrero [1999], p. 56.
269 Queremos agradecer la información sobre esta imagen a su restauradora Carmen Santamaría, quien siempre ha estado dispuesta a colaborar con nosotros.

[Cristo de los Pobres | Sevilla]

También del siglo XVI es el denominado *Cristo de los Pobres*[cat. 54], colegio de las religiosas del Sagrado Corazón, El Valle, Sevilla. Tuvimos las primeras referencias sobre ella tras una conferencia impartida con motivo de su intervención[270]. Pero fue luego, gracias a la restauradora María Concepción Galindo, cuando pudimos confirmar que se trataba de una pieza de interés para nuestro estudio. Tiempo después, en una publicación sobre aquellos trabajos, se aportaron su catalogación como obra mexicana ligera, y algunas noticias sobre su origen, como que perteneció al desaparecido Convento del Valle, fundado en el siglo XVI y desaparecido por los procesos desamortizadores. La imagen se encuentra en su actual emplazamiento después de su fundación en 1873[271].

Se trata de otro ejemplo de crucificado con influencia renacentista, donde prevalecen las líneas sencillas sin elementos sobresalientes que rompan la sobriedad de la composición. El torso mantiene el eje con las piernas, terminando éstas en la tradicional forma de aspa de impronta medieval. La anatomía es correcta pero sin grandes alardes, como dice su restaurador "sin excesivo realismo anatómico"[272]. Los brazos, al contrario que en otras piezas, no son tan arqueados, pero aún así siguen siendo algo largo. En la cabeza y pese a las intervenciones, no compartimos la opinión que refiere a que sus rasgos denotan un "naturalismo casi barroco"[273]. Como en otros casos, el rostro es sereno, los ojos ligeramente abiertos y nariz pronunciada. El modelado del cabello, aunque intervenido, presenta aún partes donde se distinguen los acanalados característicos: Mientras que por la parte izquierda el cabello se recoge tras la oreja, dejándola a la vista, en el derecho y en origen, dos mechones caen sobre el pecho, solución que de igual modo suele ser recurrente en piezas de esta misma técnica y estilo.

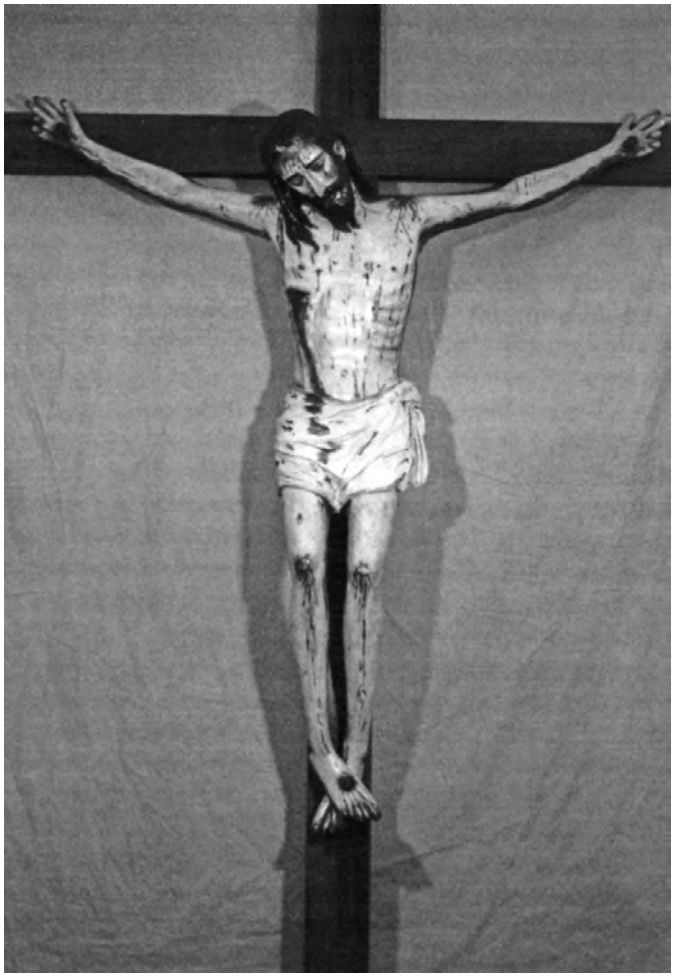
Al respecto de la visión actual de estos elementos, hemos de tener en cuenta que en parte son debidos a una actuación que los restauradores fechan en la década de los ochenta del siglo XVIII —por la aparición de pequeños fragmentos de papel que corresponden con ese momento[274]—, Entonces se le añadieron dos nuevos mechones, que desvirtúan los volúmenes originales. "Estas modificaciones se realizaron con tiras de estopa y trozos de tela encolada y se pueden apreciar perfectamente en un análisis visual ya que los añadidos, muy naturalistas, no guardan relación con esa melena que cae lacia y en forma espigada, de inspiración puramente tarasca"[275].

El paño de pureza —realizado en lino encolado— es escueto y ajustado al cuerpo con pliegues sencillos y realistas, obtenidos gracias a su particular manufactura. Se anuda, como es común en la obras del XVI, en el lado izquierdo, de donde cae la lazada, en este caso, reposición de la desaparecida, decorándose sus bordes con

---

[270] Conferencia dada el 29 de abril de 2007 en la Hermandad de la Estrella por parte de D. Francisco Marín Alvadalejo y Dña. Concepción Moreno Galindo, en cuya nota periodística se señala "sobre la Restauración del *El Cristo de los Pobres*, que se encuentra en el Antiguo convento del Valle, técnica Indiana de ejecución y Tratamiento de Intervención..." en *Noticias de Arte Sacro. El portal de la Semana Santa de Sevilla*. http://www.artesacro.org/noticias/ene5651.html (27/04/2005).
[271] Martín Albadalejo [2006], p. 18.
[272] Martín Albadalejo [2006], p. 17.
[273] Martín Albadalejo [2006], p. 17.
[274] Martín Albadalejo [2006], p. 17.
[275] Martín Albadalejo [2006], p. 17. En lo relativo a "inspiración puramente tarasca" creemos entender que debe referirse a lacio.

pequeñas franjas doradas que nos recuerdan a igual recursos como los encontrados en el *Cristo de Telde* o el de *la Salud*. La policromía es clara, con los consiguientes efectos verdosos y sonrosados que complementan la anatomía. Destaca la cantidad de sangre que baña parte del cuerpo, brotando de la lazada de forma abundante hasta empapar el perizoma.



Cristo de los Pobres, Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Colegio del Sagrado Corazón, El Valle, Sevilla

[Cristo de la Sangre | Torrijos]

Antes de terminar el siglo XVI, el mercader Francisco de Cebreros, envió desde México a su pueblo natal de Torrijos, Toledo, la famosa imagen del *Cristo de la Sangre*[cat. 55]. Así consta en su testamento, firmado en México en 1600, en el que impuso una misa que debía celebrarse en "la capilla que en la dicha villa tiene la Cofradía de la Sangre de Jesucristo Nuestro Señor a la cual yo ynvie los años pasados un crucifijo e una lámpara de plata e otras cosas (...)"[276]. Estos datos no sólo vienen confirmar la procedencia novohispana de la imagen, sino adelantan más de cincuenta años la fecha propuesta anteriormente de su llegada (antes se pensaba de mediados del Seiscientos) corrigiendo su supuesta donación por parte del bachiller Francisco Carrasco de Cebreros, familiar del anterior[277].

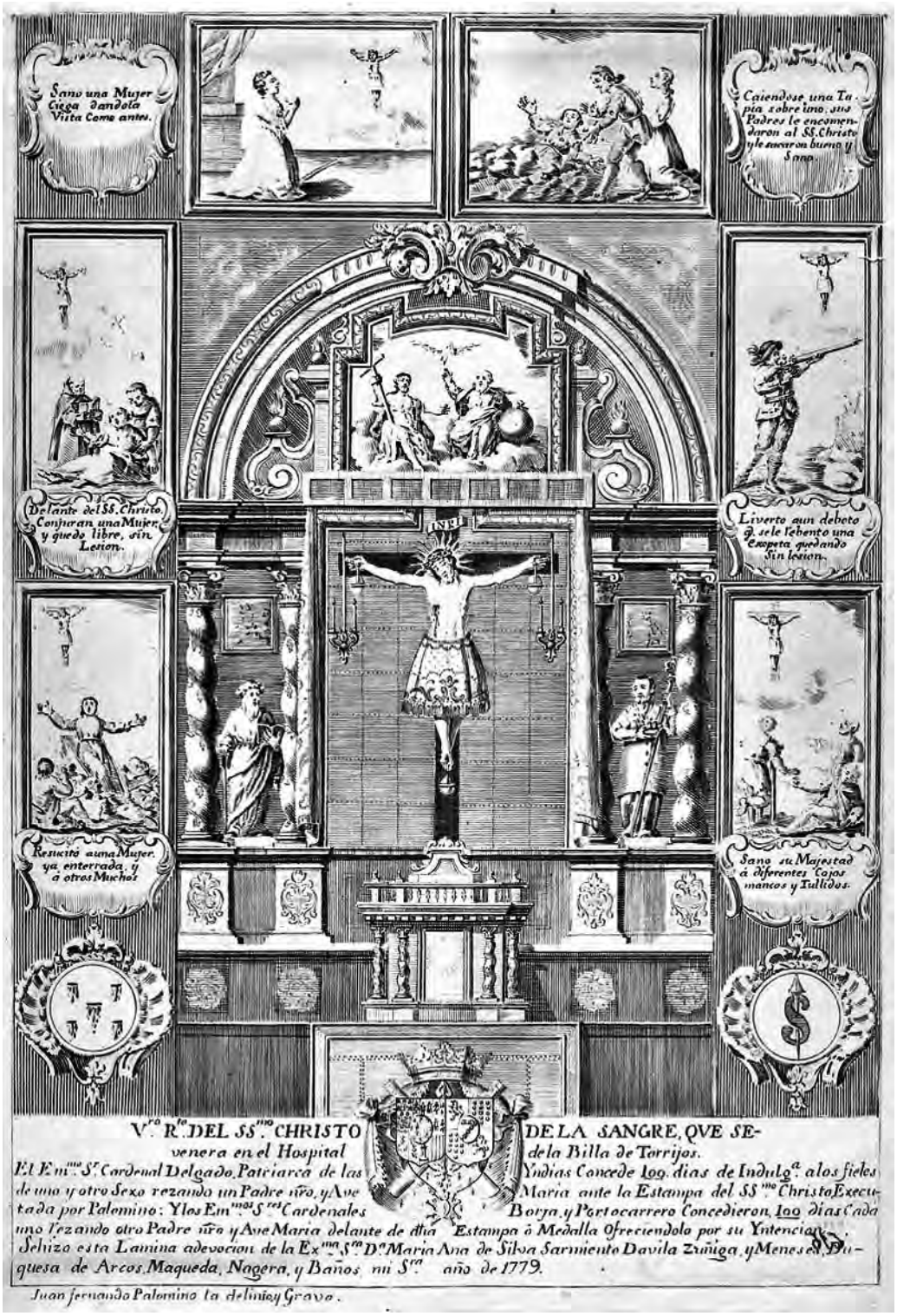
[276]Longabardo Carillo *et al.* [2005], p. 199.
[277]Longabardo Carillo *et al.* [2005], p. 199. *Cronología de la Historia de Torrijos,* en: http://www.mispueblos.es/castilla_la_mancha/toledo/torrijos/noticias/p2/ (3 de julio, 2007).



Cristo de la Sangre.
Anónimo novohispano,
finales del siglo XVI.
Escultura en papel, caña
de maíz y policromía.
Torrijos, Toledo

Está documentado que en origen se encontraba en la actual capilla de la Soledad, de la Iglesia del Hospital de la Santísima Trinidad, fundado en la primera mitad del siglo XVI a expensas de una manda testamentaria dejada por el acaudalado Gutiérrez de Cárdenas. Ésta sería cumplida por su esposa, Teresa Enríquez, quien a su vez aumentó notablemente los beneficios tanto de este centro hospitalario como del de Nuestra Señora de la Consolación, fundados casi paralelamente y debidos al mismo devoto matrimonio. En la segunda mitad del siglo XVII, tras varias mediaciones milagrosas de la imagen, el Cristo pasó de su original capilla a presidir el altar mayor[278]. Sobre este asunto debemos destacar diferentes exvotos conservados en la sacristía y sobre todo, el grabado realizado por Juan Fernando Palomino en 1779, donde se recogen a modo de mural en torno a la figura del Cristo, seis de los milagros en los que intercedió –tres de los cuales fueron reconocidos en 1744- y que por su singular valor reproducimos. No queremos dejar de mencionar, aunque sea a modo de anécdota, que uno de los exvotos del Cristo de la Sangre e incluso su rostro, fueron interpretados por Pablo Picasso para algunos de sus grabados y dibujos a tinta[279].

[278] Resumen de lo citado ampliamente por los autores anteriores de la publicación monográfica sobre el Crucificado de la Sangre. Para una mayor información véase Longabardo Carillo *et al.* [2005]. Queremos agradecer las anotaciones que al respecto nos sugirió Jesús Sánchez de Haro.
[279] Así lo recoge Francisco González, en alusión a una carta del Vladimir Pozner a Picasso en 1955.



Verdadero retrato y milagros del Cristo de la Sangre de Torrijos, Toledo, Juan Fernando Palomina, 1779, BNE

Gómez Agüero [2004]. Citado por Longabardo Carillo *et al.* [2005], pp. 83–87.

En cuanto al análisis formal, y tras recuperar —gracias a su restauración— gran parte de sus calidades originales, nos encontramos ante otro interesante ejemplo de obra en caña, a la cual los antiguos barnices y repintes nos privaban de valorar en su justa medida. De gran formato —2 metros y 8 kilos de peso—, es evidente su carácter frontal por lo estrecho de su grosor y la práctica carencia de trabajo muscular en la espalda. De la anatomía sobresale el trabajo del tórax con el arco de costillas remarcado, al igual que el esternón o los pezones y algunos detalles en brazos y piernas, aunque dedos y pies son muy simples. Interesante es el tratamiento del rostro con prominente y afilada nariz, ojos casi cerrados y boca ligeramente abierta. Tanto la barba y bigote como la cabellera sugieren el trabajo de modelado, estando la primera trazada en pequeños mechones simétricos. El paño de pureza, sin poder confirmar que sea el original, es una aplicación de tela encolada, corto y sin apenas plegados. En cuanto a la policromía, y aún con ligero tinte del barniz de la última intervención, es pálida, con zonas verdosas-azuladas, que recalcan una anatomía totalmente plagada de hematomas que corresponden con los latigazos y pequeños regueros de sangre que parten de éstos.



Rostro del *Cristo de la Sangre*. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Torrijos, Toledo



Cristo de la Sangre de Torrijos por Pablo Picasso. Dibujo en tinta sobre papel, 1959.

4.2 | OTRAS IMÁGENES DE ESTA ETAPA

En el presente apartado agrupamos todas aquellas otras piezas que se han catalogado como del siglo XVI, pero de las que no tenemos noticias de su cronología, procedencia o elementos significativos para su relación con otras piezas, correspondiéndose, a nuestro juicio, con modelos desplegados durante la segunda mitad de la centuria.

[Cristo de las Victorias | La Palma]

El *Cristo de las Victorias*[cat. 56], advocación que recibe por localización se en la sacristía del mismo nombre de la iglesia de San Andrés, San Andrés y Sauces, La Palma. Catalogado como imagen de caña por Pérez Morera[280], quien ya había apuntado esta posibilidad en su tesis doctoral[281], se desconoce su emplazamiento original. Sobre su llegada al templo, y al no estar inventariado hasta el siglo XIX, una posibilidad es que perteneciera a alguna de las iglesias conventuales de la Isla afectadas por la desamortización. Otra es que corresponda con la referencia de "haber sido añadido al patrimonio del templo en 1768 un *crusifixo grande* y colocado en la sacristía. Tal vez se trate de la misma efigie, si bien su presencia en la iglesia es algo tardía, puesto que no es nombrada en los inventarios efectuados en 1629, 1679 o 1733"[282].

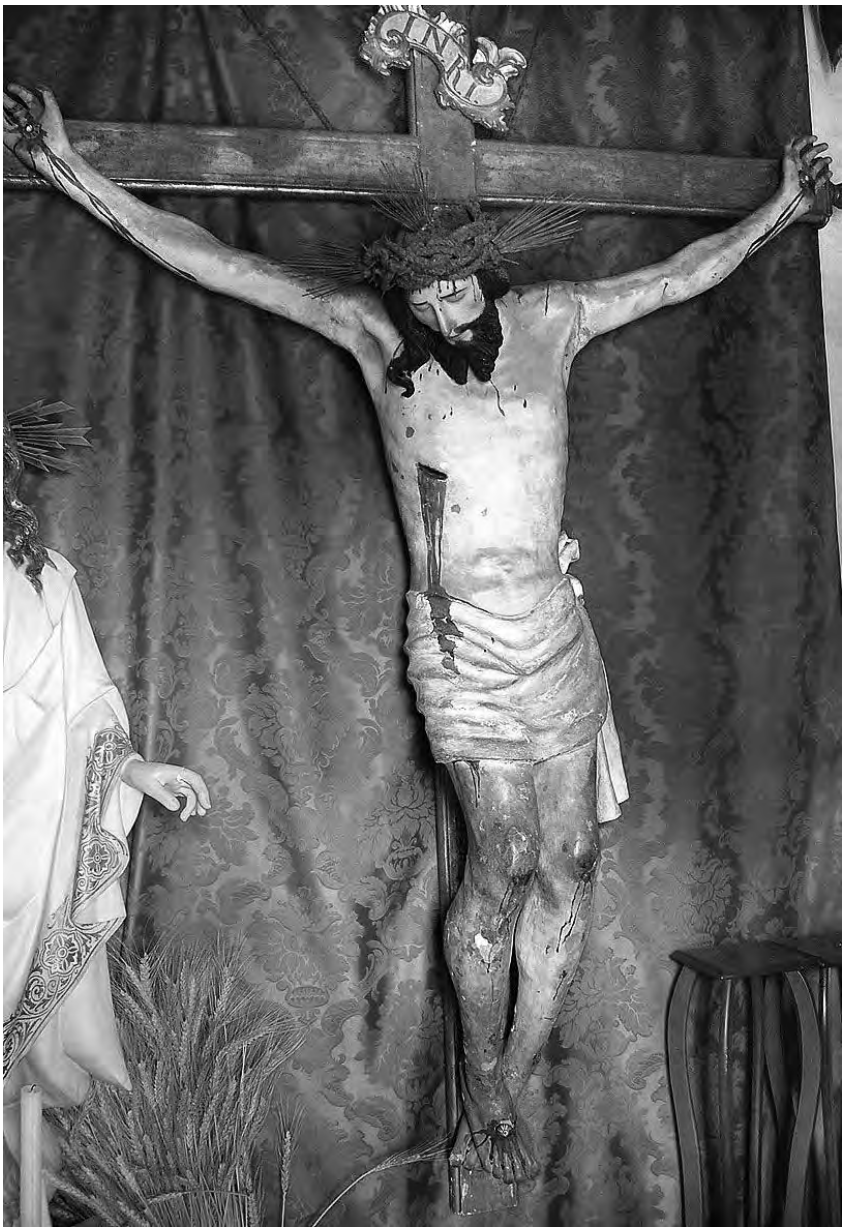
En cuanto al trazado y morfología, remiten a modelos característicos del siglo XVI, apreciándose, entre otros, algunos detalles análogos con los crucificados de Telde y de San José en Ávila, lo que nos lleva a fecharlo entre las décadas de los sesenta y setenta. De correcta y suave anatomía, lo más significativo lo encontramos en el arco que describen ambos brazos. La cabeza, rompe la verticalidad de la obra, descansa inclinada hacia el lado derecho, desgajándose de ella un mechón que se ondula sobre el pecho. El rostro, de nariz grande, ojos cerrados y boca ligeramente abierta, pese a los burdos repintes, mantienen la serenidad que transmiten las imágenes de este periodo. Tanto en la barba como en el trazado del pelo son apreciables el habitual acanalado, estando la primera distribuida en pequeños mechones bien ordenaos que se bifurcan en la parte central de la barbilla. El paño de pureza, como en el *Cristo de Santa Teresa*, se resuelve a base de escasos pliegues, anudándose en el lado izquierdo de donde cae una amplia parte del paño. Destacar la inclinación de la parte superior del perizoma, adaptándose a la anatomía del estómago, solución casi idéntica a la referida pieza peninsular.

Pese al deplorable estado de conservación y el análisis científico de su policromía cuando lo estudiamos, mostraba haber sido burdamente repolicromado en varias ocasiones, lo que se constataba por las pérdidas de los estratos polícromos desprendidos, los mismos que nos indicaron como original una carnación blanquecina- olivácea, además de la existencia de decoración dorada en el paño de pureza, al igual que otras imágenes de la segunda mitad del siglo XVI.

Al momento de concluir este estudio, la imagen se encuentra en el taller del restaurador Jorge Alfonso Álvarez, siendo sufragada la intervención por el Gobierno de Canarias. Las restauradoras del Cabildo Insular, y el propio restaurador, no han

[280] Pérez Morera [1999], p. 77
[281] Pérez Morera [1993a], p. 400.
[282] http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/escudero/Cristos_maiz.asp (10/11/2010)

advertido sobre sus diversos repolicromados, y nos han adelantando que el que se conservará es el previo al blanco rosáceo con el que conocimos la obra[283]. Esa policromía, posiblemente del XVIII, se destaca por su tonalidad olivácea algo oscura, el trazado en anchas pinceladas paralelas de hematomas de la flagelación, y los regueros de sangre, también a pincel, en dos tonos. Al respecto consideramos que frente a la mala calidad de la policromía que tenía, y sin poder establecer el porcentaje de original subyacente, la conservadora intervención que se le viene realizando es del todo acertada, logrando una visión de conjunto más ajustada a la notoria calidad de esta pieza poco conocida.

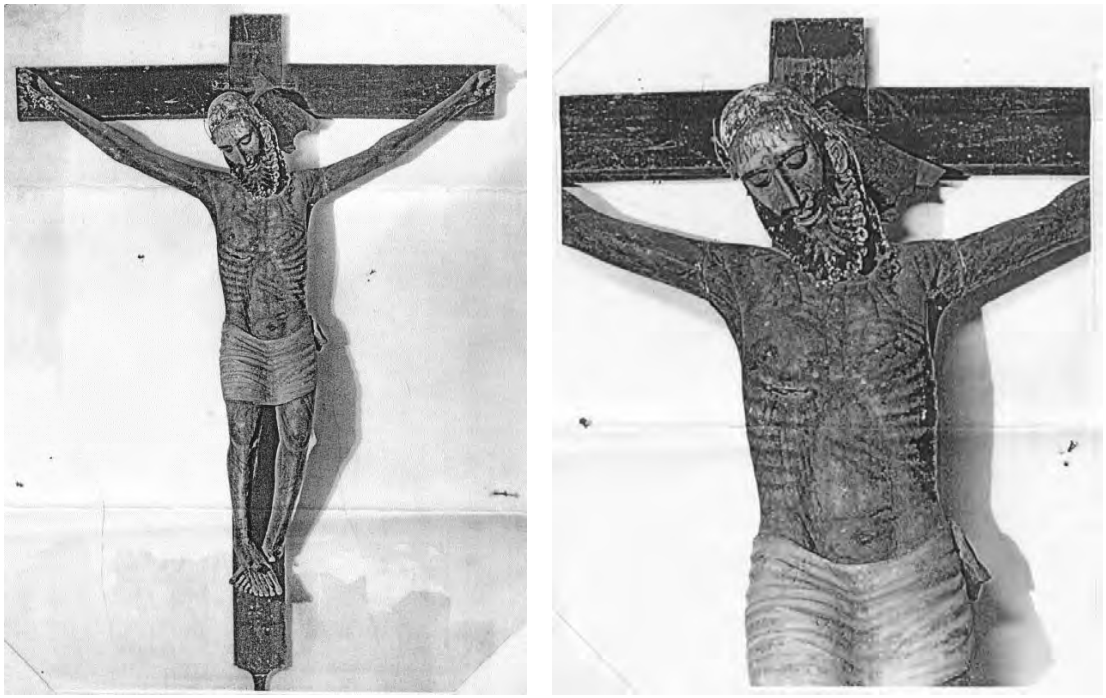


Cristo de las Victorias. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Andrés y Sauces, La Palma

[283] Queremos agradecer a nuestras colegas Isabel Santos e Isabel Concepción del Taller de Restauración del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, su apoyo e intercesión para la obtención de las imágenes que nos han ayudado en la presente valoración, agradecimiento que hacemos extensivo al restaurador titular.

[Cabeza de Crucificado | Toledo-Barcelona]

De uno de los cristos del antiguo convento de Santa Isabel de Toledo, se conserva en el Museo Frederic Marès de Barcelona, la cabeza[cat. 57], encontrándose catalogada hasta la adscripción de Silvia Llonch a los talleres novohispanos como medieval[284]. Junto a la obra, el museo consiguió algunas fotografías en las que se puede observar cómo se encontraba el crucificado antes y después de su parcial destrucción a causa de la Guerra Civil, siendo documentos de gran importancia para su estudio[285].



Toma general y detalle del antiguo *Cristo del convento de Santa Paula* antes de su parcial destrucción durante la Guerra Civil española. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía.

Esta documentación gráfica nos desvela una tipología de obra poco común en lo que se refiere a imágenes de caña de maíz. En un primer acercamiento nos figuró más acorde con los modelos medievales que con una pieza del siglo XVI. Ello encuentra respuesta en el movimiento que le imprime al conjunto la inclinación de la cabeza. No deja de ser patente un innegable hieratismo que se conjuga con elementos como el tratamiento de costillas y lo enjuto del cuerpo de clara influencia goticista. En este

[284] Ficha de inventario; MFMB 1198. Corresponde con aquella nombrada por José Tudela al relacionarlo con la técnica del *Cristo de Agreda*, Soria, en un estudio editado a raíz del III Centenario de la Muerte de Sor María de Ágreda y que participó en la exposición *La escultura Religiosa en España del siglo XI al XII,* organizada en 1953 por Los Amigos del Arte, Biblioteca Nacional, Madrid. En su ficha catalográfica "figuraba con el número 55 del Catálogo en el que se decía: Cabeza de Cristo de un crucifijo destruido de cartón, armados con cañas y policromado. Técnica empleada para imágenes procesionales por su escasísimo peso. Arte excelente del siglo XIV. Expositor don Pablo M. Olivera. Procede del Convento de Santa Isabel de Toledo". Tudela [1965], pp. 138–143.

[285] A estas les hemos añadido algunas más que hemos podido encontrar en la red. Como bien describe su cartela, se trata de una cabeza mayor del natural (48 x 25 x 25 cm.) que se mantiene en un excelente estado de conservación y con su policromía original. AAVV. [2001], pp. 421–422.

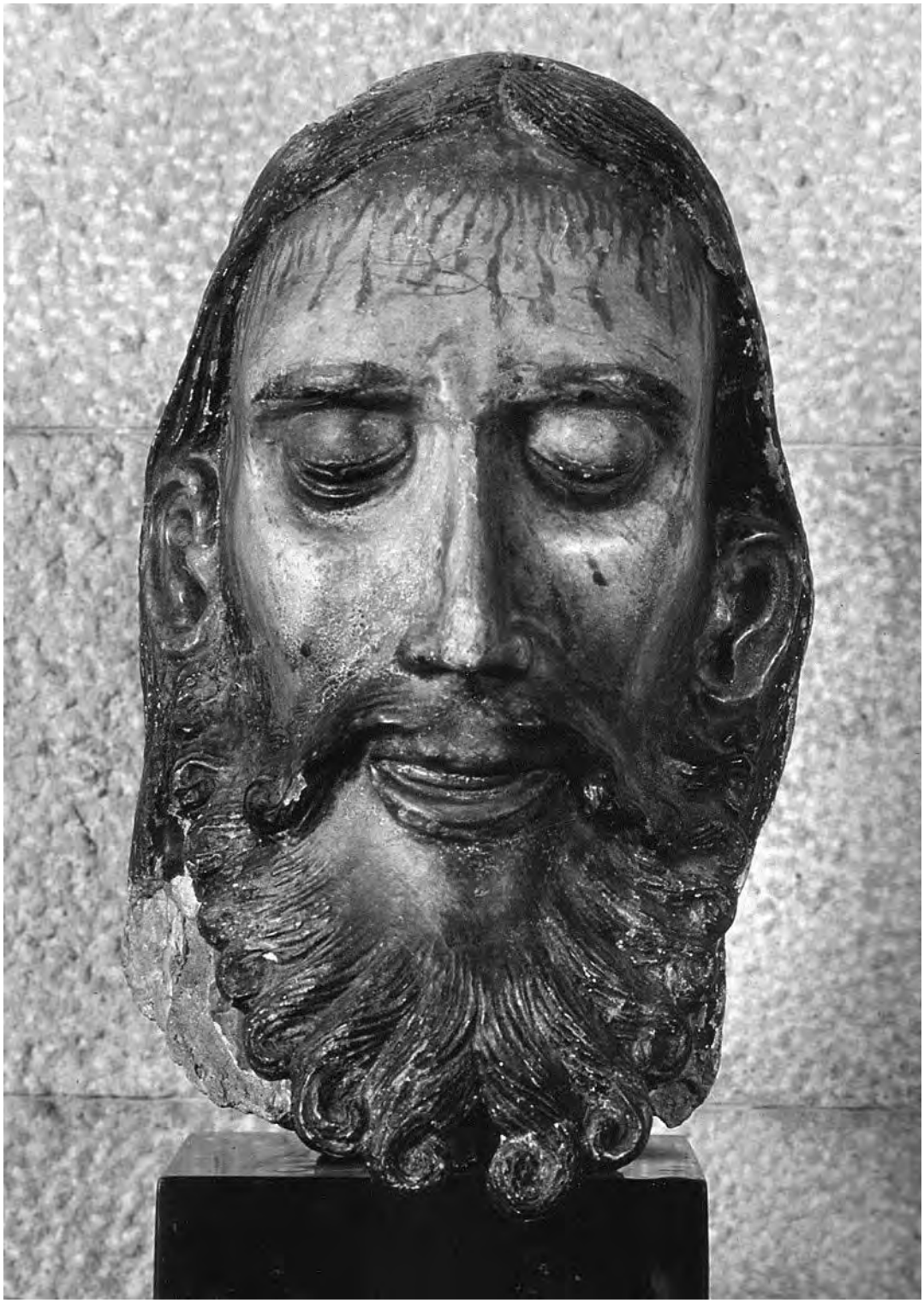
mismo sentido, es evidente una leve desproporción respecto de la cabeza con el cuerpo, como si se tratase de dos modelos que ahora se funden con cierto acierto. El paño de pureza, del que aún se podía observar un pequeño fragmento de su moña, se pegaba al cuerpo en consecutivos pliegues longitudinales, pero sin perder la forma anatómica de las piernas. Todo ello, sumado al análisis de la parte que se conserva, y teniendo en cuenta que las primeras referencias sobre la solicitud de piezas provienen de Toledo, nos hacen pensar que pueda tratarse de una de esas primeras imágenes procedentes de los embrionarios talleres que trabajaron la caña de maíz. En dichos obradores los modelos bien pudieron ser aquellos nombrados por Mendieta; "después de que los indios vieron las imágenes importadas de España, Flandes e Italia no hay retablo ni imagen por prima que sea que no la retraten y contrahagan tan bien" siendo el destino final como en este caso, "que por ser cosa muy de las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña"[286].



Fotografías del estado de conservación en el que quedó la imagen durante la Guerra Civil



[286] Mendieta [1973], p. 34.



Cabeza del Cristo de Santa Paula de Toledo. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Museo Frederíc Marés. Barcelona

[Cristo de los Remedios | Arcos de la Frontera]

Presidiendo su rico retablo de estípites, en la Iglesia Parroquial de San Pedro, Arcos de la Frontera, Cádiz, se encuentra el *Cristo de los Remedios*[cat. 58], interesante crucificado que si bien se tiene por americano y de caña, tal y como refiere el párroco encargado del templo, nada señala la bibliografía que hemos podido localizar. A lo sumo lo más próximo es indicado por Alonso de la Sierra, quien señala que el crucificado es de "pasta", situándolo cronológicamente en el siglo XVII[287].



Cristo de los Remedios. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Arcos de la Frontera, Cádiz. Fotografía Lorenzo Alonso

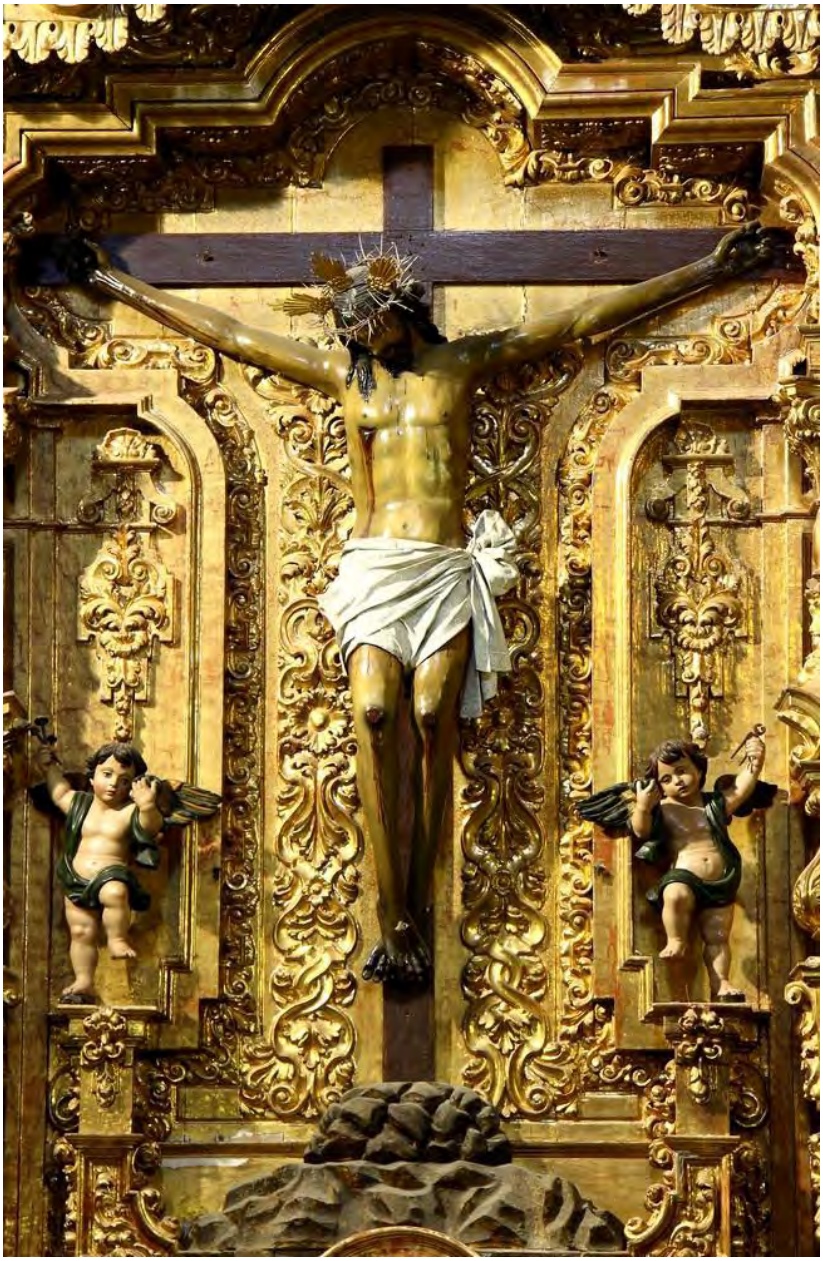
El hecho de que se encuentre en la capilla de la familia de los Ayllones, quienes se saben patrocinó el retablo[288], hace suponer que fueron ellos sus primeros propietarios, aunque a nuestro parecer, ya desde el siglo XVI.

El *Cristo de los Remedios* es de tamaño algo mayor del natural. Predomina en él la verticalidad del torso y piernas, todo en línea con el madero posterior, y sólo roto por la ligera inclinación de la cabeza hacia la izquierda. Los brazos son casi simétricos y algo simples en su anatomía, lo que de igual modo puede decirse para el resto del cuerpo, con excepción de la ligera insinuación de la musculatura en el torso. Las piernas son sencillas, efectistas, pero poco anatomizadas, mientras que los pies evidencias un buen tallado. Quizás parte de las calidades del trabajo escultórico quedan enmascaradas por las evidentes reparaciones a las que se le ha sometido.

---

[287] Alonso de la Sierra Fernández *et. al.* [2005a], p. 319. Catalogación que mantiene la Base de Patrimonio Mueble del IAPH, n° 65.162.

[288] En 1696, una descendiente de la familia, Isabel Inestal Ayllón manda construir el retablo actual, debido a la estima que siempre mantuvo su familia por la efigie del crucificado. Mancheño y Olivares [1896], p. 384.



Cristo de los Remedios. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Arcos de la Frontera, Cádiz. Fotografía Lorenzo Alonso

En cuanto a la cabeza, no deja de recordarnos en su matriz a facciones similares que hemos descrito para las efigies del *Taller de los Grandes Cristos*, aunque aquí varía algo la disposición del bigote, además de los bucles con puntas acaracoladas de la barba. Por su parte, en el cabello, son significativos los dos mechones de que discurren por el torso en su lateral derecho, encontrando ciertas variaciones en la fórmula de modelarlos, aunque quizás ello se deba a alguna intervención, lo mismo que planteamos para el vuelo de las ondas del cabello, en especial en el lateral izquierdo

Nada podemos señalar en cuanto a la morfología del paño de pureza y policromía, ya que debido a una desafortunada intervención, ambos elementos quedan ocultos por uno amplio de tela encolada para el primero, y un cromatismo amarillento con veladuras verdosas y con exceso de brillo para el segundo.



[Cristo de la Misericordia | Valverde de Leganés]

Cercano al anterior en su concepto de modelo retardatario y, por lo tanto, muy próximo a lo medieval —especialmente en la cabeza y torso es el *Santísimo Cristo de la Misericordia*[cat. 59], titular de su ermita en Valverde de Leganés, Badajoz. Sobre su atribución como escultura ligera novohispana, ha de señalarse que en los primeros contactos que mantuvimos con los responsable de la imagen nos indicaron que en alguna ocasión se les había comentado era de "cañareja"[289], lo que suponemos se dedujo por la visión del soporte a través del orificio dejado por la pérdida de la moña del paño de pureza. Nada más hemos encontrado en la bibliografía, lo que nos lleva proponer su adscripción a la imaginería novohispana en caña de maíz[290].

De su historia pocos son los datos que conocemos. Se le supone obra del siglo XVI y siempre ha estado vinculado a su pequeña ermita[291]. La escultura pertenecía a la Hermandad de la Vera Cruz y al Hospital de la Sangre, recinto este que se fundó anexo, y que en tiempo de contiendas contra los portugueses recibía los heridos[292]. Gracias a los censos de cofradías se tiene la respuesta de la Villa de Valverde de Leganés remitida el veinte de junio de 1771, en la que se indica:

> Item, hay la hermandad de la Cruz que, regulado su producto anualmente de las alhajas raíces que tiene y censos que percibe, asciende a mil doscientos diez y ocho reales y, de estos, gasta anualmente cuatrocientos setenta y dos en la función del Jueves Santo y día de la Santa Cruz y lo demás se distribuye en reparar la ermita, ropa de imágenes y hospital de pobres que está unido[293].

Otras referencias apuntadas por el mismo investigador refieren que la Hermandad de la Cruz, corporación de la que es titular la obra en estudio, fue aprobada por la autoridad ordinaria y para ese momento y según las cuentas ya indicadas, tenía un sobrante de 746 reales[294]. Poco más sabemos del devenir de la imagen, hasta que en la década de los setenta del siglo pasado debido al lamentable estado de conservación de su ermita fue necesario trasladarlo a la parroquia, donde se le intervino puntualmente para erradicar ciertos deterioros en la cabeza, debido a la holgura de los orificios dejados por el continuo quitar y poner de las potencias de plata[295]. Ya en este siglo y como parte de la reorganización de su Hermandad y recuperación del inmueble original, se restituyó a su emplazamiento[296].

---

289 Información indicada por la actual Dirección de la Hermandad de la que es titular el Crucificado.

290 Queremos dar las gracias especialmente a la restauradora gaditana Pilar Morillo Pérez, quien tras asistir a nuestras conferencias nos planteó a través del Doctor Lorenzo Alonso, sobre la posibilidad de que esta imagen se tratara de una obra o en papelón o en caña de maíz y que finalmente realizó su intervención de restauración junto con nosotros. Febrero-marzo de 2011.

291 Fernández Caballero [1999], p. 240.

292 Fernández Caballero [1999], p. 242.

293 Mira Caballos [2002], pp. 192-193.

294 Mira Caballos [2002], pp. 85 y 101.

295 Estas piezas argentas que ahora catalogamos, fueron realizadas, según se desprende por las diferentes marcas y la fecha en una de ellas, por el platero cordobés Navel y marcas de Rafael de Martos en 1849, al estar colocado sobre el nombre de MARTOS el año 49, mientras que la inscripción indica cinco años más tarde, esto relacionado posiblemente con el nuevo auge que en ese año aconteció en la Hermandad. Las marcas restantes son el león rampante identificativo de la procedencia cordobesa y el artífice. P/Naval. Se trata de un platero hasta ahora poco conocido tal y como nos ha señalado el especialista en la materia, Jesús Pérez Morera, por lo que éstas adquieren aquí un valor singular.

296 Transmisión oral aportada por las responsables de la Hermandad. Al respecto también véase: Fernández Caballero [1999], pp. 240-242.

De dos metros de alto por dos de ancho, varios son los elementos a destacar. Sobresalen el trabajo de la cabeza y en especial el rostro. En comparación con el cuerpo, aquella es grande, quizás para enfatizar la preponderante ejecución de las facciones que, como hemos visto, siempre es la parte en la que racionalmente se hace mayor hincapié por los autores. No en vano, esto es algo lógico si atendemos a la importancia que tienen estas imágenes como mecanismos de narración en la propagación de la fe, y punto de referencia visual para aquellos ávidos nuevos devotos. Es, junto con la anterior de Toledo, donde se puede percibir con mayor nitidez la dependencia que en el trazado del rostro podemos establecer con fuentes grabadas de la *Santa Faz* o *Véronica*, tan comunes en ese momento histórico y del que damos algunos argumentos en otro apartado de este estudio. Si lo comparamos con otras piezas ligeras conservadas tanto en nuestro país, como las que conocemos de México, se hacen llamativos las singularidades que posee esta efigie extremeña para la que reclamamos un lugar destacado. Estos elementos se centran principalmente en la forma de trabajar el bigote y barba. Mientras que el rostro mantiene en su configuración primera —matriz—, algunas pautas reiterativas en cuanto al concepto de moldeado, a lo que debemos sumar su correcta anatomía, mientras que el bigote y la barba se alejan de los encontrados comúnmente.



Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz, pasta de madera y policromía. Valverde de Leganés, Badajoz

El primero, siguiendo lo marcado por las fuentes de referencia, deja muy a la vista el labio superior. Nace de forma sutil en los laterales de manera ancha y casi plana, con un suave enroscado en su prolongación oblicua hasta sobreponerse a la segunda y concluir en un caprichoso caracolillo. La barba es prominente y surge muy abajo, desplegándose en forma de abanico con mechones ordenados y simétricos que se alargan y concluyen de la misma forma que el bigote. En la vista lateral se percibe con toda nitidez su amplitud y delgadez, dejando un considerable espacio con respecto del cuello; que normalmente queda oculto en su parte frontal. La punta bífida es conclusión del juego de ondas que marca las diagonales inferiores del rostro a ambos a lados, y de nuevo termina en cuidadas espirales hacia el exterior. También es perceptivo subrayar la manera en la que están elaborados los cabellos, tanto los que hemos descritos como los de la testa y mechones que discurren a ambos lados. Aunque en su forma mantienen las sinuosas ondas continúas y de suaves crestas producto posiblemente del modelado de la dúctil materia en la que se realizaron -y que son comunes para casi todos los crucificados en evaluación-, aquí dicho trabajo es más fino, a imitación de un cuidado tallado de estrecha gubia. Ello se debe posiblemente a la sustitución de la tradicional pasta por otra de madera, y cuya identificación científica por parte del LDOA del IIEs, viene a redundar en las concomitancias y dependencia que defendemos entre la producción de este tipo de piezas novohispanas y sus homónimas españolas.

La cabeza es el elemento que rompe la verticalidad del conjunto, inclinada hacia la derecha apoyando el mechón desgajado de ese lateral. Éste discurre sobre la parte superior del deltoides de forma suave y bien ordenada, en ondas dispuestas de manera simétrica y que fueron realizadas una vez insertada la cabeza —trabajada aparte—. El torso tiende a lo esquemático, con escaso protagonismo anatómico y resabio medieval, aunque sin restarle calidad. El pecho es suave, apenas insinuado, mientras que las costillas están bien remarcadas en los laterales. Sugerente es la forma en la que se resalta la lanzada de Longinos, ancha y como una pestaña producto de la carne que se abre, al contrario de la manera tradicional en la que es más una simple incisión sin casi relieve. El estómago es abultado, con apenas insinuación del ombligo y recuerda aquellos estereotipos anteriores con los que señalábamos concomitancias.

Los brazos dispuestos en oblicuo, a modo de i griega, son en exceso rígidos, aunque no por ello carezcan de cierta definición en la musculatura y suave tensión por el esfuerzo de mantener el peso del cuerpo desplomado. Las manos, someras en su anatomía, están talladas en madera, a no ser los dedos que fueron formados a partir de fibras vegetales. Importante señalar que mientras que en la mano izquierda la posición de los dedos tienen a que estos se cierren sobre la palma por la presión del clavo, la diestra muestra similar composición con la salvedad de los dedos índice y anular, ambos más abiertos y resultado de una intervención histórica donde se pretendió que formara el gesto de bendecir. Este hecho se respetó en la intervención debido a que suponemos que es coetánea al repolicromado que se conservó. Por su parte, las piernas debido a su acusada flexión y lo bajo del perizoma, parecieran más cortas en proporción, aunque ello es un efecto óptico que bien pudiera estar relacionado con un hipotético encargo o elección de compra y condicionada por la ubicación para la que sería destinada.

Otro elemento que no podemos dejar de referir es el paño de pureza. Sabedores que se encuentra repolicromado y que ha perdido la que debió ser —en vista del orificio y

la lazada que perdura—, una moña de papel y fibras amasadas como núcleo, que se situaba en el lateral superior izquierdo. Condicionado por el estómago, lo que hace que baje en esa parte, el paño se sujeta a sendas crestas iliacas para discurrir en un plegado de ondas suaves y continuas hasta medio muslo. Es interesante señalar que, pese al esquematismo que podemos plantear de entrada, un cuidado estudio de esta prenda muestra cierta naturalidad en la disposición de los pliegues que van desde más cortos y condicionados por el volumen de las piernas y sus posiciones, hasta más anchos en la parte inferior debido a la caída del tejido.

En cuanto a la policromía, durante nuestra restauración quedó claro que la que actualmente presenta y conservamos tras valorarla, corresponde con un repolicromado del siglo XVII, que se aleja de los modelos más tradicionales del XVIII. En general este repolicromado de buena factura, parte de unas carnaciones nacaradas que tienden hacia el blanco en contraposición con amplias veladuras verdes dispuestas en función de la anatomía y que se hacen más patentes, matizando el rigor mortis, el carácter necrótico de la piel, en cara, manos, rodillas y pies, además de en hombros y costillas. Como reflejo del martirio aparecen infinidad de hematomas compuestos por latigazos paralelos que en ocasiones enmarcan, caso de las rodillas y hombros, zonas rosáceas que vienen a identificarse con el descarnado de las heridas, mientras que en otros, especialmente en la espalda, dichos hematomas se nos figuran caprichosas formas de te del que salpican multitud de gotas de sangre. A todo lo anterior se suman infinidad de regueros de sangre que en las heridas más importantes fluyen con profusión y abundancia, mientras que por el resto del cuerpo salpican la piel en caprichosos discurrir.



Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz, pasta de madera y policromía. Valverde de Leganés, Badajoz

Tras la referida intervención, se estableció que el repolicromado del paño de pureza, que debía corresponder con el de las carnaciones, es afín al típico modelo de paño hebreo. En general se trata de un lienzo blanco sobre el que se sobreponen de manera regular anchas franjas verticales en azul pálido, si bien debieron ser de mayor intensidad, y separadas a ambos lados otras más finas en rojo.

En lo concerniente a la policromía original, de la que no encontramos los suficientes vestigios para su recuperación, podemos señalar que es también blanquecina y con suaves matices, donde la sangre, algo menos trabajada en cuanto al realismo, está pintada en anchas líneas rojizas anaranjadas. Por su parte, el paño de pureza sólo conserva pequeños fragmentos de lo que debió ser un elaborado estofado en blanco con distintos esgrafiados —líneas oblicuas, estrellas sencillas en los vértices de unión de líneas, cuadros, ojeteados, etc. —, a lo que se añade decoración a punta de pincel, azul intenso, a modo de trazos, y algunas franjas de menos intensidad que no se han podido evaluar como para establecer su descripción fidedigna. Si bien es evidente que esta decoración fue eliminada en más de un noventa por ciento, quizás por la aplicación de agua, los restos que subyacen —que descubrimos para su estudio, quedando posteriormente cubiertos para cumplir con la homogeneidad de la policromía superior— dejan en evidencia la maestría y belleza que debió tener la prenda. Como mero apunte, indicar que en la parte posterior se encontraron los trazos del bol que en origen sirvieron para adherir el oro, y que la decoración debió partir de los laterales.

[Cristo de las Misericordias | Almendral]

330 Al indagar sobre la pieza de Valverde de Leganés, encontramos otro crucificado que desde un primer momento nos pareció podría corresponder con una nueva pieza ligera novohispana. Se trata del *Santísimo Cristo de las Misericordias*[cat. 60] del pueblo de Almendral, también en Badajoz y cercano a la localidad anterior. Establecidos los pertinentes contactos gracias al Ayuntamiento, su cronista Pérez Guedejo nos señaló que efectivamente se trata de un crucificado de "cartón" y "cañareja", aunque sin establecer su procedencia novohispana[297]. Los apuntes en cuanto a la técnica son producto de la restauración a la que fue sometido entre los años 2000-2001 por Luis Peña y Fernanda Zapata[298].

De la historia de la obra, aunque no se tiene constancia de su cronología remota, sí está perfectamente documentada —en la parroquial de San Pedro— su llegada a la localidad; "En la villa de Almendra entró el santo Cristo de la Misericordia a veinte del mes de Agosto de mil y seiscientos cincuenta y nueve años trajose dicha imagen del convento de nuestra Señora de la Merced de la villa de Villagarcía habiendo sido vencido dicho convento en Primera instancia en Badajoz: y en segunda instancia en el nuncio y por verdad lo firmo. Don Francisco Xaramillo"[299]. Posiblemente la advocación la recibió a su llegada debido a su ubicación en la antigua capilla, hoy ermita, que en su momento formaba parte del Hospital de la Misericordia[300]. Como se ha apuntado y en ellos insistiremos, varias de las obras en esta materia y

[297] Comunicación personal. Queremos agradecer la inestimable ayuda de José Joaquín para el estudio y obtención de referencias sobre esta imagen.
[298] Así se recoge en la memoria de restauración. Citado por; Pérez Guedejo [2002], pp. 87-88.
[299] Así consta en el *Libro Segundo de bautismo de la parroquia de San Pedro (1644-1710)*, f. 15r. Pérez Guedejo [2002], p. 88.
[300] Pérez Guedejo [2002], pp. 87-91.

procedencia se destinaron a estos particulares templos, lo que nos lleva a sugerir que quizás por sus costos, amén de la ligereza para su procesionado, fueron demandados por cofradías, en este caso de la Vera Cruz y Misericordia, o comitentes con ellos relacionados. Si bien en la actualidad preside la procesión del Silencio y es portado en un sencillo bastidor que lo muestra en horizontal, tradicionalmente a él se recurría para rogativas.

De su enclave original es importante señalar que de dicho convento mercedario, uno de los dos que tenía esa orden en Extremadura junto al de Trujillo en Cáceres, partieron desde el siglo XVI varios monjes para la Nueva España; son los casos de Fray Francisco Ruíz quien recibió despacho de partida en 1577, y luego Fray Alonso de Ávila, 15 de abril de 1594[301]. Quizás en ellos y a la espera de futuros hallazgos documentales, se pueda establecer el origen del crucificado de Almendral, ya que no sería raro que una vez establecidos en la otra costa atlántica, alguno de estos frailes remitieran a su conventos de origen, al parecer muy modestos para aquel tiempo, la imagen fundamental del Crucificado que debía presidir siempre su vida conventual. No obstante, no podemos olvidar la tan reclamada vinculación americana de Extremadura, o los importantes intereses que levantó ya fuera la ruta de la plata, y por consiguiente su relación directa con el continente americano, o las importantes ferias como la de de Zafra, que a modo de otras peninsulares, actuaba como reclamo indispensable en la compra-venta de infinidad de productos.



331

Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Almendral, Badajoz

[301] Vázquez Fernández [1993], pp. 325-327 (consulta digital).

En cuanto a la imagen, son muchos puntos de contacto tanto general como detalles que se pueden establecer entre ésta y su homónimo de Valverde, lo que nos lleva a plantear la hipótesis de que fueran realizadas por un mismo artífice u obrador, y por consiguiente —siempre con la cautela con la que se deben asumir estas propuestas y hasta el encuentro de nuevos argumentos que lo avalen o desacrediten—, proponemos como elemento de nexo e identificativo el nombre de *Taller de los Cristos de la Vía de la Plata,* por ser en esta antigua e importante arteria comercial donde por ahora encontramos todos los exponentes del obrador.

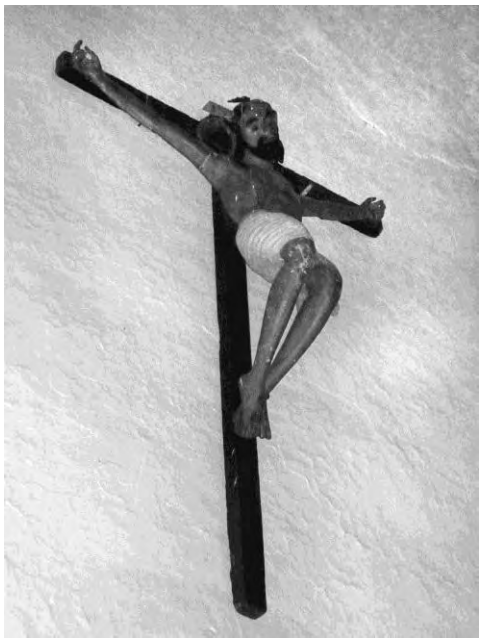
Si nos atenemos a la descripción general, y aún con las intervenciones históricas a las que han sido sometidas las dos esculturas, se comprueba cómo se ajustan a la formas relatadas para su homónima; sencillez en el trabajo del cuerpo, anatomía –aunque algo ligeramente más marcada-, rigidez en los brazos, postura en exceso plegada de las piernas, amplitud, plegado y diseño del paño de pureza, entre otros. También en la cabeza, y sobre todo en el rostro, se perciben las señas de identidad de un mismo autor; la matriz general del molde con las plausibles semejanzas en las facciones, el amplio trazado particular del labio superior, la disposición y manera de elaborar el bigote o el diseño de la barba y el modelado de los cabellos, lo despegado de ésta y su forma, etc. Ahora bien, pese a todos estos elementos comunes, y como ya hemos establecido cuando analizamos obras de un mismo taller, se dan algunas diferencias que las particularizan. En la que estudiamos se pueden citar los ojos, cierta diferencia en la lanzada, carencia del mechón que en la de Valverde recorre parcialmente el cuello en su lateral izquierdo, las diferencias en el trabajo polícromo, aunque algunos trazos y detalles son casi idénticos, la disposición de dedos de las manos, o el policromado del paño de pureza.

[Cristo de las Viudas | Almendral]

Aún sin asegurar a ciencia cierta que se trata de una pieza ligera novohispana, nos atrevemos a plantear la hipótesis de que a esta categoría pertenece el *Cristo de las Viudas*[cat. 61], conservado en la iglesia de San Pedro de la misma localidad pacense y del que no se tiene referencia histórica alguna. Señalado su carácter de obra en "papelón" por Pérez Guedejo, varios son los inconvenientes que entorpecen su estudio. De entrada, se encuentra a una elevada altura, pero lo que es más, muestra un lamentable estado de conservación en cuanto a su cromatismo, cubierto por un burdo repolicromado que distorsiona notablemente sus calidades, he impide valorar muchos de los detalles o elementos que consideramos referenciales para su adscripción.

De considerable tamaño, mayor del natural, si hacemos el necesario ejercicio de abstracción que nos elimine el atroz enmascaramiento de los añadidos polícromos y buscamos los argumentos necesarios, vemos que estos se adaptan a algunas de las pautas señaladas para las dos últimas obras. Ahora bien, hemos de aclarar que no estamos en situación de aseverar que su ejecución fuera en el mismo obrador, para ello tendremos que esperar los necesarios tratamientos de restauración, pero principalmente la recuperación o análisis tanto de la materia constitutiva del soporte como de su policromía. Mientras esto llega, podemos aludir a la forma en la que se resuelve la morfología general de la anatomía; somera con ligeros esbozos de costillas, tórax, cierta definición en los músculos de los alargados y rectos brazos o piernas —estas últimas flexionadas como en los casos anteriores, acusando el desplome del cuerpo sin vida—, y por ello, y la separación desde la espalda.

La cabeza, quizás lo más alterado, se sostiene sobre el grueso cuello que una vez más, en correlación con las obras cercanas, y frente a lo común, queda a la vista por todos los puntos. En las facciones, si agudizamos la abstracción que proponemos, encontramos un trabajo próximo a la matriz de los otros. También en el cabello, pero sobretodo en el bigote y barba se llega a dilucidar cierta separación característica y trabajo de moldeado en la última. A su vez, está partida al centro, es ancha y con los acanalados típicos. El paño de pureza es grande, con lazada a la izquierda, abarcando casi todos los muslos, y bajo en la parte superior central. Su plegado es suave y continuo, describiendo líneas casi horizontales. En definitiva, una imagen que reclama a toda voz una necesaria y concienzuda restauración que la saque del dramático estado en el que se encuentra; uno más, de los últimos que hemos añadido, de los devotos testigos escultóricos indianos.



Cristo de las Viudas. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Almendral, Badajoz

[Crucificado | Santa Marta de los Barros]

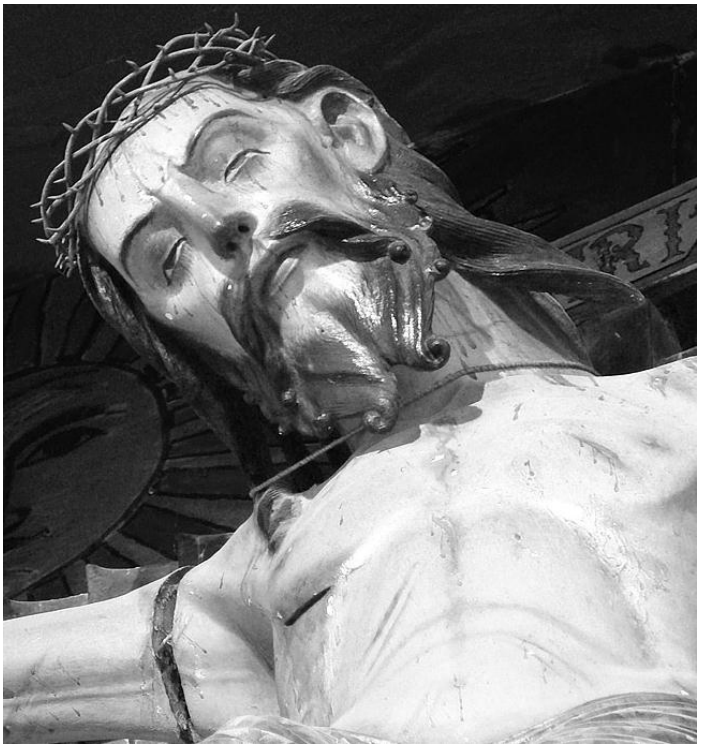
Para concluir con las obras adscritas al *Taller de los Cristos de la Vía de la Plata* añadimos aquí un, por ahora, último ejemplo, localizado gracias a la referencia dada por Pedro Castellanos[302], que se encuentra en la hornacina central del segundo cuerpo del retablo mayor de la parroquia de Santa Marta de los Barros, también en Badajoz[cat. 62], joya de la retablística tardobarroca con impronta rococó más interesante de la región[303]. Con la finalidad de no repetirnos en la descripciones y continuando con los mismos criterios que hemos establecido para otros talleres, nos centramos para este caso en sus elementos singulares, ya que desde una primera confrontación, no deja lugar a dudas que estamos ante el mismo modelo reseñado para los dos crucificados primeros adscritos a este obrador.

[302] Castellanos [2011]. Queremos agradecer a este autor las diferentes imágenes que nos proporcionó para el estudio de esta obra, la cual anteriormente quedaba condicionada a la altura en la que se encuentra dentro del retablo.

[303] Sobre este importante exponente del retablo pasence, véase por ejemplo: Hernández Nieves [2004], pp. 338-341.

Del análisis de la policromía no podemos confirmar su originalidad, ya que por ejemplo la profusa decoración del paño de pureza no mantiene relación estilística con el siglo XVI. Los elementos que centran nuestro interés se localizan primero en los ojos ligeramente abiertos a diferencias del Valverde de Leganés que los tiene cerrado. Están realizados a punta de pincel y en el mismo material del soporte por lo que no se ha requerido de añadidos. Otro detalle son las falanges de los pies, que frente a los ejemplos algo más toscos y unidos de los crucificados anteriores, aquí están perfectamente delimitados, marcando la anatomía desde los tendones. Importante es el hecho de que el paño de pureza conserve lo que parece corresponder con la lazada original, en que sí encontramos la moña. Pequeña y sin grandes aberturas, frente a los otros ejemplos, se diferencia por ser dos los plegados que caen de manera casi paralela y a la misma altura, mostrándose en su aspecto muy próximo al del Valverde de Leganés, de lo que se infiere pueden estar realizados en pasta y papel. De nuevo son estos elementos exentos a los moldes o matrices de los que se sacan las formas generales, donde podemos encontrarnos las diferencias que los artífices generan entre piezas casi iguales.

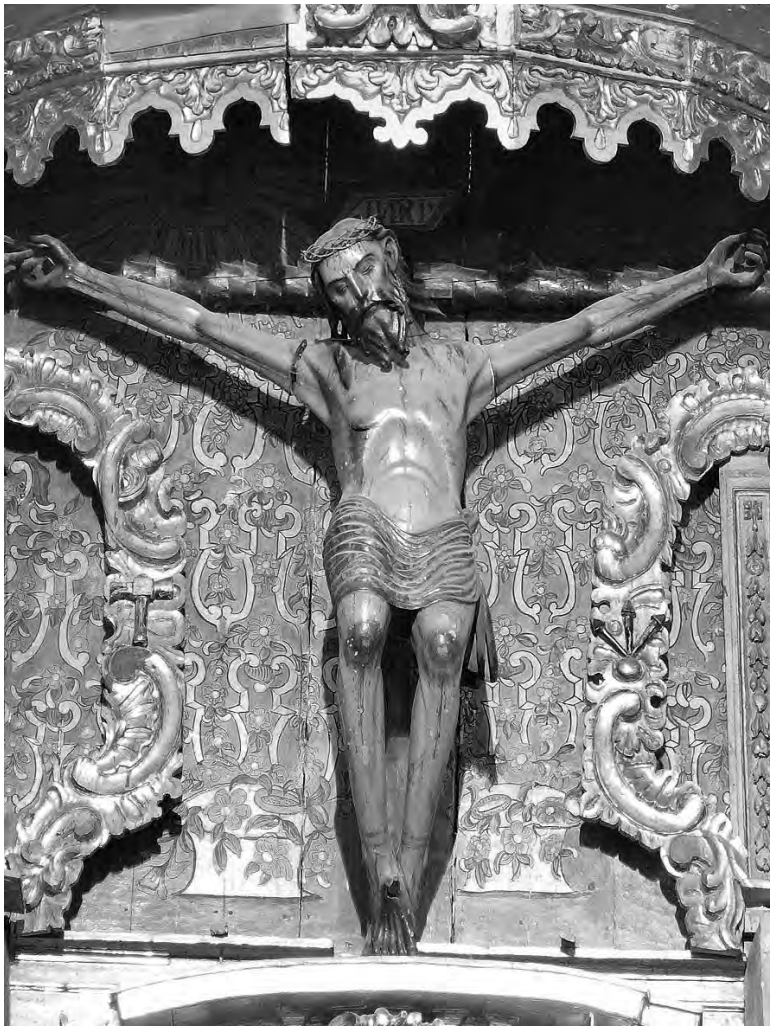
Un dispositivo que no queremos dejar de apuntar y que genera una particular hipótesis, es el hecho de encontrar los brazos ligeramente separados a la altura de su inserción donde casi concluye los deltoides, estos algo retraídos en sus uniones con sendos húmeros debido a la elevación de los brazos por la crucifixión. Esto lo relacionamos con la posibilidad de que debido al transporte desde tierras americanas, ambos brazos pudieran haber venido por separado y luego ensamblados en destino, lo que ahorraría de forma notoria en las dimensiones y manejabilidad de la caja. Esta sugerencia nos viene dada por el hecho que durante la intervención del *Cristo de la Misericordia* de Valverde, reparamos, tras retirar un añadido, como la unión de los brazos al torso presenta un perfecto acabado en la zona de ensamble, lo que no es habitual si lo comparamos con otras obras.



Crucificado del Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Marta de los Barros. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Badajoz

Para concluir con este nuevo ejemplo, referiremos también las anotaciones que al respecto del censo de cofradías de 1771 se hacen de la localidad y donde se especifica la existencia de la de Santa Cruz, que como en otros casos del partido de Badajoz, debe ser de las más antiguas de la localidad y relacionable con el crucificado en estudios, debido principalmente al hecho de ser una obra concebida con fines procesionales. Refiere Mira Caballos:

> de la Santa Cruz que también carece de rentas y tiene las limosnas que dan los hermanos para su entrada que son dos reales y pecha anual de diez y seis madavedís. Esta cofradía tiene al año dos funciones *mere* eclesiásticas que se celebra, una de misa cantada, procesión y sermón el día de la invención de la Santa Cruz que tiene de costo sesenta reales y otra en el día de la Exaltación de la misma Santa Cruz de misa cantada y procesión que cuesta treinta reales pues aunque hace algunos años hay sermón paga la limosna de éste un devoto. Tiene el gasto de cera en las procesiones y entierros de los hermanos y una misa por cada uno de los que fallecen que se hostiatim por el pueblo y los domingos del año y doce misas al año por los hermanos[304].



Crucificado del Retablo Mayor de la Iglesia de Santa Marta de los Barros. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Badajoz

[304] Mira Caballos [2002], p. 187.

[Crucificado | Santa Paula | Sevilla]

Sin llegar a quedar plasmado lo medieval de forma tan patente como en los casos anteriores de Badajoz, y a caballo con los modelos más usuales que describimos para piezas de esta centuria, está el Crucificado del coro alto y actual museo de sitio de la clausura del Convento de Santa Paula en Sevilla[cat. 63]. Descrito por Gómez Piñol:

> se trata de una imagen muy liviana por la (...) ligereza de sus materiales derivados de la caña. El cuerpo aparece someramente anatomizado en sus volúmenes y miembros primordiales, sin apenas detalles plásticos superficiales. La configuración del torso aparece nítidamente diferenciada por el estrechamiento de la cintura en un tórax hinchado, sin apenas detalles y abdomen igualmente liso. El perizoma, escueto, con escasos y leves pliegues, se adorna con minúsculos motivos de aspecto floral y probable inspiración en textiles indígenas. Con tan exiguo soporte plástico –tan carente de refinamientos formales– el efecto comunicativo primordial de la imagen reside en su abultada cabeza, circundada por los negros cabellos que componen una estriada aura patética sobre la cual resaltan los ojos mortecinos recién velados por la agonía y el último estertor que se escapa de la boca en el instante de la muerte[305].

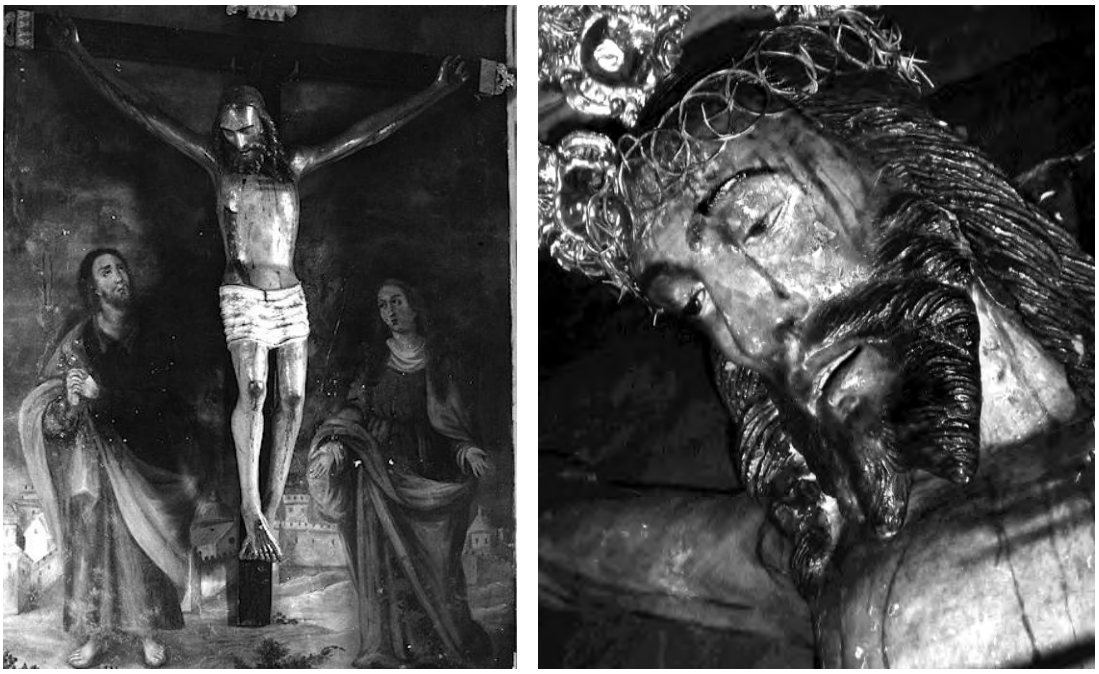


Vista del retablo del *Cristo* de caña del coro alto del Convento de Santa Paula de Sevilla. Museo

Pese a que no compartimos algunas de las apreciaciones anteriores referidas a los valores plásticos, ya que defendemos la calidad de la misma en referencia al momento histórico y técnica de ejecución, sí es cierto que al compararlo con la producción de imaginería en caña del XVI, ésta muestra esos caracteres tardo–medievales a los que ya aludíamos al estudiar el ejemplo toledano –ahora en

[305] Gómez Piñol [1999], p. 91.

Barcelona–[306], o los exponentes de Badajoz adscritos al *Taller de los Cristos de la Vía de la Plata*. A nuestro juicio, ello se debe a la interpretación de los primeros modelos exportados a América, junto con la dificultad propia de plasmar en volumen los rasgos marcados en los grabados o piezas tardo-góticas, de las cuales derivan las fisonomías de muchas esculturas[307]. También ha de sumarse la evidente precariedad de la enseñanza inicial, más aún, al enfrentarse a nuevas fórmulas y materiales constructivos, junto a la falta de comprensión por parte de los artífices indígenas de los nuevos modelos a plasmar. Relacionado por Gómez Piñol con el famoso *Cristo de los Temblores* de la Catedral de Cuzco[308], Perú, creemos igualmente que éste ha de vincularse con el crucificado denominado como *Cristo del Noviciado*, Iglesia de Santo Domingo de México, D.F., muchas de cuyas pautas son compartidas por las imágenes sevillana y peruana.



Crucificado. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Coro alto del Convento de Santa Paula, Sevilla

[306] Hemos de apuntar la aceptación que entendemos hace Ramos Sosa al aludir a esta imagen, siguiendo a Gómez Piñol, en su carácter de "Crucificado doloroso originada en Centroeuropa en las décadas finales del gótico". Aprovechando esta referencia no podemos dejar de llamar la atención de cómo el indicado doctor hace alusión a la imaginería en caña de la siguiente forma "Es muy significativo que este tipo escultórico, que también vemos en México con la técnica de la caña, fuera muy demandado desde la Península ya en el mismo siglo XVI, con numerosas exportaciones desde el Nuevo Mundo a España". Ramos Sosa [2010], p. 500. Por lo cual no parece haber tenido en cuenta estudios como los nuestros o publicaciones de la propia Andalucía.

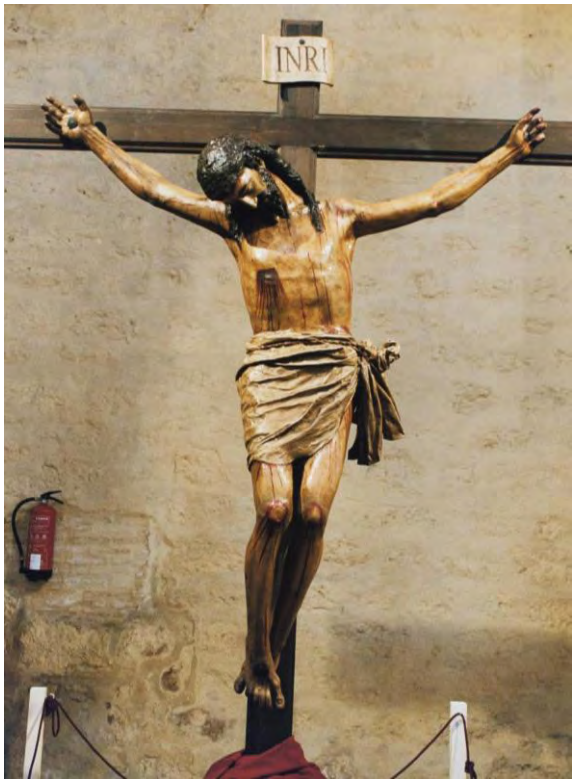
[307] En alusión a esta dificultad al interpretar las fuentes grabadas, lo podemos encontrar en la hechura del San Francisco ubicado en el retablo mayor del convento de Xochimilco, México, D.F., "cuya capucha no cae naturalmente, sosteniéndose erecta a mitad del camino entre la cabeza y los hombros, solución que nos hace suponer que estamos de nuevo frente a una de estas convenciones artísticas nacidas de la incorrecta lectura de un grabado y que un español difícilmente hubiera ejecutado". Gutiérrez Haces [1995], pp. 215–126.

[308] Gómez Piñol [1999], p. 91.

Una vez analizado *in situ* y desprovisto de la faldilla, podemos señalar el alto grado de intervención de sus carnaciones, llegando a sucederse un repolicromado y lo que parecen varios repintes de diferentes zonas, especialmente en el rostro, rodillas y pies. Estos burdos retoques de color, que enmascaran totalmente las tonalidades originales, puede que también lleguen al paño, aunque tanto en las líneas superiores e inferiores de enmarcado, como las decoraciones doradas de flores con detalles cruciformes a pincel en sus bordes; nos remiten a productos similares indianos, lo que puede señalar su originalidad o que repite los modelos subyacentes.

[Cristo de Monturque | Córdoba]

Otra imagen cuya cronología debe encuadrarse en el siglo XVI es el *Cristo de Monturque*, Córdoba[cat. 64]. La particular y reciente historia de esta pieza, dada conocer por García-Abásolo, refiere su pertenencia a un anticuario y coleccionista cordobés, cuyos bienes a su muerte fueron vendidos, adquiriendo la imagen la parroquia de San Mateo, gracias a la intermediación del escultor local Arjona[309]. Corresponde con un crucificado de tamaño mayor del natural, intervenido en diversas ocasiones con poco acierto, desvirtuándolo notablemente. Pese a ello, podemos apreciar una correcta anatomía, desdibujada por la aplicación de un burdo paño de pureza que oculta parte del abdomen y piernas. El tórax es ancho, los brazos muestran el característico arqueado y las manos y pies, han sido tallados con cierto esmero. Las facciones del rostro lo relacionan, con las pertinentes reservas hasta su correcta restauración, con otros crucificados como el de la sacristía de la Catedral de Tlaxcala, o el canario de la *Buena Muerte*.



Cristo de Monturque. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Monturque, Córdoba

[309] García-Abásolo [2001], pp. 361–362.

[Ecce Homo | Descalzas Reales | Madrid]

Descrito como "uno de los más bellos ejemplos de la escultura en caña de maíz"[310], encontramos en el convento madrileño de las Descalzas Reales este magnífico busto representando a Cristo como *Ecce Homo*[cat. 65], momento que corresponde con la presentación al pueblo, tras la flagelación, portando aún los elementos de burlas, corona de espina y caña a modo de cetro. Este tema de la sentencia de Cristo, es un claro ejemplo de las corrientes contrarreformistas que tanta aceptación tuvieron en la plástica hispana, siendo esta pieza la única conocida hasta la actualidad realizada en esta técnica de las conservadas en España. La calidad de la obra hace que nos decantemos por la interpretación de un modelo escultórico previo de importación, cuyo punto de partida, de nuevo, pudo ser uno de los múltiples grabados que tanta difusión alcanzaron en tierras americanas, en especial flamencos y germanos.



Ecce Homo. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, tela, caña de maíz y policromía. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid

[310] Halcón [1999–2000], p. 404.

Adscrito a las décadas finales del siglo XVI[311], su mediano formato (54,5 x 22,5 x 22 cm), la supone de carácter doméstico para la devoción particular, acorde con el lugar en que se encuentra una de las capillas del coro alto del convento a la que da advocación. De suave pero a su vez correcto modelado, destaca el tratamiento del pelo, lejos de las formas acanaladas a las que continuamente hemos hecho alusión. En este caso puede deberse al empleo de un único molde para la ejecución de torso y cabeza, de ahí que no encontremos amplios volúmenes.

La policromía de tonos claros y sin grandes alardes técnicos, muestra escasos hematomas y un sin fin de gotas de sangre que discurren por todo el cuerpo. Esto contrasta con la riqueza en la decoración estofada en blanco y oro del paño de pureza, que algún investigador ha relacionado con una intervención anterior, pero que tanto por calidad, como por el diseño trazado, puede perfectamente corresponderse con el original. A su vez, la peana muestra en estofado una cenefa de ricos elementos vegetales, tan del gusto reformista, que dignifica la reliquia del Santo Sepulcro que encontramos incrustada en la misma.

[Cristo de la Vera Cruz | Chiclana de la Frontera]

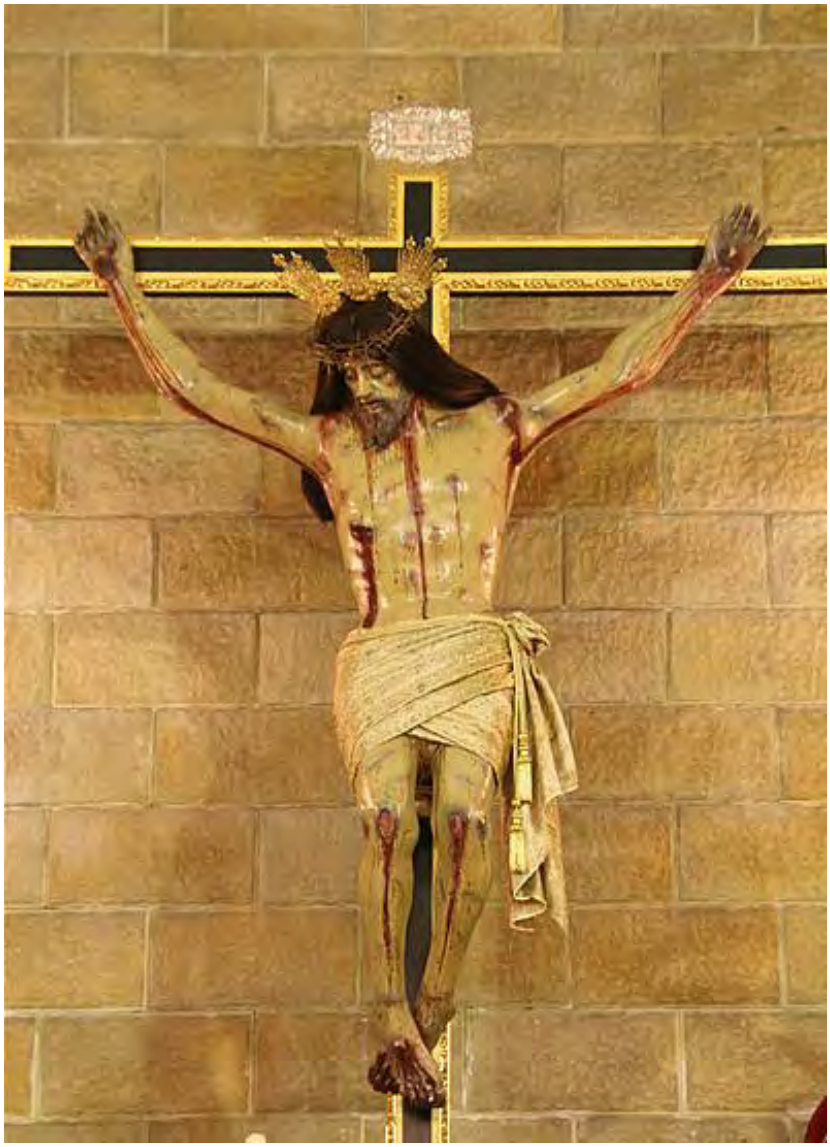
También de la segunda mitad del siglo XVI y de nuevo vinculado con el auge del culto a la Vera Cruz[cat. 66], se localiza en la localidad gaditana de Chiclana de la Frontera, otro ejemplo de imaginería en caña de maíz. Esta cofradía, una de las más antiguas de la provincia, tenía su sede en la ermita que bajo su advocación se situaba extramuros de la ciudad, necesitando ya en 1650 una reparación, como así se desprende de la donación realizada por un "grupo de jóvenes que habían juntado 20 pesos para comprar un toro para el día de la festividad de la Santa Vera Cruz" y cuya recaudación se destinó a la reparación del inmueble[312]. De la imagen sabemos que fue traída de México y donada por el presbítero gaditano Pedro López Pacheco[313]; también, que fue intervenida en diversas ocasiones con desigual fortuna, aunque ahora, parece ser, ha recuperado parte de sus trazas originales[314].

De su estudio formal lo más significativo radica en el pronunciado arqueo de ambos brazos que, sin llegar a ser exclusivo de ella —ya que se aprecia en otras obras conservadas en México—, sí es distintivo con respecto al resto de la producción ligera novohispana de España. Con las reservas obligadas por las actuaciones documentadas y pese a la supuesta recuperación del original, nuestro análisis *in situ* nos hace ser cautos en cuanto al estudio de la policromía, muy sangrante y ciertamente distinta de las hasta ahora analizadas. Quizás, ésta sea debida a alguna intervención histórica, tal vez del siglo XVIII.

En cuanto al trazado de los volúmenes y anatomía, se ajustan a otras soluciones ya apreciadas en imágenes similares. El torso es ancho, con las costillas ligeramente insinuadas y evidencia la característica sensación de acartonado. Las piernas, a las

311 Halcón [1999–2000], p. 404.
312 Al respecto véase: http://www.chiclanacofrade.es.vg/
313 Alonso de la Sierra Fernández [2004], p. 375.
314 Sobre estas actuaciones, en torno al año "1972 sufrió una desafortunada restauración en el taller sevillano de Guzmán Bejarano y que causó gran controversia, al ser recubierta siguiendo la corriente artística del momento, con una nueva policromía enmascarando la imagen, sustituyendo el pelo natural por otro tallado además del sudario produciendo un cambio tal que muchos fieles creyeron que la hermandad había cambiado de imagen. En 1996 se volvió a llevar al mismo taller, ahora en Jerez, recuperando su anterior fisonomía y policromía". http://www.chiclanacofrade.es.vg/

que les ocurre lo mismo, están más inclinadas de lo habitual, partiendo dicha direccionalidad ya desde la cadera. En cuanto a manos y pies, es probable su tallado en madera, dejándonos entrever cierta calidad en su ejecución y con ello, buen oficio de su artífice. La cabeza, que sólo hemos podido ver cubierta con la amplia peluca que porta, muestra nariz ancha, ojos abiertos, ejecutados en el mismo material que el rostro y boca entreabierta, todo ello de meritoria calidad pese a que, insistimos, parte de lo que vemos quizás corresponda a las intervenciones o última restauración. Esto viene avalado por la más que evidente carencia que encontramos en el trabajo de barba y bigote. Como se aprecia en la documentación gráfica, ha perdido los acanalados típico, que sólo se distinguen con dificultad en zonas puntuales, encontrándose muy intervenida. Debido a la colocación de un paño superpuesto de tela, nos es imposible poder describir si la obra conserva paño modelado original o simplemente la reserva para ser revestido. Preguntados sus custodios, se nos indicó que posee uno pequeño "tallado", aunque debido a lo titubeante de estas apreciaciones, optamos por dejarlo en este punto.



341

Cristo de la Vera Cruz. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Chiclana de la Frontera, Cádiz

[Cristo de la Vera Cruz | Tocina]

Documentada en la localidad sevillana de Tocina en el siglo XVI[315], la Hermandad de la Vera Cruz, rendía culto a su titular en su ermita homónima hasta que, en 1759, ésta amenazaba ruina[316]. Retirada del culto, al ser sustituida la pasada centuria por otra efigie en madera, la antigua imagen ha perdurado conservándose en la casa de Hermandad[cat. 67]. Sobre ella mantenemos ciertas reservas en cuanto a su correspondencia con la imaginería que tratamos, si bien su técnica de su ejecución es descrita como "realizada por el procedimiento del vaciado con fibras de zapote[317], resina vegetal y telas de tafetán encolado y policromado al óleo"[318], lo cual podría corresponder a una de las variaciones sufridas por la manufactura.

De las intervenciones que se le han practicado conocemos la llevada a cabo por el escultor local Germán Pérez Vargas entre los años 1985 y 1987[319], o la ejecutada por el también escultor José María Gamero Viñau, entre 1991 y 1992[320]. El estudio formal de la pieza, más afín a los modelos de la escultura en papelón andaluza que a piezas mexicanas, la describen como una obra de correcto modelado anatómico a la que se suma cierta apariencia acartonada, normal en este conjunto de imágenes.



Antiguo Cristo de la Vera Cruz. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, tejido, papel, caña de maíz y policromía. Tocina. Sevilla

315 López Gutiérrez [1997], p. 336.
316 López Gutiérrez [1997], p. 338.
317 Llama nuestra atención el hecho de la identificación de esta madera procedente de un árbol americano de la familia de las sapotáceas, entre cuyas características encontramos el de poseer una madera blanca y poco resistente.
318 López Gutiérrez [1997], p. 343.
319 López Gutiérrez [1997], p. 343.
320 Sánchez Ruiz [1993], p. 401. Según recoge el profesor Sánchez Ruiz al contactar con el último restaurador, éste comentó que la obra "estaba hueca y realizada con eneas", no indagando más sobre el mismo debido al interés del escultor por centrar sus investigaciones sobre la imagen.

[Crucificado | San Pedro de Alcántara | Ávila]

Otro de los crucificados catalogados, hasta el momento, como del siglo XVI se conserva en el Santuario de San Pedro de Alcántara, en la localidad de Arenas de San Pedro, Ávila[cat. 68]. Dado a conocer gracias a la exposición Las Edades del Hombre celebrada en el 2004 en la ciudad abulense, carece, como otras muchas piezas afines, de documentación sobre su llegada. De tamaño algo inferior al natural (140 x 124 x 29 cm)

Definido como "Cristo azteca de finales del siglo XVI, realizado con pulpa de caña de maíz"[321], el historiador Casado Paramio nos ofrece su descripción en base a los textos de Estrada Jasso;

> este crucifijo responde al tipo de los llamados *dormidos* del siglo XVI, por tener los ojos cerrados, con fuerte entrecejo, nariz europea, boca entreabierta con visión de dientes y lengua. El cabello cuando se realiza sobre pasta es escaso, para la colocación de la corona de espinas. Presenta un naturalismo riguroso, con cuerpos fuertes, realizados para sacudir las emociones. En realidad hay profundo conocimiento anatómico manifiesto en su realismo. El tórax potente destaca la herida en el costado, para terminar con el perizoma realizado en tela encolada. Las piernas se disponen de forma arqueada, para hacer que la planta de los pies se adose a la cruz. La policromía y en concreto la sangre no baña todo el cuerpo, sino que surge de pocas fuentes, así de la corona de espinas, manos, pies, costado y rodillas, aunque las gotas sean numerosas[322].

Como sucede con otras imágenes de este tipo, ha sido poco valorada en la bibliografía. Así Gómez Moreno lo calificó "de muy poco mérito" y supuso que correspondía al tiempo de la fundación de la iglesia[323].



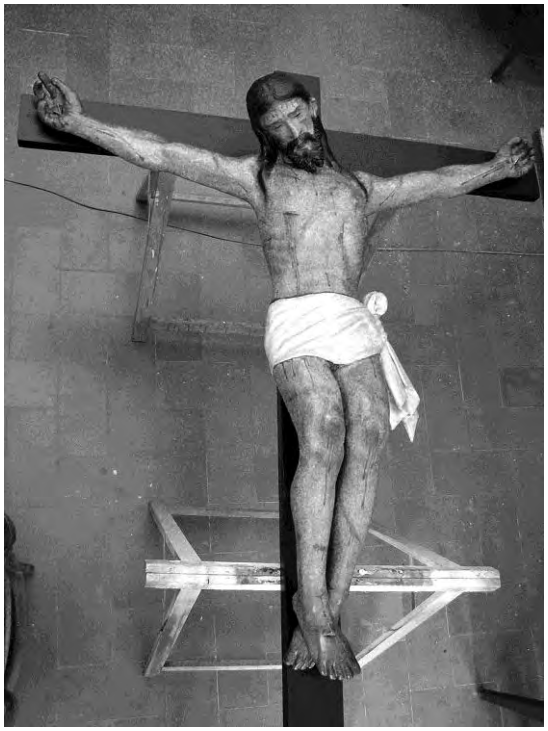
Crucificado de la Sacristía. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. *Santuario de* San Pedro de Alcántara, Arenas de San Pedro, Ávila

[321] Esta información la encontramos en la página web del referido santuario; http://www3.planalfa.es/santuario/ p. 2. (10/06/2006).
[322] Casado Parimo [2004], pp. 447–449.
[323] Gómez Moreno [1983], p. 325.

[Crucificado | Málaga]

Custodiado en la clausura de las Madres Dominicas de Málaga[324][cat. 69], tenemos referencia de otra pieza de cristo crucificado ligero, sobre cuya historia nada sabemos. Como se nos señaló, hace algunos años un accidente provocó su caía, con los consiguientes deterioros. Gracias a unas fotografías del siniestro, comprobamos a través de sus roturas y pérdidas, la calidad de la policromía original e incluso, la fina decoración estofada de su paño, todo en un aceptable estado de conservación. Pese a ello, y seguramente a causa del desconocimiento por parte de quien la intervino, no se recuperó el original, retomándose la última morfología de la obra que, como vemos en las imágenes, incluso posee telas superpuestas, perdiendo con ello toda posibilidad de contemplar los trazados y calidades primigenias. Por todo, sólo podemos apuntar aquí la simplicidad y predominio de la rigidez de sus miembros, además de la carencia de movimiento.





Crucificado ligero del convento de Madres Dominicas. Anónimo novohispano, finales del siglo XVI. Escultura en papel, caña de maíz y policromía. Málaga

Detalle del estofado subyacente

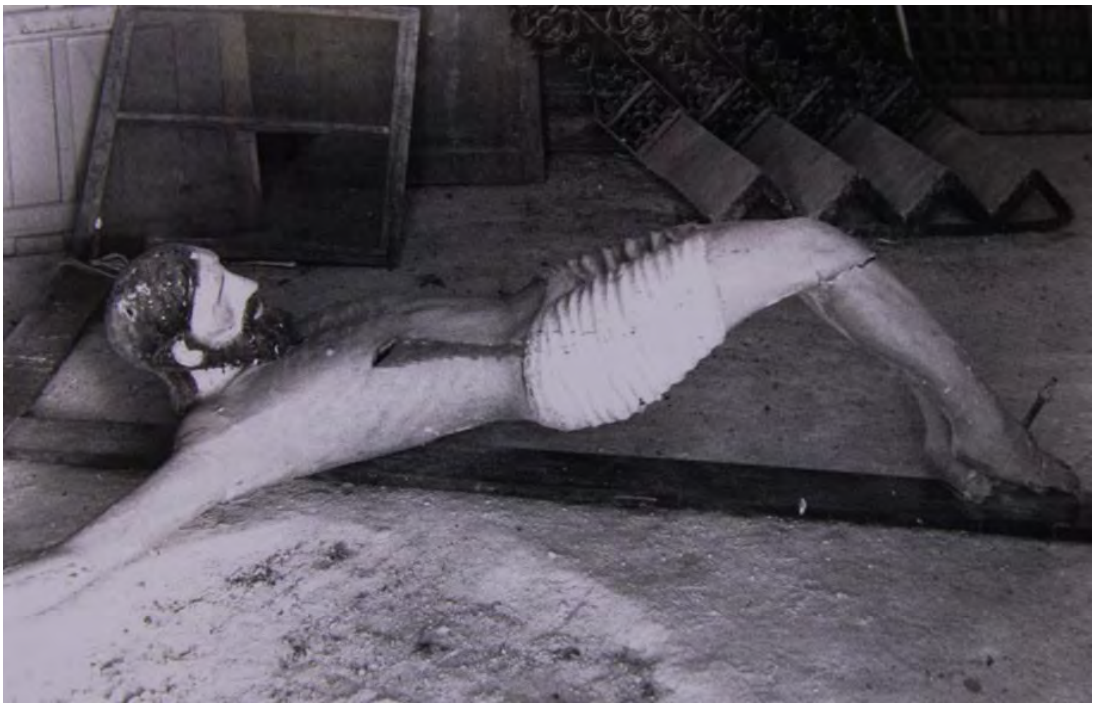


[324] Queremos agradecer a la investigadora Raquel García Jurado, el que nos indicara la existencia de esta pieza que ayudamos a catalogar y su documentación gráfica, en especial la anterior a la actual "restauración" donde pudimos comprobar que se trataba de una obra ligera.

[Crucificado | Convento del Socorro | Sevilla]

Por el informe del escultor Miñarro para la cofradía de los Santos de Maimona, supimos del *Santo Cristo* "de caña" que custodian las monjas concepcionistas franciscanas del Convento del Socorro, Sevilla[cat. 70]. Esta debe ser una las obras que su restaurador, Gamero Viñau, pretendió como base de su futura tesis doctoral, la cual sabemos ahora, no concluyó[325].

Confirmada por la aludida documentación la correspondencia con la técnica de nuestra investigación, gracias a las propias monjas pudimos acceder al estudio directo de la pieza, de la que no se conservan referencia alguna sobre su origen, donación o llegada. Conservado en la sala capitular, su ubicación anterior era la escalera principal que comunica las dos alturas del claustro, bello espacio remodelado durante las renovaciones neoclásicas a las que se sometieron parte de los bienes de la comunidad y hoy en día muy deteriorado.



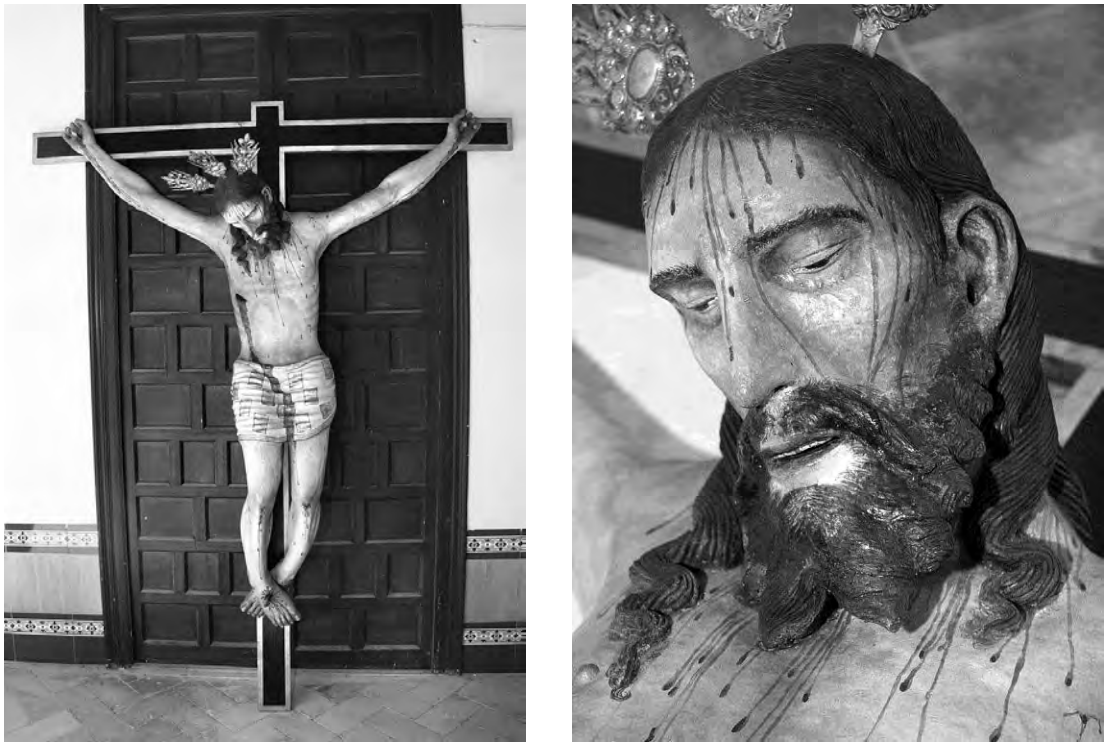
Estado de conservación en el que quedó la imagen después de caer de su ubicación original en la escalera del claustro principal. Fotografía anterior a la restauración

Antes de la restauración de Viñau, el Cristo mostraba un lamentable estado de conservación, como así atestigua la documentación fotográfica adjunta en la correspondiente memoria de actuación[326]. Muchos y muy dispares eran los

[325] Las referencias, principalmente fotografías, son recogidas en el referido informe; Miñarro [2004], Al respecto del trabajo académico de Gamero Viñau y tras nuestras pertinentes e infructuosas búsquedas, sabemos ahora por las propias monjas del cenobio sevillano que dicho estudio no fue concluido.

[326] Queremos agradecer a la comunidad de concepcionistas franciscanas del convento del Socorro su disposición a que accediéramos a diferentes dependencias y facilitarnos el informe de esta imagen al igual que la localizada en el coro bajo que estudiaremos seguidamente.

deterioros producto del desplome de la obra en su vitrina, lo que llevó sin remisión a una necesaria actuación en 1992. Gracias a lo señalado en la citada memoria, antes de esa *restauración* evidenciaba al menos dos repolicromados y diversos cercenados en el soporte, principalmente en la parte correspondiente al cabello sobre la espalda y sendos mechones que le debieron discurrir por el pecho[327].



Cristo. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Convento del Convento del Socorro, Sevilla

Tras la actuación de Viñau, estudio del informe correspondiente y nuestro análisis de la pieza *in situ,* lamentablemente no podemos señalar muchos elementos a destacar de la misma, ya que a nuestro parecer el alto nivel de intervención distorsiona su lectura primigenia. Sin entrar a debatir los criterios de restauración seguidos, los cuales no compartimos a todas luces, creemos que tanto el repolicromado general del cuerpo y extremidades, como la poca acertada reconstrucción del modelado del cabello perdido, han restado calidad a la pieza. Aun así, destaca su factura anatómica y en especial algunos detalles singulares en el paño de pureza. Éste está decorado con unas líneas que lo rebordean en dorado, a la que se añaden otras más delgadas de color oscuro, con unos singulares recuadros dorados distribuidos de forma más o menos ordenada por el paño, de cual se conservan algunos grafismos sobre el oro, aunque no los suficientes para poder establecer un estudio y análisis[328].

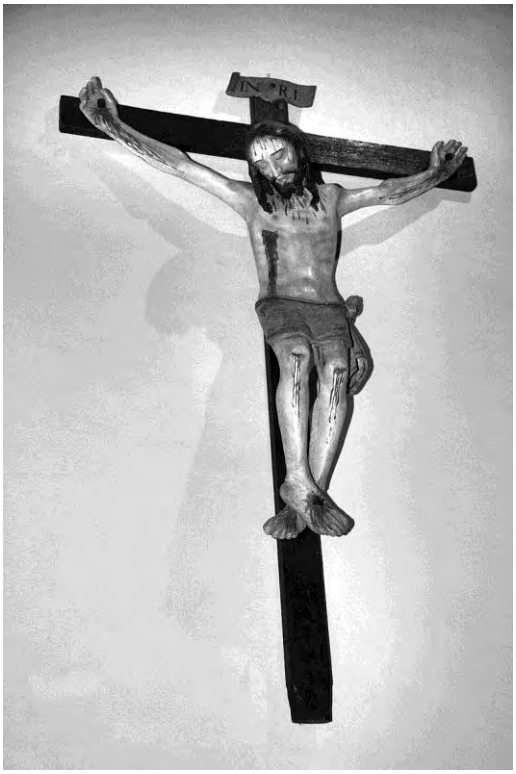
[327] Gamero Viñau [1992], s/p. En este documento el restaurador señala posibles influencias estilísticas medievales y nórdicas de la obra, al igual que apunta su manufactura a principios del siglo XVI, lo cual no hemos querido dar mayor relevancia debido a lo poco acertado de estas apreciaciones.

[328] Si bien en la documentación gráfica aparecen diversos de estos recuadros conservando parte de los

[Crucificado del coro bajo | Convento del Socorro | Sevilla]

Con motivo de la misma visita a este convento, las religiosas nos señalaron la existencia de otro crucificado, esta vez de menor tamaño y conservado en el coro bajo de su templo, e igualmente intervenido por el citado restaurador, quien en su actuación confirmó la materialidad de la obra [cat. 71].

Como en el caso del Crucificado de la escalera, la pieza mostraba múltiples y burdas intervenciones que lo desvirtuaban de forma notable. Dichas actuaciones, sus repolicromados y añadidos de soporte fueron eliminadas por Viñau, quien recuperó el cromatismo primero y parte del trazado original, en especial de la cabeza y cabello, aunque hemos de señalizar nuevamente, el injustificado repinte parcial de las carnaciones, muy falseado por las nuevas veladuras aplicadas y un excesivo patinado[329].



Cristo coro bajo. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, tela, papel, caña de maíz y policromía. Convento del Convento del Socorro, Sevilla

Junto al menor formato, que como ya comentamos no es común en España respecto a los crucificados indianos —a no ser los que veremos en el capítulo correspondiente al siglo XVII—, de este ejemplo podemos destacar en especial la ejecución de su policromía —documentada gracias a las tomas fotográficas— y de nuevo, la decoración del perizoma. En el primer caso, la tonalidad trigueña de la piel era matizada con sutiles veladuras verdosas azuladas, que venían a suplir la somera anatomía. También la sangre, en especial la de la lanzada, mostraba una buena ejecución a base de diferentes tonos. En cuanto al paño, sobre el tono liso blanquecino de base, el pintor aplicó a punta de pincel en un tono que se nos asemeja

enigmáticos grafismos, la realidad de la obra es que sólo uno ha quedado como testigo, siendo todos los demás redorados.

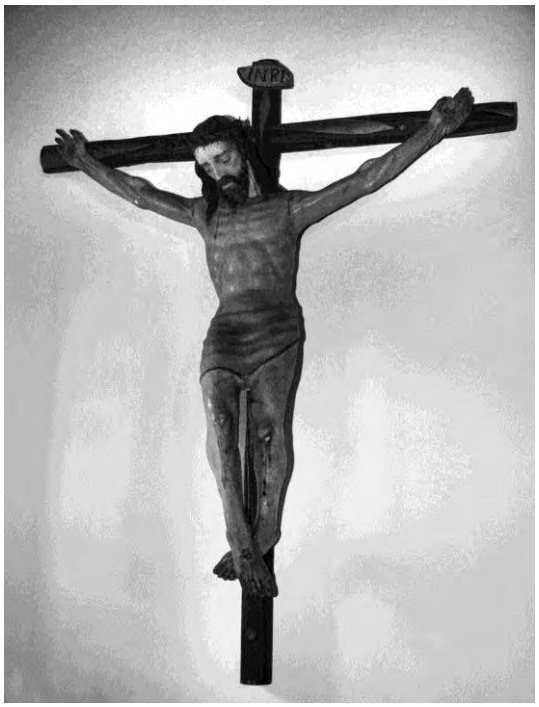
[329] Gamero Viñau [s/f.], s/p.

a un azul oscuro, sendas franjas en la parte superior e inferior, respectivamente, y doble en el nudo de la lazada, añadiendo a las primeras un ondulado en el mismo tono a semejanza de encaje, pero muy sencillo en su diseño. En la parte delantera colocó de manera aleatoria un dibujo, también a punta de pincel y con el mismo color azul, que no nos deja de recordar aquellos que documentamos para el mismo lugar cuando intervenimos el crucificado de la Iglesia de Azcapotzalco, México, D.F. Dicho dibujo queda definido por un rombo central de cuyos vértices parten unas líneas que luego se bifurcará redondeándose hacia el interior en sus extremos, completándose con algunos puntos.

[Crucificado coro alto | Convento del Socorro | Sevilla]

Sin salir de este cenobio y por casualidad, encontramos un nuevo crucificado en caña de maíz sin catalogar hasta el momento, e incluso no puesto en relación con esta técnica por las propias madres. Se trata del ubicado en uno de los laterales —junto a la puerta de entrada—, del coro alto de templo[cat. 72]. De formato mayor que el anterior, pero sin llegar a ser del tamaño natural como el primero, muchos de los elementos visibles de esta pieza lo detonan como indiano y de caña, siendo, sin duda, el de mejor calidad de los que atesora la comunidad.

Muy intervenido, pero sin alcanzar el grado de los anteriores, la obra conserva su trazado original, centrando las actuaciones más visibles en repintes, pérdida de la moña del paño de pureza y embotado de parte del modelado del cabello, ya sea en el bigote y barba, como en varios de sus mechones. Aun así, ello no enturbia su contemplación, descubriéndonos una pieza donde destacan el tratamiento de parte de su anatomía, en especial la de brazos y torso, éste con costillas y músculos bien marcados, así como su magnífica cabeza donde muestra una clara ejecución moldeada y a su vez, denota tanto la maestría del autor como muchos de los elementos definitorios de la técnica.



Cristo coro alto. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Convento del Convento del Socorro, Sevilla

El rostro es sereno y bien logrado, no recurriendo a la incorporación de postizos, siendo pintado los ojos sobre el mismo soporte. Su forma es de notable calidad, con la nariz bien dibujada, así como toda la anatomía de los arcos de los ojos y párpados, éstos con una ligera inflexión muy realista. La boca está entreabierta, dejando ver parcialmente los dientes. El labio superior queda difuminado en su volumen con el bigote, mientras que el inferior se resalta suavemente en su zona media. Tanto el bigote, la barba como el cabello con sus mechones, describen los suaves acanalados y modelados característicos. El primero, muy simple y de esfumados volúmenes, circunda la boca y se sobrepone a la barba aunque sin perder el dibujo ni entremezclarse, terminando ambas puntas en un caprichoso cambio de dirección. La barba es fiel a muchas de las descripciones ya apuntadas para otras imágenes: partida al centro y bien ordenada en pequeños mechones de menor a mayor volumen hacia la barbilla, en cuya parte media se arremolinan sendas puntas, apoyándose apenas la derecha sobre el torso debido a la inclinación de la cabeza. El resto de cabello, el de la testa, muestra, además del mencionado y característico trabajo de finas líneas, su ordenado desde la parte central, discurriendo sin grandes masas para luego formar un único mechón abultado en espirar que le cae por el lado derecho hasta asentarse y continuar sobre el pecho. En el opuesto la mayoría mantiene la línea del cuello hacia la espalda con la salvedad de un pequeño mechón que se desgaja hacia el torso. Ha de señalarse que al contrario de muchas de las piezas ya descritas, en esta ocasión el trazado de la cabellera ha hecho innecesario la realización de ambas orejas.

[Crucificado coro alto | Convento Santa María de Jesús | Sevilla]

349

Sin abandonar la ciudad de Sevilla, y también como parte del patrimonio de clausura, aunque esta vez del Monasterio de franciscanas de Santa María de Jesús, damos a conocer dos nuevos ejemplos de crucificados en caña, hasta ahora no relacionados por la historiografía. Nuestro interés por sendas piezas partió a raíz de unas fotografías que ilustran la monografía sobre el cenobio escrita por Centeno[330].

El primero se ubica bajo un gran arco en el coro alto, arquitectura que ahora muestra un acabado en rojo y que, como nos señalaron las propias religiosas, cubre lo que antaño era parte de un calvario en pintura mural, donde el Cristo era la única obra de bulto[cat. 73]. Sobre la pieza, Centeno señala que;

> es de grandes dimensiones, ejecutado en papelón, siglo XVII. Representa a Cristo en el instante de su muerte, con la cabeza levemente inclinada hacia la derecha, el brazo izquierdo más estirado que el derecho y las costillas muy señaladas. El vientre está sobresaliente, y el nudo del paño de pureza en el lado izquierdo. Los dedos de las manos que aún están rígidos, entreabiertos por la presión de los clavos. Apenas tienen policromía, sólo en las llagas, que fueron repintadas hace algunos años, el cuerpo aparece sin rigidez cadavérica, se sujeta al madero por tres clavos. En la cabeza además de la corona de espinas tallada, tiene potencias. A los pies aparece la calavera símbolo del triunfo de Cristo sobre la muerte[331].

Al respecto de la cita, varias serían las anotaciones que pudieran puntualizar, aunque creemos más sustancial en centrarnos directamente en la obra. Sin duda se trata un magnífico exponente de la notoria calidad, en todas sus facetas, que llegaron a

[330] Centeno [1996].
[331] Centeno [1996], p. 115.

alcanzar la ejecución de imágenes en caña. Sin llegar al detalle en la anatomía, ésta está correctamente insinuada, mostrando algunos puntos como ciertos tendones o músculos, que le dan al conjunto gran verosimilitud en la representación del cuerpo. Es interesante la manera en la que queda resuelto el tórax, algo acartonado y ligeramente ancho, donde sobresale su frontalidad y el ligero abultamiento del bajo vientre, muy acorde a modelos del quinientos. Las extremidades, bien logradas, destacan, como en otros casos, por la cuidada elaboración de pies y manos talladas, encontrando en los primeros el característico cruzado del izquierdo tras el derecho.

El paño de pureza está elaborado, según nuestro análisis visual, en el mismo material que el resto de la obra, no descartando la aplicación de textiles, sobre todo para la moña, que se nos antoja un lienzo encolado. Su diseño es corto y simple, con anchos pliegues ondulados que ascienden hacia el recogido del nudo en el lado izquierdo. La lazada es minuciosa, quizás por el material señalado, con una moña prominente de la que caen en vertical varios pliegues a diferente altura.



Coro alto del Convento de Santa María de Jesús, Sevilla

Como es una constante cuando describimos piezas en caña, lo mejor de la obra vuelve a residir en la cabeza, que no deja de recordarnos, salvando las distancias, en ciertos puntos al rostro de crucificado anterior del coro alto del Socorro. Aquí volvemos a encontrar la carencia de añadidos y su más que factible ejecución en

molde, con las superposiciones posteriores correspondientes a los volúmenes de los cabellos. El rostro, bien anatomizado, destaca por el trabajo de la nariz y su trazo fino en paralelo a los tratamientos de los ojos, éstos nuevamente con un cuidado especial en la elaboración de los párpados. La boca, frente a otros, tiene el labio superior bien trabajo, en parte por no quedar oculto tras el bigote mostrándonos, su zona media. El labio inferior, algo rehundido, es ligeramente abultado, dejando entrever los dientes a través de la ligera apertura de la boca.



Crucificado del coro alto del Convento de Santa María de Jesús. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Sevilla

En cuanto al bigote y la barba, aquel es grande, partiendo casi en oblicuo en pequeñas líneas y sobreponiéndose a la barba para concluir con su enroscado hacia el interior. Esta es corta y en abanico, dividida en mechones, aunque no tan seccionados como en otras ocasiones. En su parte central se bifurca en sendos bucles, apoyando el derecho. El cabello, bien ordenado desde la zona superior, se desgaja en el lado derecho con un bucle ancho, mientras que en el izquierdo, deja suelto un mechón de menor volumen que discurre por el cuello partiendo de detrás de la oreja. Por algunas pérdidas de estratos pictóricos marcados en la policromía que contemplamos, nos da pie a dictaminar que el cromatismo de la imagen es en general un añadido, sin que llegue a ser tan estridente como para desvirtuar su calidad.

[Crucificado coro bajo | Convento Santa María de Jesús | Sevilla]

En cuanto al otro Cristo[cat. 74], ubicado bajo dosel en la pared contigua a la reja del coro bajo, nada indica la autora del monográfico sobre el monasterio, aunque sí lo recoge en una fotografía de este espacio. De tamaño natural, apariencia acartonada y muy intervenido en su policromía, tanto su trazado como destalles, nos aseguran que se trata de una pieza en caña de maíz.

Entre sus características, además de una aceptable ejecución anatómica y otros puntos en los que nos detendremos, de entrada debe señalarse su peculiar diseño en cuanto a la disposición de ambos piernas, mucho más flexionadas de lo común, sin que por ello la pieza presente problemas en su lectura visual. Además, ello no interfiere con la contemplación del rostro gracias a su inclinación hacia el frente. Esto nos lleva a suponer cierta intencionalidad susceptible de comprensión en función de la elaboración de la propia obra con respecto al espacio para el que fue encargado, quizás, no un techo demasiado alto, pero sí una imagen de considerables dimensiones. Bien pudiera ser el propio lugar en el que se custodia su emplazamiento primigenio.



Crucificado del coro bajo del Convento de Santa María de Jesús. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Sevilla

Pasamos ahora a señalar algunos de los detalles que lo singularizan y lo ponen en relación con el tema de nuestro estudio, avalando con ello su catalogación. Sí ya destacábamos su aceptable trabajo anatómico, vale señalar en especial el del torso, con costillas bien trazadas, manteniendo su correspondiente arqueado, o el resto de la musculatura de esta parte así como de los brazos, llamando nuestra atención la disposición de los dedos tan abiertos, lo que no deja de señalar una posible reposición. También el perizoma, al que le falta la moña, aunque debió llevarla como

así se deduce de la marca que ha quedado en el costado superior izquierdo, es considerablemente diferente de otros ya analizados. Éste es más grande, sobretodo en su lateral derecho inferior, y está compuesto de infinidad de un plegado menudo en paralelo, que asciende hacia el nudo y se abre generosamente en lateral izquierdo, dejando entrever parte del muslo.

La cabeza es grande, quizás algo mayor para potenciar la mirada sobre ella desde una perspectiva inferior muy pegada a la obra. Vuelve a repetirse muchos de los elementos descritos para las últimas piezas, por lo que vale que simplemente nos detengamos en indicar la falta de un mayor esmero en el rostro, y la mayor volumetría de los bucles que se apoyan en el torso. Debido a multitud de pérdidas del color, aparecen visos de su carnación original, mucho más clara y de mejor acabado, lo que igual ocurre con la sangre. Debido a ello pensamos que el volumen que emana de forma exagerada de la lanzada, pueda deberse a algunas de las intervenciones a las que se ha visto sometido.



Crucificado del coro bajo del Convento de Santa María de Jesús. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Sevilla

[Crucificado | Convento carmelitas | Sanlúcar]

Otra imagen del crucificado cuya morfología nos remite directamente a los modelos novohispanos que trabajamos, y del que hasta ahora no hemos encontrado referencias específicas, es el que deben custodiar en clausura las religiosas del convento de la localidad hispalense de Sanlúcar la Mayor: el mismo recinto al que anteriormente hemos catalogábamos el Cristo del ático del retablo mayor de su iglesia[cat. 75].

Llegamos a esta obra tras el meticuloso rastreo de las bases fotográficas digitales de la Universidad de Sevilla[332], si bien, cuando establecimos los oportunos contactos con la comunidad religiosa, se nos negó su existencia. Tomando como fuente la fotografía, establecemos la propuesta de adscripción a los obradores novohispanos del último tercio del siglo XVI, al constatar una serie de particularidades en su forma y detalles, que así nos lo sugieren. Condicionados por la única imagen de la que disponemos, podemos establecer, al compararlo con los vanos situados a ambos lados, que debe ser de tamaño natural, siendo su estado de conservación aceptable.



Crucificado. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Clausura del Convento de Carmelitas de Sanlúcar La Mayor, Sevilla. FUS

Es una pieza de buena ejecución, como así deducimos al evaluar las labores en su hechura anatómica, trabajo en los brazos y manos, además de en el paño de pureza. Éste es corto, ligeramente en forma de uve en su parte superior, y con un suave plegado en horizontal que tiende hacia el vértice izquierdo, de lo que podemos inferir que en ese punto se encontraba la moña y lazada del perizoma, hoy perdidas. La cabeza es otro buen ejemplo de los trabajos indianos, inclinada hacia la derecha y apoyándose parcialmente sobre el pecho. Sus facciones son las consabidas para otros exponentes, resultado del molde, con nariz grande, cuidada elaboración de los ojos y

[332] La toma fue realizada por Antonio Palau el 15/07/1965, lo cual nos induce a pensar, por la relativa proximidad en el tiempo, que la pieza aún debe conservarse en el cenobio.

boca ligeramente entreabierta. Aunque no podemos distinguir lo suficiente la manera en la que están ejecutados los cabellos, barba y bigote, éstos parecen mantener las fórmulas derivadas del modelado. En definitiva, estamos convencidos de que es otro digno exponente de la producción de escultura ligera que arribaron a nuestro país, y que tanto por las condiciones específicas de la clausura, como por la falta de interés a la que hemos aludido sobre este género escultórico, no ha sido atendido, siendo aquí donde creemos por primera vez es estudiada.

[Crucificado | Capitanía General Militar| Valladolid]

Al rastrear diversas fuentes bibliográficas siguiendo la estela de la imaginería española en cartón o papelón, que nos llevó en otras ocasiones a establecer posibles vínculos entre obras de nuestro interés, reparamos en una llamada que hacía Martín González al respecto de una pieza conservada en el antiguo oratorio de la Reina del Palacio Real de Valladolid[cat. 76], actualmente capilla de la Capitanía General Militar de esa ciudad[333]. Fue en ese punto y tras contemplar la efigie, que establecimos debía corresponder con una obra ligera novohispana, ya que como defenderemos en su estudio, mantiene trazas evidentes afines, pero con algunos elementos, que nos llevan a proponer con cautela su adscripción al siglo XVI, lo cual si fuera así, sería de las últimas décadas, sin descartar su factible manufactura a principios del XVII. Álvarez Vicente, ha advertido también hace poco el origen mexicano de este crucificados[334].



Crucificado. Anónimo novohispano, tránsito de los siglos XVI al XVII. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Capitanía General de Valladolid

[333] Martín González [1976], p. 41.

[334] Nos referimos a la alusión ya indicada del *Taller de los Grandes Cristos*. Sobre esta pieza véase: Álvarez Vicente [2011], pp. 66-67, quien a su vez aporta alguna escueta referencia bibliográfica; Carracedo Primo [1993], p. 40. Las fotografías que adjuntamos se las agradecemos a José Miguel Travieso.

Centrándonos en la imagen, en primer lugar ha de referirse cómo percibimos cierto sutil distanciamiento en cuanto al diseño general del cuerpo, con respecto del conjunto habitual de piezas del XVI. Esto se aprecia en la una morfología más delgada que repercute en una valoración de mayor esbeltez, siempre recalcando que éstas son muy tenues. Ha de tenerse también en cuenta, que si bien en un primer acercamiento puede parecernos que adolece de un elaborado estudio anatómico, una valoración más pausada, nos revelará la musculatura suave pero definida, en especial en los laterales y parte inferior del torso, además de en las rodillas.

Algunos otros elementos necesarios de destacar son, en contraste con lo indicado tantas veces, lo corto de los brazos, más aún cuando lo habitual es su elongación. El paño de pudor, afín a la estética novohispana de raíz hispana y momento histórico, es escueto pero rico en dobleces naturalistas que imitan con verisimilitud la prenda, todos en función de su direccionalidad horizontal pero con lógica tendencia ascendente hacia la lazada en el lateral izquierdo. Ésta parte de un plegado realista que se puede seguir perfectamente en el que primero se realiza la moña, la cual es rodeada por el tejido plisado al conjuntarlo, pasa por la parte trasera solapándose y ya delante se introduce por el nudo para concluir en una único pliegue algo forzado, que cae casi recto y termina en punta.

La cabeza, totalmente apoyada sobre el torso por su parte inferior derecha —lo que no es frecuente en las piezas del XVI—, es algo simple en sus facciones y desvirtuada por el burdo repolicromado que presenta. Aun así, es perceptible el *rigor mortis* y buenos detalles como el modelado de la nariz, oreja o boca entreabierta. El tratamiento del cabello mantiene las características tipo de estos trabajos escultóricos modelados, aunque algo más simple en sus volúmenes y diseño. Por su parte, la barba, que creemos puede ser un elemento definitorio en futuros análisis formales cronológicos, se aleja algo de los postulados tantas veces comentados, en favor de imágenes del siglo XVII, ya sean por ejemplo algunos de los modelos que trataremos para Soria o el País Vasco, además una de las últimas incorporaciones, el crucificado del coro de la Iglesia de San Francisco de Cádiz. En el caso de México, el Nazareno del templo del Calvario de Pátzcuaro[335], o por nuestra parte, el Señor a la Caída, trasunto del Nazareno del Hospital de Jesús, que se encuentra a la entrada principal del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México. Para terminar solo nos resta incidir en la devaluación de la policromía actual en beneficio del conjunto, e insistir en que nos encontramos ante una efigie que deberá retomarse en futuros estudios que puedan dilucidar si es factible entenderla como pieza de tránsito entre siglos, y tal vez estilos.

[Crucificado | Arrate]

Otras dos imágenes de crucificados de los que no tenemos noticias precisas de su arribada y que se alejan sutilmente de las reiteradas descripciones establecidas para los ejemplos del siglo XVI, son los conservados en el retablo mayor de la ermita de Nuestra Señora de Arrate[336], Eíbar[cat. 77], y el del cercano pueblo de Mondragón[cat. 78], ambos en Guipúzcoa, País Vasco. Si bien no podemos descarta a ciencia cierta que sean piezas del siglo XVII por los referidos distanciamientos, respetamos las catalogaciones que hemos encontrado, y sean próximas al cambio de centurias.

[335] Estudiado por Velarde Cruz [2009], pp. 165-166.

[336] Queremos agradecer la noticia de esta imagen a Juan Alejandro Lorenzo Lima. Sobre la historia de este santuario véase Elustondo *et al.* [1999], pp. 170-172.

Tendremos que esperar a las necesarias confirmaciones con próximos estudios históricos, o el hallazgo de alguna fuente documental precisa.

Del primero tal y como se recoge en el libro *Arrate*, y se refiere la memoria de restauración del retablo que lo alberga y en el que nos basamos[337], podemos extraer la referencia de que fue intervenido en los años 70, y que un "escultor mexicano", indicó que pudo ser realizado en "madera de coral-mejicano con caña de maíz", lo que quedó pendiente hasta la última restauración, confirmándose su manufactura en indiana[338]. Aunque no se señala tamaño, gracias a los diferentes croquis adjuntos en la documentación, podemos hacernos una idea de que se trata de una pieza de gran tamaño, próximo a los dos metros, estando repolicromada en varias ocasiones[339]; por lo que no aludiremos a ese punto.



357

Crucificado. Anónimo novohispano, tránsito de los siglos XVI al XVII. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Retablo mayor del Santuario de la Virgen de Arrate, Eíbar, Guipúzcoa

De entrada lo que distingue a este crucificado es su delgadez, aunque ello no significa que el trabajo de los volúmenes y disposiciones de la anatomía dejen de ser acertados, si bien pueden ser tachados de someros. Ello quizás se deba a un encargo específico, tal vez, condicionado a tener en cuenta la altura en el que se le ubicó. Sin olvidar las diferentes actuaciones históricas de reparación sufridas, y que ellas puedan haber mermado la morfología primigenia, lo más interesante radica en la cabeza. Ésta es larga y delgada, en donde el protagonismo radica en la nariz, mientras que el resto de las facciones no están en exceso trabajadas, sin que por ello la desvirtúen. Son interesantes las soluciones de los volúmenes de los cabellos, donde confluyen varios tipos de modelado, siendo los más gruesos posiblemente producto

[337] AA.VV. [2004d], s/p.
[338] Cañizal [1998]. AA.VV. [2004d], s/p. Las referencias primeras nos fueron proporcionadas por Satur Peña.
[339] AA.VV. [2004d], s/p.

de las restauraciones, aunque se llega a diferenciar algunos que nos recuerdan a los típicos descritos. También llama nuestra atención el mechón desgajado en la derecha, el cual se bifurca y entrelaza una única vez, para luego discurrir sobre el pecho, solución que nos remite a otras similares que ya hemos apuntado, aunque la comparación de piezas no mantienen ningunas afinidades.

[Crucificado | Mondragón]

Sobre el otro crucificado [cat. 78], el de los franciscanos de Mondragón, no contamos con la suficiente información gráfica que nos ayude a su estudio, si bien la adscripción a los talleres novohispanos viene avalada por las mismas fuentes que para el caso de Arrate[340]. Una posible vía de llegada de la obra puede ser el propio fundador del convento, el rico indiano natural de esta localidad, Juan de Araoz de Uriarte[341]. De la de la construcción del inmueble y con ello cumplir el deseo de Uriarte —quien hiciera fortuna en las minas de plata de Zacatecas, México—, se ocuparon su viuda y albaceas, ya que el promotor murió en 14 de septiembre de 1581, el mismo año que había logrado las necesarias Bulas para la fundación[342], dilatándose dicha construcción a lo largo de la centuria siguiente.



Crucificado. Anónimo novohispano, tránsito de los siglos XVI al XVII. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Francisco, Mondragón, Guipúzcoa

340 AA.VV. [2004d], s/p.
341 Otazu y Díaz de Durana [2008], p. 134.
342 Guerra [1918], pp. 25-28.

Teniendo en cuenta lo anterior, podemos suponer que la imagen fue adquirida por el propio donante en su estancia americana, o en su defecto, encargarla, ya estando éste en Mondragón, a alguno de sus múltiples paisanos que continuamente hacían la ruta de Indias. Se trata de una pieza de tamaño natural, en la que prevalece la falta de movimiento, describiendo el cuerpo y las piernas una línea paralela al madero, sólo rota por la inclinación de los brazos; siendo estos casi iguales. De buena resolución en la anatomía, hemos de entender que es una pieza para contemplar a cierta distancia. Ésta mantiene algunas notas afines a la obra de Arrate, aunque también tiene señas propias. Es el caso del tratamiento del paño de pureza, escueto y con protagonismo de dorado sobre la simple ejecución de los pliegues, o la cabeza, más inclinada y cuyas facciones presentan algo de mayor definición, al igual que los trabajos modelados de los cabellos y la caída casi recta del mechón del lado derecho. La policromía, que parece corresponder con la original[343], es blanquecina, con matices de veladuras que ayudan en la corrección y realce de la anatomía de huesos y músculos, además de enfatizar el martirio a través de los hematomas y regueros de sangre.

[Crucificado | Navarrete]

Para concluir con este primer y más amplio grupo de crucificados, nos centramos en un interesante ejemplo que, a pesar de la importancia de su enclave, no ha sido relacionado en la bibliografía a la que hemos podido acceder, al menos con las catalogaciones que ahora proponemos. Éste preside un particular calvario en uno de los retablos de las naves laterales de la iglesia de Santa María de la Asunción, en Navarrete[cat. 79], localidad cercana a Logroño, La Rioja. Aunque el templo ha sido atendido en varios artículos que aluden a su patrimonio histórico, de la pieza a valorar nada se especifica[344].

De gran formato e indudables referencias formales respecto a otras piezas homónimas ya indicadas, caso por ejemplo de algunos aspectos del *Cristo de Churubusco*, México, o incluso -en lo concerniente al diseño del cuerpo-, con los dos testigos cacereños del convento de Guadalupe; en éste, vamos a encontrar muchas de las pautas que de manera continua hemos descritos para obras del siglo XVI, y que sin duda, hacen que propongamos esta centuria, y de manera concreta las décadas de los 60 o 70 como aproximadas para su temporalidad.

Si partimos de una visión general, nos encontramos ante una composición sobria, marcada por lo estricto en la disposición del cuerpo, en exceso en línea con el madero, siendo la forzada postura de la cabeza hacia la derecha, lo único que rompa, ya que incluso la simetría de ambos brazos no ayuda a ello. Como ocurre con el *Cristo de Telde* o el de Santa Teresa español, *Cristo del Amor*, el realismo anatómico es evidente, lo que infiere la destreza y conocimiento de su autor, aunque su tamiz "clásico" —con las consabidos matices que hemos de establecer al usar el término—, conlleva a que ésta sea suave, acorde con lo ponderado del conjunto.

La cabeza, donde se demuestra su manufactura exenta —tal y como veremos cuando tratemos la tecnología en la producción de estos singulares simulacros—, viene condicionada por su obtención del molde en negativo, dando como resultados unas

[343] AA.VV. [2004d], s/p.

[344] Queremos agradecer a nuestro amigo Antonio Luis Jiménez Barranco la identificación de esta importante pieza.

facciones, también suaves y en sintonía con el resto, en la que encontramos reflejado la placidez de la muerte aceptada. La nariz es ancha, los pómulos suavizados, las cuencas de los ojos y éstos, bien trazados, pero sin necesidad de demasiado detalle; la boca, entreabierta con el labio inferior más realzado, mientras que el superior queda supeditado al bigote.



Cristo Crucificado. Iglesia de Santa María de la Asunción, Navarrete, La Rioja

En el cabello queda de manifiesto, por la pérdida de su típico modelado, que la obra ha tenido problemas de conservación, requiriendo una intervención de reparo que no atendió al trabajo originario de suaves líneas. Por el contrario, estos si se ven tanto en los mechones que parten de la testa como en la barba. En los primeros dos son los elementos que merecen nuestra atención y distinguen la obra. Por una parte el tradicional mechón de la derecha, aquí es ancho, como si se tratara de un grueso pilar que ayuda en el anclaje y fijación de la cabeza. Éste es un único volumen de cabello torneado en su trazado y que se apoya en el pecho muy abajo, casi tocando la lanzada del costado, siendo en ese punto donde se abre en dos pequeñas puntas paralelas que apenas discurren por el pectoral y que concluyen con un cuidado peleteado de transición. El otro, que también pareciera retoma el del *Señor de Telde*, o el de la Catedral de Segovia, *El Consuelo*; es mucho mayor que en esos casos, y serpentea por el torso hasta casi concluir a la misma altura que el opuesto.

El paño de pureza, que de nuevo nos sugiere la presencia de aquellos crucificados, pudo perder la moña y la lazada, lo que no podemos confirmar debido a que el propio trazado de la abertura lateral y punto de contacto en la prenda es muy atrás, a lo que se añade que no muestre signos o huellas de haberlo portados, aunque quizás estos han quedado ocultos por alguna intervención. El perizoma también es muy sencillo, pegado al cuerpo y con volúmenes regulares en los plegados que en la parte frontal. Éstos son casi horizontales para ir en ascenso cuando busca la unión en el lateral izquierdo.



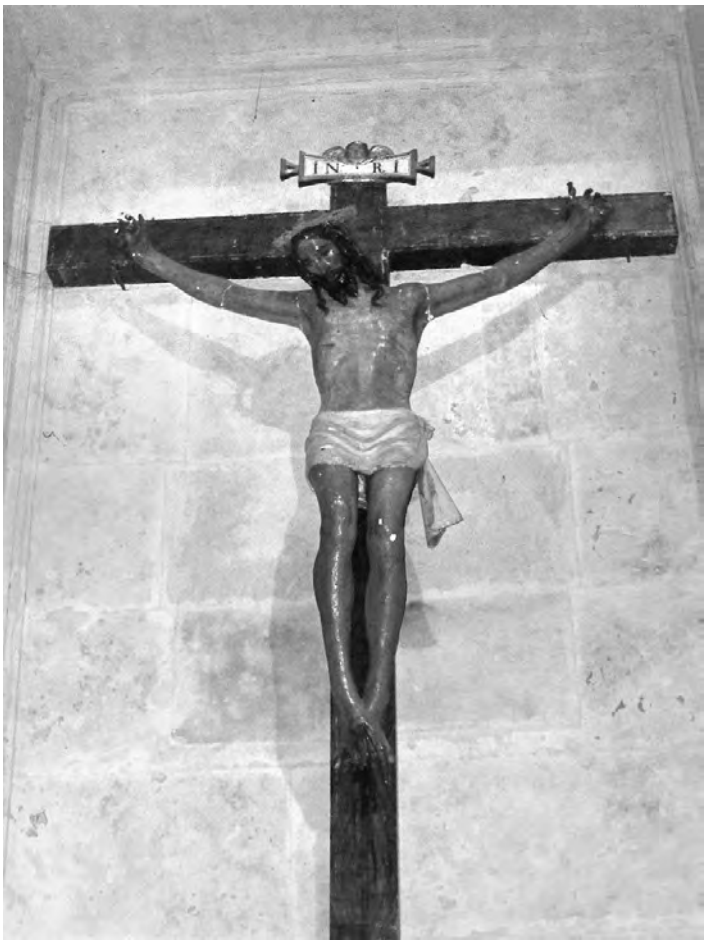
Cristo Crucificado. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Iglesia de Santa María de la Asunción, Navarrete, La Rioja

En cuanto a la policromía, no podemos descartar que se trate de la original, ya que tanto su cromatismo trigueño como la manera de resolver las veladuras complementando la anatomía, y los signos del martirio, abundantes y tamizado de múltiples gotas de sangre, son también puntos de contacto con otras piezas. Ahora bien, con la prudencia que nos provoca el no haber contemplado la obra desde la necesaria proximidad, y el constatar algunas intervenciones, no hacen ser cautos al respecto; si bien, de ser el caso que éste no fuera su cromatismo primigenio, lo cierto es que no desentona ni con la obra ni con las actitudes de los policromadores indianos del momento.

[Crucificado | Catedral Vieja de Salamanca]

Una obra más que establecemos debe corresponder con la imaginería en estudio y que prácticamente ha pasado desapercibida para la historiografía, es el Cristo localizado en uno de los laterales de la Catedral Vieja de Salamanca[cat. 80].

De tamaño mayor del natural, presenta muchas de las características a las que constantemente hemos aludido en otras descripciones, lo que se constata por las formas de su anatomía, en el que prevalecen la apariencia algo acartonada, o la insinuación de la musculatura. De nuevo se hacen patentes los brazos bien modelados con ligero arqueado concluyendo en correctas manos, éstas, al igual que los pies, a vista de su resolución, talladas en madera. En la cabeza predominan las formas provenientes del molde, que se combinan con elementos como la barba, aquí también amplia, bien separados los bucles centrales y perfectamente ordenados los restantes. El paño de pudor, pequeño y ajustado, debe ser el original, al contrario que la policromía general de la imagen. Éste se distribuye en suaves ondas horizontales que se adaptan a la anatomía. Gracias a Cristina Gómez González, del centro de Conservación y restauración de Bienes Culturales de Castilla y León a la que consultamos, podemos confirmar la realización novohispana ligera de esta imagen al analizarla más de cerca. De ese primer acercamiento se confirman las dependencias formales que apuntábamos, también la típica realización de acanalados del pelo, y hasta la realización de la moña del paño de pureza en papel encolado que parece corresponder con amate.



Crucificado. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía. Catedral Vieja de Salamanca

[Crucificado de la escalera | Monasterio de Santa Paula | Sevilla]

Aunque con reservas al no poder estudiar directamente la obra debido a su carácter de clausura, no queremos dejar de apuntar que el Crucificado que se localiza en la escalera del claustro del Monasterio de Santa Paula de Sevilla[cat. 81], pueda ser una imagen ligera novohispana.

Sobre esta imagen -que consta en el catálogo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico[345]-, se la ha señalado como de pasta y con unas medidas de 2,46 x 1,64 x 0,30 m., relacionando su manufactura con el siglo XVI. A lo anterior, y como elementos que vienen a "justificar" nuestra propuesta, podemos argumentar los débitos que con las obras novohispana tiene por ejemplo el trabajo del torso. Con costillas marcadas, sobretodo en la parte del esternón y pezones en relieve, nos recuerdan soluciones similares para piezas adscritas al *Taller del Santo Cristo*. La morfología de los brazos, y la disposición de las manos con el leve giro de muñecas, está próxima a las del *Cristo de Bornos*, aunque en el gaditano son algo más pronunciadas. Otros elementos también localizados en obras ya catalogadas son la disposición de las piernas, o el tratamiento de plegados del perizoma, aunque aquí es más minucioso. También la cabeza guarda similitud con otras ya señaladas, donde el tratamiento del rostro, hasta donde podemos percibir, nos lleva a suponerlo moldeado. Poco más podemos decir de este singular crucificado que deberá esperar a futuros estudios más detallados para poder corroborar la hipótesis aquí planteada, o en su defecto, adscribirlo a la imaginería ligera española de finales del siglo XVI.



Crucificado de la escalera. ¿Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Escultura en madera, papel, caña de maíz y policromía? Convento de Santa Paula, Sevilla

[345] Base de Datos de Bienes Muebles de Andalucía, IAPH, n°. 43.627.

4.3 | TESTIMONIOS PERDIDOS O DESAPARECIDOS

Si bien en un principio incluimos aquellas piezas que, como el primigenio crucificado de la *Vera Cruz* de Toledo, adscribimos a la imaginería en caña; debido a la imposibilidad de poder instituir con cierta fidelidad sus atribuciones, establecimos escindir aquellas obras perdidas o desaparecidas, con la salvedad de algunas excepciones, caso de la referida efigie toledana que por su importancia pensamos debía abrir el capítulo correspondiente. Sabemos de las imágenes que ahora tratamos por alusión directa en alguna fuente documental o bibliográfica, o por medio de antiguas fotografías, a través de las cuales, creemos nos aproximamos a las tipologías de escultura en caña de aquellas piezas que posiblemente arribaron en esta primera centuria.

No recogemos aquí el desaparecido crucificado de la localidad sevillana de Guadalcanal, al establecer, por medio de la documentación gráfica, su adscripción al que hemos denominado *Taller de Cortés*, tratándolo en su momento. En base a lo anterior, añadimos ahora a nuestra nómina en primer lugar las imágenes de las que contamos con mayor documentación, para luego seguir con algunas por nosotros atribuidas.

[Cristo de la Vera Cruz | Las Palmas de Gran Canaria]

Como ha quedado establecido en multitud de estudios, Canarias, punto de unión entre el Viejo y Nuevo Mundo, se benefició notablemente de la importación de numerosas piezas artísticas de origen americano, entre las cuales se cuentan, como hemos visto, y se especificará en el capítulo siguiente, diversas obras ligeras. Como refiere Alzola, "quizás antes de que llegaran a Gran Canaria los primeros granos del nuevo cereal (refiriéndose al maíz) para ser sembrados en sus campos, ya estaban en la isla algunas imágenes modeladas con la medula de la caña del maíz, procedente de América"[346]. A los conservados, ha de unirse el antiguo crucificado de la *Vera Cruz* [cat. 82], sita en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

Titular del antiguo convento agustino de la capital, su llegada puede relacionarse con el auge que la advocación gozó a mitad de la centuria del Quinientos, y en paralelo a la erección de su ermita, hoy desaparecida al fundirse con el cenobio agustino. Al respecto, Navarro refiere que en las salas de la portería, era "tradición había existido una mancebía pública y que, en desagravio, de acuerdo con el Cabildo secular, las habían consagrado al Señor de la Vera Cruz"[347]. Sabemos que se trataba de un crucificado realizado a base de "cartón, bien modelado, y tenía la cabeza cubierta con cabello natural, cuyos bucles, cayendo sobre el cuello, al moverlos el aire, producía respetuoso temor"[348]. La devoción profesada a la imagen, patrono del Ayuntamiento[349], quedaba realzada por el hecho de ser quien acompañaba a la Virgen del Pino, patrona de la Isla, en sus visitas a la ciudad.

---

[346] Alzola [1984], p. 73.
[347] Navarro [1895], p. 25.
[348] Navarro [1895], p. 25, y Cazorla León y Sánchez Rodríguez [1997], p. 203.
[349] Según José Miguel Alzola, siguiendo lo escrito por Pedro Cullen del Castillo, "El Ayuntamiento ostentaba el patronazgo sobre la imagen, derecho que a defendido en diferentes épocas acaloradamente. Sus regidores tenían el título de *esclavos del Señor,* y concurrían a la procesión de la *Vera Cruz* vestidos de hopas de seda encarnada". Alzola [1984], p. 77. Cullén del Castillo [1947], p. 26.

Con los años, y posiblemente debido a la cercanía del mar y el consiguiente problema que acarrea la humedad cargada de salitre, la imagen se fue deteriorando irrevocablemente, lo que unido al ataque de insectos, provocó, como nos cuenta Navarro, que se le diera "culto cubierta con un velo verde"[350]. No obstante hemos de recordar la antigua costumbre de cubrir en sus niños las imágenes con velos, que eran descorridos cuando se les rendía culto. El color verde del velo, es el propio de las de las cofradías españolas de la Vera Cruz.

De sus problemas de conservación tenemos ya tempranas noticias como así se recoge en las actas del Cabildo Catedral del 17 de junio de 1642[351] en donde se especifica:

> En este Cabildo habiéndose sentido mucho la desgracia y fracaso que sucedió a la figura del Santo Cristo de la Cruz de esta Ciudad en esta santa iglesia el domingo próximo pasado de la Santísima Trinidad quince de junio de este presente año de 1642 donde se había traido para la plegaria y de procesión que se hizo por el buen suceso de su Magestad Dios le guarde en las guerras que al presente tiene. Se cometió a los señores Don Diego González Prieto arcediano de Canaria y Licenciado Don Alonso del Solis [Pacheco] racionero en ella para que asistan con el oficial que se espera para ver la quiebra y lesión que padeció el dicho Santo Cristo y la vean con vista de ojos y el remedio que puede tener y hagan relación a este Cabildo para que se acuerde lo que más convenga al servicio de nuestro señor y devoción de esta Ciudad e Isla[352].

Al respecto de lo que pudo acontecer y la posible causa de deterioro, si atendemos a lo que nos señala el *Diccionario de Autoridades* en cuanto al término fracaso: "precipio, caída o ruina de una cosa, por lo regular con quiebra o rompimiento", cabría suponer éste pudo estar condicionado en la procesión de rogativa. Acaso quizás pasó que la imagen siguiera siendo trasladada como acostumbraba esta congregación penitenciaria por un hermano principal ayudado por otros dos, como ya hemos aludido, perdiéndose la estabilidad, aunque ello no deja de ser una mera hipótesis que pueda quedar resuelta en un futuro.

Más adelante y debido de nuevo al estado inadecuado de conservación, tras un acalorado pleito que enfrentó al Ayuntamiento con el Cabildo Catedral, el primero mandó sustituir la pieza ya "que no podía continuar expuesta a la veneración del pueblo tanta ruina"[353]. Ejemplo de esta disputa encontramos en las actas capitulares, donde el Ayuntamiento expone su queja a raíz de la "noticia de que ha determinado este Cabildo que en la venida que está acordada de Nuestra Señora del Pino se exponga a la veneración pública la Imagen de Jesús–Cristo Crucificado que se halla en la aula capitular, con lo que se interrumpe la inmemorial costumbre de conducir para igual rogativas la que se halla en Convento de padres agustinos con el nombre de la Vera Cruz, y que siendo patrono de dicha santa imagen no puede permitir esta novedad".

Debido al interés de la documentación y a la conflictiva circunstancia generada por la

---

[350] Navarro [1895], p. 25.
[351] Viera y Clavijo [2007], pp. 204-205.
[352] Archivo de la Catedral de Santa Ana, Gran Canaria, [en adelante ACSAGC]. *Libro 16 de Actas de Cabildos ordinarios*, 17 de junio de 1642, f. 32r-v. Quiero agradecer a don Julio Sánchez y don José Lavandera la generosa cesión de las fotográficas de los documentos.
[353] Alzola [1981], p. 95.

predisposición en el cambio de la imagen, recogemos aquí parte de la transcripción de los documentos relacionados;

> A otro del M. Ilustre Ayuntamiento de esta ciudad, diciendo en él ha tenido la noticia de que ha determinado este Cabildo que el la venido que está acordada de Nuestra Señora del Pino se exponga a la veneración pública la Imagen de Jesús-Cristo Crucificado que se halla en la Aula Capitular, con lo que se interrumpe la inmemorial costumbre de conducir para iguales rogativas la que se halla en Convento de Padres Agustinos con el nombre de la Vera Cruz y que siendo Patrono de dicha Sta. Imagen no puede permitir esta novedad, lo que hace presente para que no se altere esta costumbre antigua, pues de lo contrario se verá en el estrecho de tomar las medidas convenientes a lo que se halla firmemente resuelto:
> Se acordó que inmediatamente se conteste a dicho Cabildo, que este Cuerpo no ha dejado de reparar los términos poco decoroso, y de amenaza con que se expresa en dicho oficio, aun cuando no le constaba, que se había tomado resolución alguna en el asunto, pues el Cabildo sólo solicitaba el saber los fundamentos de esta pretendida costumbre, pero que prescindiendo de esto, y usando de aquella moderación que es propia de un cuerpo Eclesiástico, no pudiendo contribuir en manera alguna a la disminución del fervor del Pueblo, ni a las facultades que corresponden a este cuerpo, ha acordado e su petición entre otras razones, la primera por que se padece un equívoco gravísimo cuando se supone costumbre inmemorial la de traer a esta Santa Iglesia la Imagen de Jesucristo con el título de la Vera-Cruz en las ocasiones que se conduce a ella la milagrosa Imagen de Nuestra Señora del Pino, pues están llenos los libros capitulares de continuados hechos de lo mucho más antigua que es la de bajar el Crucificado que se haya en el Altar Mayor que esta dicha Sta. Iglesia sin omitir que el año de 1804 aunque vino Nuestra Señora no se trajo la citada Imagen del Señor de la Vera Cruz, y aún en 1721 se resistió por el Cabildo la súplica de los Religiosos Agustinos que solicitaron dicha traída, por cuyo motivo hicieron otra rogativa particular: la segunda por que este ha sido un acto voluntario del Cabildo, y ha consentido bajo este concepto el que se trajese o no aquella Imagen hasta tanto que el Cabildo tuviese otra proporcionada y teniéndola quedó en facultad de poder disfrutar o no del consentimiento del dicho Padre: Tercera porque la devoción que se cita aunque debido siempre a las Imágenes de Jesucristo acaso nos consta que no es la misma con una Imagen que acaban de costear particulares para poner furtivamente en lugar de la otra resistiéndolo los Religiosos del supradicho Convento que contra el dictamen de mucha parte del Pueblo: Cuarta, por que habiendo deseado S. M. el que sólo fuese propio del Cabildo Secular el exponer la necesidad que motiva la rogativa dejar a los Cabildos Eclesiásticos la libertad de acordar arreglar y darle su forma y duración según sus ritos y costumbres, leyes y disciplina Eclesiástica a este cuerpo le toca sin limitación alguna el señalar la Imagen o Imágenes con que deba hacerse la presente, como que es quien únicamente puede juzgar el simulacro que ha de producir mejor efecto en el Pueblo, por lo que se debe graduar de excesiva cualquiera otra solicitud que se haga sobre las facultades concedidas por el soberano a uno y otro Cabildo (...)[354].

Al respecto de lo referido por los capitulares a escasos días de la llegada de la patrona a la capital, es interesante hacer algunos llamados ya que existe una valoración negativa de la antigua obra, tildándola de "desproporcionada", lo que está en sintonía con los cambios de mentalidad y gusto ilustrado que se estaban dando, y que nos recuerda a la pieza homónima y los pleitos relatados por Ponz a los que ya hemos aludido al tratar la antigua efigie gaditana. Del mismo modo comprobamos la relación del pueblo con sus imágenes, incluso en un período de tantos cambios como

[354] ACSAGC, *Cabildo extraordinario del 26 de marzo de 1815,* Acuerdos de Cabildo.

estas primeras décadas del siglo XIX[355]. Tampoco podemos olvidar el protagonismo que directamente tenía el Ayuntamiento en estas celebraciones tan particulares, por ser su patrón el *Cristo de le Vera Cruz*, lo que al ser sustituido repercutía de una u otra manera en su papel.

Tres días más tarde de la anterior reunión extraordinaria del cabildo catedralicio, los capitulares necesitaron otra nueva sesión donde queda recogido al margen del texto; "Sobre la traída de la efigie de la Vera Cruz", y que ahora reproducimos:

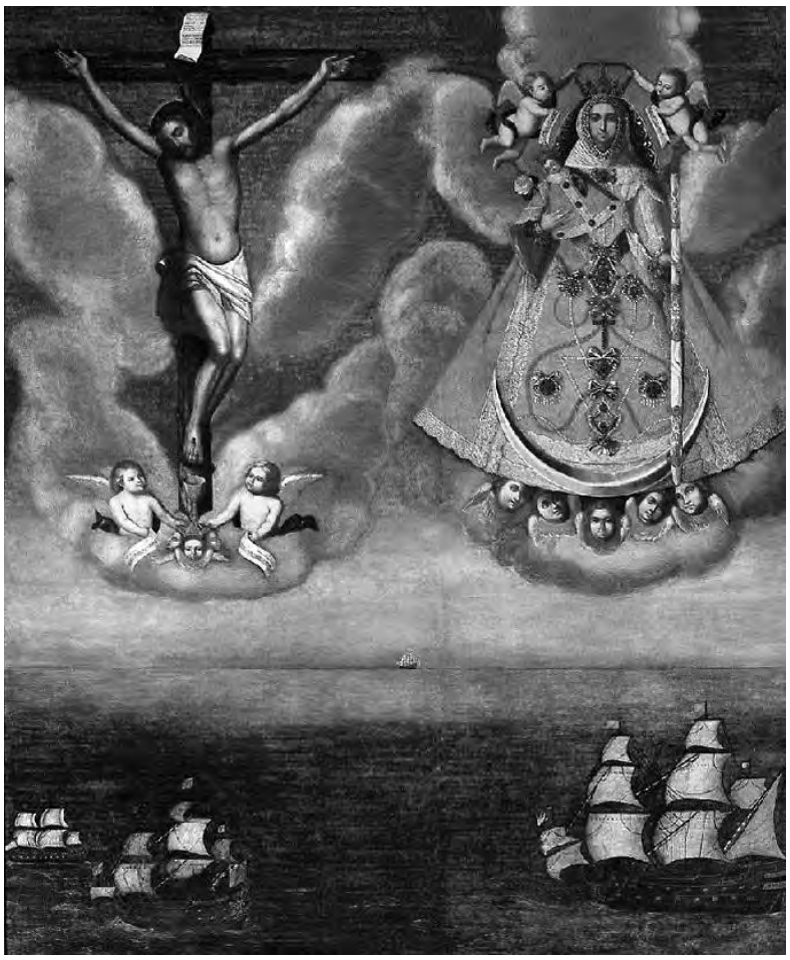
> El Señor dean manifestó había llamado a este Cabildo porque la Real Audiencia le ha pasado un recado para que se junte a fin de hacer cierta notificación, y en efecto habiendo dado aviso entró en esta Aula Capitular sin sombrero ni espada al Excmo. de Cámara de dicha Real Audiencia d. Francisco Martínez de Escobar: y hizo saber un auto de este tribunal en que dice:
> Que en virtud del recurso hecho por parte del Ayuntamiento de esta isla, en que se queja de que este Cabildo pretende interrumpir en la posesión y costumbre inmemorial de que asista la Santa Imagen de la Vera Cruz en las rogativas que se hacen en la venida de Ntra. Señora del Pino, no permitiendo la premura de tiempo el tratarse del mérito de que este recurso con la detención y conocimiento de causa que exige en su delicadeza y gravedad, a causa de que en la tarde de este día se hace la entrada pública y procesional de la Imagen de dicha Señora mandaba, que esta efigie sea conducida al Convento de S. Agustín de donde deberá salir a incorporarse la del Señor Crucificado con dicho título de la Vera Cruz, reservando a los dos Cabildos su derecho para que en juicio competente como les convenga usen de él, previniendo a los Diputados del Ayuntamiento que firmaron el papel de 24 de este mes, que en lo sucesivo moderen sus expresiones en oficio de igual naturaleza. Y habiendo manifestado el Sr. Dean quedar enterado el Cabildo se retiró dicho Excmo. de Cámara.
> Conferesiádose sobre el contenido de dicho auto habiéndose volillas, se acordó se obedezca, y a Cabildo para tratar sobre lo que se debe ejecutar en virtud de lo dispuesto por la Real Audiencia que se acababa de notificar debía suplicarse por el Cabildo por cuanto este Tribunal Superior no se haya enterado de los fundamentos y razones incontestables en que el Cabildo fundó el acuerdo de que se pusiese en la rogativa al Stmo. Xto. de esta Aula Capitular, no pudiéndose graduar de posesorio dicho auto por cuanto es insuperable el perjuicio que por ahora se causa a la libertad que siempre ha tenido y tiene este cuerpo de determinar las Imágenes que ha de servir en las rogativas pública, y por lo mismo se debía en concepto del que protesta entablar el recurso de súplica para no verse perjudicado ni por un momento en los derechos que le competen: Por lo que suplica al Cabildo se sirva de reponer el acuerdo que acaba de dar y acordar conforme a esta protesta, a la que se de asiento en el capitular. Y habiendo dado lugar dicho Sr. Conferenciándose sobre la antedicha protesta, repartidas volillas, se acordó estese a lo acordado y dese asiento a ella en el Capitular. Hecha señal entro dicho Sr. Canon Abad, a quien el Sr. Dean impuso de este acuerdo[356].

Finalmente, el antiguo cristo fue reemplazado por el tallado en 1813, obra del imaginero insular Luján Pérez, quien trazó la nueva efigie dentro de los cánones imperantes en ese momento[357]. Al respecto de la sustitución Navarro relata cómo ello conllevó la pérdida de su devoción[358]. Pese a la devoción y popularidad que alcanzó la

[355] Para el caso de Canarias y la renovación ilustrada véase; Lorenzo Lima [2010].
[356] Archivo Catedral de Santa Ana, *Cabildo extraordinario del 26 de marzo de 1815* Acuerdos de Cabildo.
[357] Alzola [1981], p. 95.
[358] "La imagen de este Señor fue tenida por muy milagrosa; se la hacían numerosas promesas y recibía cuantiosas limosnas [...] Desde el año de la sustitución cesaron totalmente las promesas y limosnas.

antigua imagen, no se conoce de manera fehaciente ningún retrato suyo, aunque cabe la posibilidad de que lo sea un lienzo dado a conocer por Hernández Socorro, atribuido a Cristóbal Afonso[359].

A lo anterior sumamos dos ejemplos que creemos relacionados con la pieza desaparecida. En primer lugar la posibilidad que el *Cristo de la Vera Cruz* fuera el modelo que siguiera Agustín Ruiz en 1604 para el del altar mayor de la cercana Catedral de Santa Ana. Si analizamos esta imagen, actualmente en la capilla de Santa Catalina, observamos que mantiene ciertos elementos en cuanto a su forma y diseño que nos remiten a los modelos habituales en la imaginería en caña. No sería de extrañar que el joven escultor, al que en la documentación se refiere como "muchacho entallador"[360] nacido en la localidad de Guía, y del cual apenas se conoce producción, se inspirara en la pieza mexicana y la interpretara para el crucificado catedralicio. Ahora bien, aunque vemos plausibles las concomitancias señaladas, es necesario apuntar que su morfología sigue la de aquel "de una tercia de alto, que fue propiedad del deán Messía", y luego pasó a Pedro Luis de Vergara que lo señala como lo señala en sus últimas mandas del 3 de julio de 1699[361].



Devociones protectoras de la navegación. Anónimo, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Ermita de San Telmo, Gran Canaria. Posible verdadero retrato de la antigua efigie del Cristo de San Agustín

Este hecho no es el único en que se ve al pueblo adorar la imagen y no lo que representa". Navarro [1895], p. 25.

[359] Hernández Socorro [2006], pp. 40-43.

[360] Cazorla León [1992], p. 160.

[361] Concepción Rodríguez [1995], p. 110.

La otra representación corresponde con el lienzo que se encuentra en la cercana Ermita de San Telmo. La pintura, de clara relación con la protección divina en la navegación, al favorecer una travesía tranquila como así se refleja, aparece en su parte superior sendas imágenes de la *Virgen de Candelaria*, patrona de las Islas, y un *Crucificado*, cuyo trazado, nos recuerda a modelos americanos. Debe apuntarse que la proximidad de la antigua Ermita de la Vera Cruz al puerto grancanario, enclave primordial en la ruta de Indias, hace factible que su imagen titular fuera centro de rogativas y agradecimiento de navegantes. Pese a que creemos probable lo anterior, un último acercamiento a esta tela nos hace ser cautos en la posibilidad apuntada, ya que algunos elementos de ambas efigies escultóricas, caso del cáliz a los pies del Crucificado, o el hecho de que la Virgen no sea una vera efigie de la Candelaria tinerfeña, abren nuevas vías de interpretación en su lectura, sin descartar, como compartimos con Rodríguez Morales, que se pueda tratar de devociones indianas. Además, y como hemos señalado en una reciente publicación, el hecho de que a los pies de la figura aparezcan sendos angelitos recogiendo en un cáliz la sangre del Salvador, vuelve a incidir en su relación con el crucificado agustino, más porque en muchas ocasiones la Vera Cruz, está relacionada íntimamente con la de la Sangre de Cristo, lo que podría significar en la pintura[362].

[Crucificado | El Salvador | Sevilla]

Tras estos primeros ejemplos, nos centramos ahora en aquellos que debido a diferentes análisis o referencias, podemos establecer como imágenes indianas. Abrimos este grupo con la antigua imagen que se localizaba en el segundo cuerpo de uno de los retablos laterales de la Iglesia del Salvador de Sevilla[cat. 83], el mismo que desapareció cuando se sustituyó ese retablo por el actual que preside el *Cristo del Amor*. Como ya referimos al hablar de la escultura en papelón conservada en nuestro país, la obra queda definida en los inventarios como "una hechura entera de Cristo Crucificado de pasta"[363], donado por fray Reginaldo Romero.



Antiguo Cristo de pasta de la Iglesia del Salvador, Sevilla, (perdido)

[362] Amador Marrero [2009a], pp. 86–89.
[363] Gómez Piñol [2000], p. 136.

Condicionada su descripción por lo indicado por Gómez Piñol, su postura era "sumamente desplomado en la caída del cuerpo, cabeza hundida inclinada hacia la derecha, piernas dobladas ligeramente en dirección opuesta y paño de pureza de telas encoladas"[364] a lo que añadimos el tradicional arqueador de los brazos, muy distante de los que se puede realizar en la imaginería en madera, así como el acartonado de la somera anatomía o lo que intuimos respecto a lo acanalado de la morfología del cabello. Sobre su supuesta pérdida y debido a la conciencia que ya al respecto de las imágenes se tenía en el momento de su sustitución, así como su perceptible buen estado de conservación, nos permitimos apuntar que no creemos que la imagen se destruyera, lo cual nos sugiere una posible venta o donación a otra iglesia, no teniendo que ser de la propia cuidad. Por ello, no descartamos que en futuras investigaciones se pueda establecer documentalmente, o siguiendo los necesarios paralelismos formales, la identificación de esta efigie con alguna otra por ahora no localizada.

[Crucificado | Guadalcanal]

Otra pieza que planteamos ahora como posible imagen ligera novohispana, pese a su desaparición en las revueltas de la Guerra Civil, es el crucificado de gran tamaño que durante centurias se localizaba en el segundo cuerpo del retablo puesto bajo el patrocinio de San José de la Iglesia de San Sebastián de Guadalcanal, Sevilla[cat. 84]. Durante el minucioso rastreo que realizamos de la base de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, encontramos sendas fotografías[365] donde con dificultad se entrevé, y en cuya aproximación encontramos las concomitancias necesarias en cuanto a la morfología y estilo.

370

Queda claro que se trata de una obra de gran formato, posiblemente más de dos metros, cuya estética se aleja sustancialmente de los postulados barrocos e incluso rococós, visibles en las tallas que lo acompañan y retablo que lo alberga. Por el contrario y ya de entrada, su trazado general adolece de muchas de las pautas que de manera general podemos encontrarnos en piezas del origen que le atribuimos. Su anatomía somera pero correcta, hace especial hincapié en el trabajo de torso –con costillas marcadas y abdomen ligeramente redondeado–, cabeza y pies. El resto, condicionados por las técnicas constructivas, moldeado y modelado, muestran la típica apariencia acartonada. Los brazos, largos y en exceso rectos, insinúan la musculatura en tensión, no siendo distinguible el recurso de venas en realce que podemos hallar en otras. Las piernas, en exceso tubulares, comienzan a inclinarse a partir de ambas rodillas, estas con fuertes hematomas, y finalizar en los pies ligeramente en aspas y dedos lagos con fuerte y realzados tendones sobre el empeine producto de la tensión del clavo. La cabeza, lo mejor de la obra, es grande, inclinada hacia la derecha apoyando parte de la barba. En el rostro se vislumbra el cuidado de su artífice en el trazado de la nariz, grande y recta, la anatomía y volumen de los ojos, enmarcados por los suaves arcos zigomáticos. Respecto del cabello, barba y bigote, gracias al contraste de la fotografía y la incidencia de la luz, se intuye su modelado, en especial en el primero, mientras que en el resto se alcanza a identificar la ordenación de mechones geométricos y el particular enroscado de los centrales que nacen a mitad de la barbilla.

---

[364] Gómez Piño [2000], p. 422.

[365] Números de inventarios 2–2002 y 3–1546. Al respecto señalar un error de catalogación sobre la ubicación de lo fotografiado en una de ellas. Queremos agradecer José Carlos Pérez Morales la obtención de ambas imágenes a gran resolución.

Otro elemento interesante y que, aunque con trabajo, se puede analizar, es el paño de pureza. Muy ajustado a la anatomía y con suaves plegados en horizontal, parte del bajo vientre para terminar pasada medio muslos. Como es tradicional se ata en el lado izquierdo —dejando entrever parte del muslo— con una amplia moña, caída, y el resto de la lazada muy acartonada, posiblemente por su ejecución a base de tejido o papel encolado. Poco o nada podemos arriesgarnos a decir de la policromía, aunque no debió ser muy oscura y sí con hematomas y regueros de sangres muy intensificados. Hasta aquí las apreciaciones que laboriosamente pudimos establecer tras complicados trabajos de fotografía y visualización, las mismas que dieron origen al posterior estudio histórico.

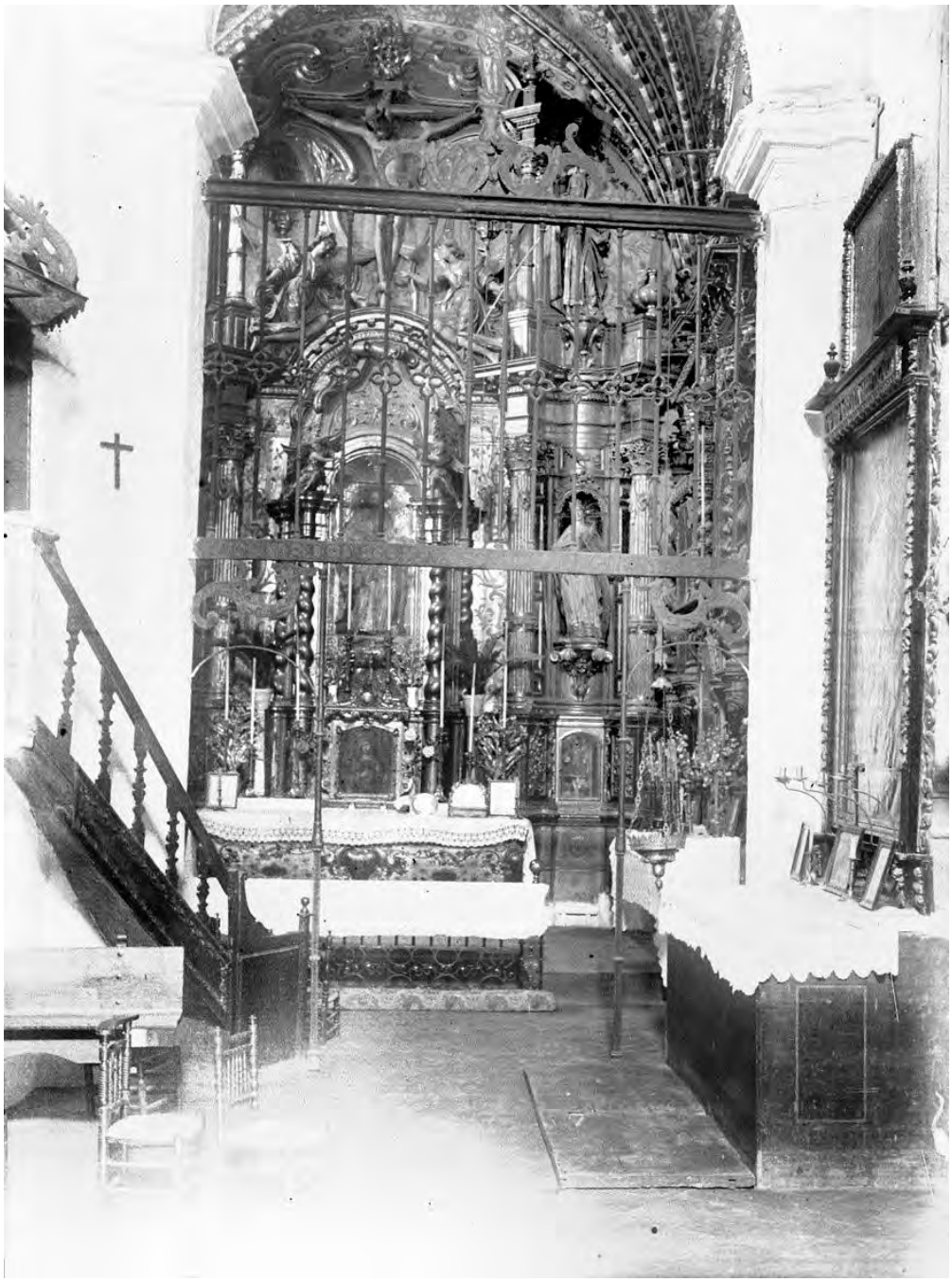
Como se observa en ambas tomas, la capilla se cerrada por una bella reja de forja con decoración de bichas y rematada por una figura femenina en metal recortado, que bien pudiera ser la Virgen amamantando al Niño o una alegoría de la Caridad. Para nuestro estudio el interés radica en el dintel medio donde se lee con toda claridad; *ESTA CAPILLA ES DE DIEGO RAMOS*... Con esta información emprendimos la búsqueda de la necesaria conexión indiana, lo que quedó confirmado con creces por diferentes referencias bibliográficas y documentales.



Retablo de la Capilla de Diego Ramos, Iglesia de San Sebastián, Guadalcanal, Sevilla. (Destruido), FUS

Refiere Maldonado Fernández, último investigador que ha tratado este recinto, que se fundó en 1556 por Diego Ramos, denominado *el viejo*, un indiano que debió hacer fortuna en la ciudad de México. Según una de las cláusulas testamentaria —otorgadas en la ciudad de México, el 18 de diciembre de 1556—, fue voluntad de Diego Ramos dejar mil ducados (11.000 reales o 374.000 maravedís) para comprar el suelo y construir una capilla en la Iglesia de San Sebastián, en cuya collación seguramente habría nacido. La capilla —separada del resto del templo mediante una

reja ricamente labrada y con un letrero en el que se percibía con claridad el nombre del fundador—, se encontraba al lado derecho del evangelio, junto al arco toral. Era de buen tamaño, bajo una bóveda de crucería de piedra con cuatro escudos en los ángulos. Según Tejada Vizuete, en 1575 con motivo de una visita canónica quedan referidos algunos pagos, entre ellos al rejero Domingo Hernández, que se encontraba avecindado en la localidad, y que "tiene cobrados más de 100.000 maravedís, importe de la reja que hizo para la capilla de Diego Ramos en el propio templo"[366].



[366] Queda recogido en el amplio estudio de Tejara Vizuete [1986], pp. 782-804.

El altar quedaba presidido por un crucifijo de bulto entero y, a ambos lados, las imágenes de Nuestra Señora y San Juan. Por deseo del fundador estaba ricamente ornamentada y con objetos sagrados propios, que se guardaban en una alacena aneja, fabricada en madera de nogal. Nombró como patronos y administradores a quienes fuesen párrocos de San Sebastián, a los sucesivos guardianes del convento de San Francisco y a Hernando Ramos, su hermano, y a sus legítimos sucesores. Dejó en manos de los administradores la elección de dos capellanes, para cuyo beneficio (10.000 maravedís anuales para cada uno, más 500 para el sacristán que les ayudase) mandó invertir 3.000 ducados de su patrimonio en comprar bienes raíces, a partir de los cuales se obtendrían las rentas precisas para perpetuar los derechos de capellanes y sacristanes. Como contrapartida, dichos capellanes estaban comprometerse a decir una misa rezada diaria en la capilla, por el eterno descanso del fundador y allegados, además de celebrar con toda solemnidad una misa cantada el día de la Concepción, oficiada por seis ministros y en presencia de todos los clérigos de la parroquia, a quienes se les recompensaría con un real y una vela de media libra. Finalmente y como obra pía asociada, dejaba otros 1.000 ducados para invertir en bienes raíces y utilizar sus rentas en casar o dotar anualmente a una doncella huérfana y pobre[367].

[Crucificado | policromado por Luis de Illescas]

A las obras anteriores hemos de añadir noticias de otra que, aunque han pasado casi inadvertidas, son imprescindibles para nuestro estudio al citar directamente el encargo de un "cristo de caña" destinado a la metrópolis. Hemos de apuntar, debido a que no se ha localizado, quizás corresponda con algunos de los ya apuntados, por lo que omitimos su enumeración. Citada la referencia por Tovar de Teresa[368], en octubre de 1574;

373

> Luis Illescas, pintor y dorador, vecino, se obliga de dar y pagar a Juan de Saavedra, escribano de Su Majestad, en veinte días, un Cristo de caña de maíz de diez palmos en alto con su cruz y las potencias doradas y el dicho Cristo con su color bien hecho, obrado y labrado, el cual os dará puesto en su cajón de madera blanca, estibado, de manera que pueda ir seguro y llevarse a los reinos de Castilla, y asimismo vos daré y entregaré en el dicho término una imagen de la Magdalena de bulto, de palmo y medio, metida en su caja bien labrada y acabada y dorada en las partes que convenga[n], por razón que por la hechura de todo ello me habéis dado y pagado 40 pesos de oro común, los cuales me disteis y pagasteis en unas calzas de taf[etán...][369].

---

[367] Maldonado Fernández [2009], digital, (11/03/09).

[368] "Hechura de un Cristo de caña de maíz y una imagen de la Magdalena para los reynos de Castilla por Luis de Yllescas, pintor y dorador, México a 25 de octubre de 1574. Notaría a cargo de Pedro Trujillo. Archivo General de Notarias. Año de 1574, p. 2761, vuelta. México. (Interesante documento que nos da el nombre de un artista hasta ahora desconocido y único, del cual tenemos noticias como escultor de pasta de caña; lo notable es que las imágenes se realizan en México y se envían a Castilla"). Tovar de Teresa [1982], p. 355. En cuanto a la referencia que hace de que fuera Illescas el escultor de la imagen, una nueva lectura del documento original, nos plantea el entender que actuara como pintor y no como escultor.

[369] Archivo General de Notarias (AGN), "Obligación de pago", Notaría 1, Vol 163, Escribano 3, Leg. Pedro de Trujillo, 2761v, [87v], octubre de 1574, México, (documento incompleto). Queremos agradecer primero a nuestra compañera Gabriela García Lascuráin quien nos llamó la atención sobre esta referencia, y muy especialmente a Ivonne Mijares Ramírez del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, al proporcionarnos, en vista de la imposibilidad de acceder al documento debido a su mal estado de conservación, su contenido, así como otras referencias que aquí apuntamos conservadas en el AGN. (México) que versan sobre los Illescas.

A partir de este interesante documento podemos hacer varias reflexiones. Por una parte encontramos la alusión directa al término "Cristo de caña de maíz", lo cual ya hemos visto, por ejemplo cuando tratamos la documentación previa al tercer Concilio mexicano, era común para el siglo XVI. Ello directamente nos da por válido, y así señalamos en la introducción, el usar dicha terminología distintiva para hacer referencia a las obras en estudio, aunque esta no tiene porqué entrar en discusión con otras nomenclaturas a las que de igual manera aludimos constantemente. Así mismo, es significativa la aparición de un pintor contratando lo que pensamos se refiere a la policromía de la efigie, y como éste se encargaba de todo lo necesario en lo concerniente a dejar la pieza lista para el viaje. Cabe aquí referir de forma sucinta que acaso el hecho de que podamos entender que el documento refiere a la policromía, estén cumpliéndose con lo estipulado por las ordenanzas gremiales en cuanto a la separación del trabajo según los oficios y que ya para este año estaba en plena vigencia.

Nos permitimos aquí, por la referencia a Illescas y el supuesto vínculo de este linaje con Canarias, el hacer una corta digresión con la finalidad de establecer algunos argumentos que arrojen algo de luz sobre dicho apellido y su relación con el arte, más aún, cuando en la referencia dada por Tovar de Teresa se afirma que es un artista desconocido[370]. Cierto es que para 1982, año en el que el anterior investigador refiere el dato de Luis de Illescas o Yllescas, poco se sabía en México al respecto, pero ya para entonces Toussaint hacía una llamada sobre este artífice[371]. También en Suramérica comenzaban a aflorar algunas referencias a los Illescas que se descubrían[372], unidos a lo anterior, perfilándose como una posible estirpe de origen andaluz que emigró a México y luego al sur americano en busca de un mercado más fructífero para su arte. También en las Islas Canarias, Fraga González recopilaba documentos actualizando los conocimientos con nuevos datos del paso de algunos de los Illescas por el Archipiélago y sus labores en diferentes obras tinerfeñas[373].

De toda la nómina de los Illescas —supuesta estirpe que aún demanda una seria actualización—, nos quedamos con Luis de Illescas, que pasamos a denominar como *padre,* y que ya laboraba en la Ciudad de México en la década de los sesenta del siglo XVI[374]. Siguiendo la documentación del Archivo General de Indias, acertamos a encontrar la solicitud de Catalina Gutiérrez, su mujer, quien a finales de marzo de 1565, solicitaba los permisos para trasladarse a la Nueva España en compañía de sus hijos Ángela Jerónima, Beatriz, María, Nicolás y Luis, además de dos esclavos[375]. En la documentación que adjunta Catalina Gutiérrez, refiere que su marido "ha posesionado de muchos bienes raíces y muebles donde también usa su oficio de pintor de imaginería y de hacer retablos para iglesias", además de aportar la carta

[370] Tovar de Teresa [1982], p. 335.
[371] Manuel Toussaint [1990a], p. 37.
[372] Bayón y Murillo [1989], pp. 103 y 117. Sebastián López, Mesa y Figueroa, Gisbert de Mesa [1985], p. 244. Ambas referencias las tomamos de Fraga González [1993-94], pp. 580-581.
[373] Fraga González [1993-94], pp. 578-580
[374] El 8 de mayo de ese año lo refiere un documento aportado por Tovar de Teresa nombrándoselo como escultor y que para ese entonces contaba 45 años. Tovar de Teresa [1982], p. 335. Pero para ese entonces ya Illescas llevaba algunos años en tierras mexicanas, en 1560 aparece como testigo en un poder general suscrito por un pleito. AGN. Notarías, 1, Vol. 10, Escribano, 1, Leg. Antonio Alonso, 21 de febrero de 1560, Ciudad de México, ff. 345 v. y r. Queremos agradecer nuevamente ésta y las siguientes referencias a Ivonne Mijares Ramírez, quien amablemente nos las proporcionó.
[375] AGI., Sevilla: Catálogo de Pasajeros a Indias, Vol. IV. ES.41091. AGI. 1.16419. Pasajeros. L.4, E.3552. ES.41091. AGI. 1.16403.15.2120. Indiferente, 2050, N.49. También esta referencia nos fue aportada por Margarita Rodríguez González.

donde Luis le pide que viaje a México[376].

Poco debió coincidir el matrimonio en tierras americanas, ya que en 1570 Catalina se declarará viuda de Luis de Illescas[377], por lo que será su hijo Luis el que comience a aparecer como pintor, siendo éste al que contrata Juan de Saavedra para el crucificado de nuestro interés, y por lo tanto, creemos necesario, aludiendo a lo "estipulado" por la tradición, nombrarlo como Luis de Illescas *el mozo*[378].

Volviendo al contrato, otros elementos que se desprende de su análisis es el valor del trabajo y características que debía cumplir para el envío. Lo primero alcanzaba la nada despreciable suma de "cuarenta pesos de oro común", lo que entendemos queda condicionado para la imagen del crucificado, al descontarle todo lo relativos a los complementos del mismo, las potencias doradas, cruz, cajón y acondicionamiento del mismo, y los costos del trabajo en la otra pieza referida, la *Magdalena*, aunque esta era una obra de pequeño formato, quizás para oratorio particular. Además, comprobamos que se trataba de un Cristo cuyo formato se adapta, en función a lo acordado, a una efigie de un tamaño considerable, aproximadamente 2,10 metros[379], lo que del mismo modo coincide, o es común, con muchos de las hechuras ligeras novohispanas que hemos localizado en España.

En cuanto al sistema de embalaje y protección de la obra para su embarque, y entendiendo que aún queda mucho por escudriñar en las diferentes fuentes al respecto de estos trámites, entendemos que la referencia al "cajón de madera blanca, estibado, de manera que pueda ir seguro", es lo suficientemente ilustrativa del esmero he importancia que los comitentes ponían como clausulas para asegurar el buen envío de sus donaciones.

[376] AGI. 1.16403.15.2120. Indiferente, 2050, N.49.

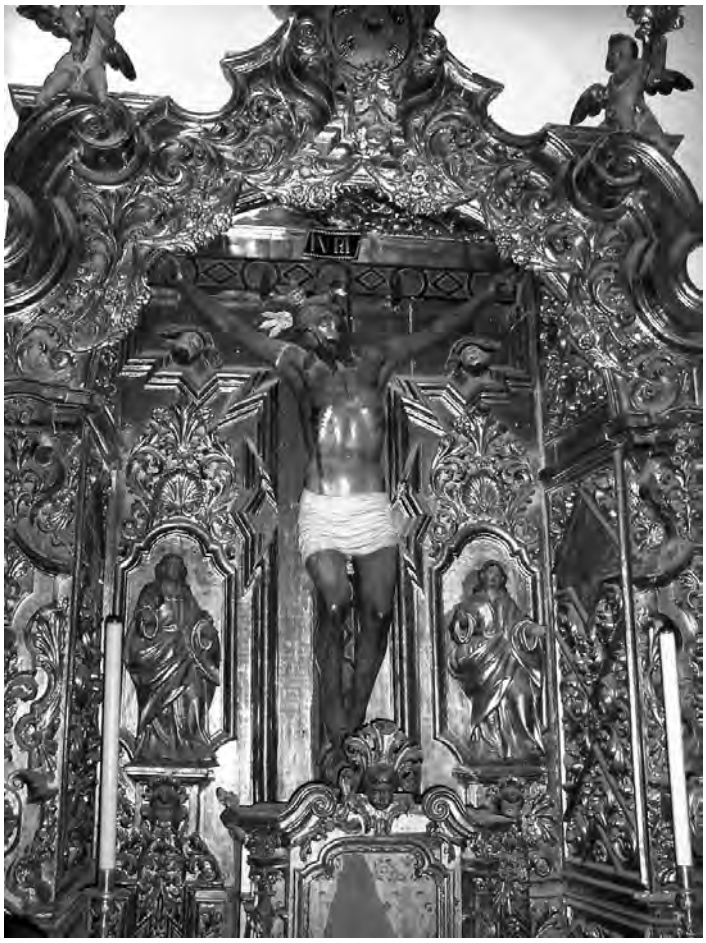
[377] Así consta en los siguientes documentos en atención de asuntos derivados de diversos poderes: AGN. Notarías 1, Vol. 9, Escribano 2, Leg. Antonio Alonso, Ciudad de México, 20 de marzo de 1570, ff. 789v-790v. Notarías 1, Vol. 9, Escribano 2, Leg. Antonio Alonso, Ciudad de México, 1 de abril de 1570, ff. 776-777. Notarías 1, Vol. 11, Escribano 1, Leg. Antonio Alonso, Ciudad de México, 5 de mayo de 1577, ff. 726v-727. Notarías 1, Vol. 13, Escribano 8, Leg. Martín Alonso, Ciudad de México, 14 de septiembre de 1577, ff. 48-48v.

[378] Notarías 1, Vol. 58, Escribano -, Leg. Fernández Salgado Gómez, Ciudad de México, 6 de julio de 1581, ff. 46-47. Aparece como testigo en un arrendamiento. Cinco años antes sí tenemos noticias de su quehacer artístico cuando; "Luis Illescas, pintor, hace recibo de pago a favor de Francisco Reynoso, racionero, de la cuantía de 26 pesos por razón de la pintura del camerín en verde con molduras doradas, con 2 varas y 4 varas para el Toldo, y con 5 manzanas y hierro por la labor que realizará en la catedral de la ciudad de Tlaxcala", Notarías 1, Vol. 156, Escribano -, Leg. Pedro Sánchez de la Fuente, Ciudad de México, 28 de julio de 1576, ff. 697-698.

[379] En cuanto al tamaño y la propuesta que hacemos, es conocido la problemática que en estas décadas se daba en España, donde el Monarca desde El Escorial, había dictado el 24 de junio de 1568, apenas unos años antes del encargo a Illescas, que la "vara castellana que se ha de usar en todos estor reynos, sea la que hay, y tiene, la ciudad de Burgos". Aunque de mismo modo, sabemos que ello no llegó a tener el efecto deseado, la variaciones en el concepto de ésta medida no fueron tan representativas como para dejar de plantear la medida que aportamos. Si tomamos como referencia tanto la vara de Burgos, como la de Toledo, más aún cuando el acuerdo se está gestando entre peninsulares, planteamos una media aproximada de la vara de unos 83/84 cm., si un palmo es una cuarta de vara, el resultado es el propuesto de 2.10/2,11 cm. En este punto quiero agradecer la ayuda de nuestra compañera Clara Bargellini, quien nos ofreció la documentación de Chantal Cramaussel, que hemos seguido.

[Crucificado | Santa Eulalia | Marchena]

Finalmente, otra obra de la que tenemos referencia, si bien no hemos podido localizarla —no descartando su pérdida—, y que nos sirve de enlace con la centuria siguiente, es el *Crucificado* de gran tamaño que durante siglos se hallaba en la iglesia del convento de Santa Eulalia en Marchena, Sevilla[cat. 85]. En un reciente estudio signado por Ramos Suárez, encontramos que poco después de la desamortización del inmueble —hoy derruido—, hacia 1863, parte de los diferentes bienes del convento eran reclamados por cofradías y particulares; entre estos últimos la familia Andrade Vanderwilde, solicitaría "un crucifijo de raíz de maíz del tamaño de un hombre", del que alegaron había sido depositado el 4 de abril de 1600, por su antepasado Juan Jerónimo de Angulo, quien al respecto había fundado un mayorazgo[380]. Aunque hemos de ser cautos por el hecho de que no se ha podido localizar la obra, creemos que la descripción que se hace de su hechura, *de raíz de maíz*, es lo suficientemente explícita para tomarla como verídica, y a su vez, subrayar la pervivencia, siglos después de la donación, de cómo se mantenía, al menos para los *propietarios*, la referencia de la materialidad del crucificado, lo que en cierto modo lo distinguía particularizándolo, e incluso, y de forma tangencial, entendiendo que le daban un valor particular, quizás de forma implícita, relacionándolo con su origen indiano.



Crucificado ligero de la Iglesia de Santa Eulalia, ¿anónimo novohispano en madera, caña de maíz y policromía? Marchena, Sevilla

[380] Ramos Suárez [2008], pp. 359-360. Queremos agradecer la indicación de esta referencia a nuestro amigo el profesor Francisco Herrera de la Universidad de Sevilla.

Ahora bien, si partimos de la premisa que se han perdido las referencias directas de donde pudo recalar, un registro siempre imprescindible a la bibliografía y bases de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, además de nuestro propio trabajo de campo en la localidad, nos hacen prestar atención a una serie de crucificados que pudiéramos, aunque de forma hipotética, relacionar con una posible procedencia novohispana y hechura en materiales ligeros.

Si partimos de las generalidades formales y estilísticas que se pueden llegar a dilucidar dentro del compendio de imágenes que analizamos, sólo hemos de establecer las pertinentes comparaciones con otros cristos de igual época que aún se conservan. Sin pretender dilatarnos en este punto, llamamos la atención sobre los crucificados puestos bajo la advocación de *Las Ánimas*, Iglesia de San Agustín, o el de *La Salud*, capilla de la Vera Cruz, el cual no hemos podido encontrar si bien aquí reportamos la imagen[381]. Tampoco los de la hornacina superior de la capilla mayor de la iglesia de San Pedro en Carmona, o el del arco que da paso al presbiterio de la iglesia conventual de La Madre de Dios de esta misma localidad.

En cuanto a los apuntados crucificados de *Las Ánimas* y de *La Salud*, la morfología de ambos los sugieren como imágenes en papelón o caña, aunque la posible confirmación tendrá que esperar a los necesarios estudios. Hasta ese momento, nos quedamos simplemente con un esbozo producto de un primer acercamiento formal. Del de las Ánimas, varios son los aspectos particulares y recuerdan las piezas indianas. Entre estos cabría señalar la morfología anatómica y la manera de resolver tanto el rostro como la barba y el cabello. En cuanto al de *La Salud*, catalogado como de papelón[382], aunque intuimos un repolicromado, también existen notas comunes en el trabajo del cuerpo y su apariencia acartonada, pero será en el rostro, donde se hagan patentes las formas dependientes del moldeado que se reiteran en la escultura ligera virreinal. Otra mención merece el antiguo titular de la Cofradía del Calvario de Estepa, Cristo de la Salud, si bien deberá esperar a futuros estudios.



Cristo de las Ánimas.
Iglesia de San Agustín,
Marchena, Sevilla

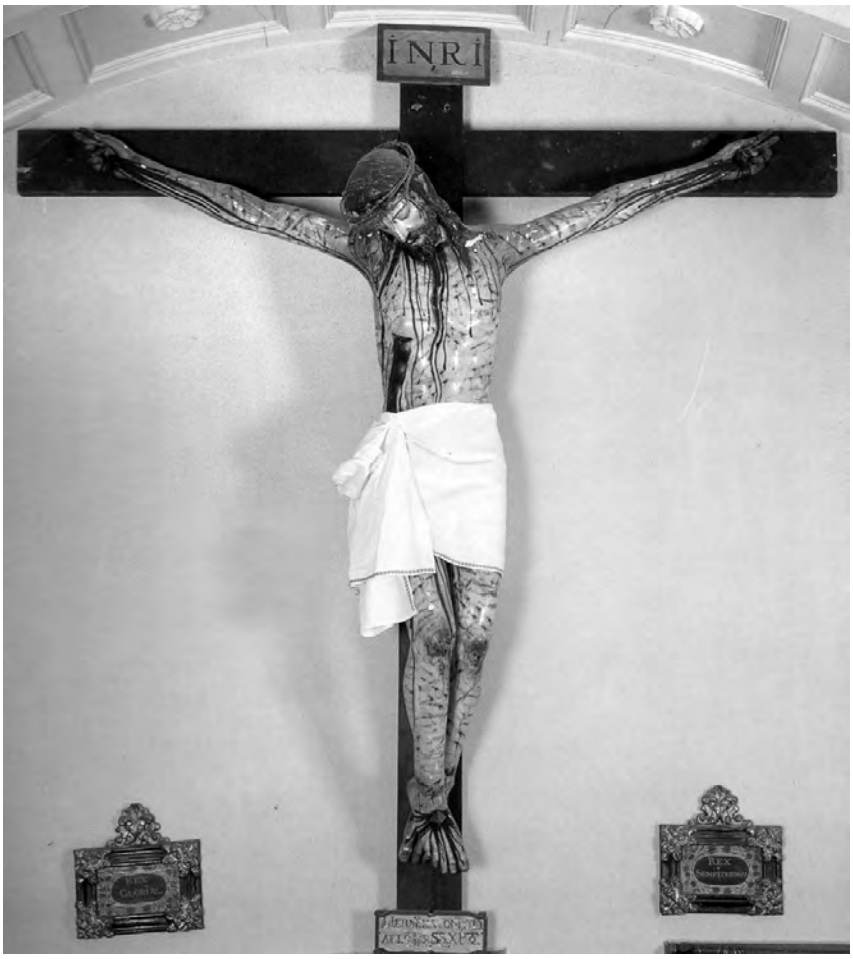
[381] Según consta en la ficha catalográfica, la toma fue realizada por José María González Nadín, el 29 del 10 de 1951, constando en su localización "Señoras de Lobo". Núm. Registro; 000736.
[382] AA.VV., [2004b], p. 265.

4.4 | SIGLO XVII. UN LENTO EPÍLOGO

[Crucificado coro bajo | Carmelitas Descalzas | Valladolid]

Por su relación con Santa Teresa de Jesús y por conservarse en el convento de carmelitas descalzas de Valladolid —que como ya dijimos fue posible gracias a Bernardo de Mendoza—, y pese a que aún no hemos podido constatar la fecha exacta, queremos retomar aquí una suposición nuestra anterior al respecto del crucificado[cat. 86] que este cenobio posee en su coro bajo[383].

Según consta en el libro 136 de las Fundaciones del Convento "Garcimazo de la Vega, secretario de la reina doña Margarita de Austria (...) nos dio un Crucificado de las Indias, grande como un hombre. Híçole poner devajo de una arco pintado, que con otras pinturas que se le añadieron quedó muy adornado el choro. También la Reina nos hiço muchas limosnas"[384]. A nuestro juicio, entre la compra y la donación no debieron pasar muchos años, ya que es sabida la costumbre de la casa real por la donación de objetos americanos a los conventos con los que mantenían estrechos lazos.



Crucificado del coro bajo. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Convento de Carmelitas Descalzas, Valladolid

[383] Amador Marrero [2002], p. 36. Sobre esta particular pieza también se refiere en AA.VV. [1982c], pp. 391-397. AA.VV. [1987b], p. 843.
[384] AA.VV. [1992a], p. 121.

Al respecto de esta escultura[385], en un reciente artículo Valero tras argumentar lo tradicional en cuanto a los orígenes de la técnica, recupera lo indicado por Martín González sobre la donación, y refiere lo impreso en 1656 por Batista de Lanuza quien recoge de la propia madre Acuña Vela:

> pasados pocos días trajo a este convento Garci Mazo, caballero de la Orden de Santiago dignamente valido del Duque de Lerma una santa imagen de Cristo crucificado tan grande como el natural que se puso bajo la reja del coro bajo (...)
> una santa imagen de Cristo crucificado tan grande como el natural que se puso bajo la reja del coro bajo. Pero mientras se disponía donde había de quedar colgada y se hacía la cruz (porque estaba sin ella) le acomodó la prelada en una *camilla* muy decente y en una pieza donde las religiosas pudiesen visitarle para gozar de tan amable y preciosa compañía[386].

Este crucificado queda enfatizado por la abundancia de sangre que recorre de manera ondulante el cuerpo, fundiéndose entre los profusos latigazos que imprimen a la obra un severo dramatismo. Resaltar su correcta realización anatómica, y en especial la gran calidad de la cabeza que se desploma sobre el pecho, cuyas suaves facciones y gesto contrasta con el castigo del resto del cuerpo.

[Cristo de la Agonía | Cantillana]

Mantenido el eje cronológico que hemos propuesto, y en función de que el convento franciscano de Cantilla, Sevilla, fue inaugurado en 1608, pensamos que el *Cristo de la Agonía* [cat. 87] —conservado tras la desamortización de Mendizábal (1836) en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad—, pudo ser una de las primeras obras en formar parte de su ajuar artístico, y para la que ahora proponemos, pese a sus evidentes intervenciones, su hipotético origen y manufactura ligera indiana[387].

De gran formato, 210 x 200 x 58 cm, según recogen los inventarios parroquiales[388], mantiene muchos de los elementos definitorios de las imágenes que venimos estudiando. En su forma general encontramos como prevalece el eje vertical sin apenas movimiento, a no ser por la inclinación de la cabeza. Su cuidada proporción y esmerado trabajo anatómico, delatan un taller o escultor de gran destreza que supo plasmar con verisimilitud el cuerpo ya muerto de Cristo. Sobresalen los tratamientos de la musculatura del torso, con costillas bien marcadas al igual que la zona abdominal. Otro tanto se puede decir de la ejecución de las extremidades, en la que los brazos son rectos, pero sin perder el *naturalismo* la pieza. Tanto las manos son tallados, describiendo los últimos la común composición en aspa, mientras que los dedos de las manos hacen el gesto de cerrarse ante la presión de los clavos sobre sus palmas.

En un primer momento nos quedó claro por el estudio del paño de pureza, realizado

---

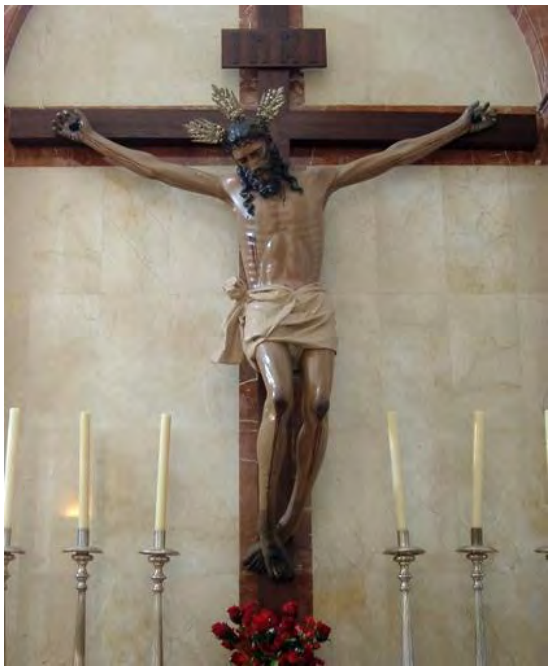
385 Si bien pensamos que se confunde en la fotografía que aporta en su texto, ya que el retratado corresponde con el *Cristo del Coro* bajo del cenobio de Porta Coeli, al que ya nos hemos refreído

386 Lanuza [1656], f. 92. Valero Collantes [2010], pp. 1074-1075.

387 Al respecto de esta imagen, posteriormente en el análisis de la memoria de restauración del Crucificado grande del Convento del Socorro, Sevilla, su autor nombra esta pieza cuando refiere a la morfología del cabello, pero sin detenerse en una aproximación al mismo. Pese a ello, queremos compartir el crédito de la catalogación con el referido restaurador al entender que, aunque muy puntuales, sus referencias son significativas y ya quedaron apuntadas en el año 1992. Véase al respecto Gamero Viñau, [1992], s/p.

388 http://www.pastoralparroquial.eu/escultura/esculturaSo001.htm (10/02/09).

en tela encolada y muy distante de los trabajos habituales de este elemento en la imaginería ligera, que deben corresponder con un añadido actual, quizás del mismo momento en el que se repolicromó la imagen ya en época moderna. Esto se confirmó por las referencias catalográficas del templo, teniéndose noticias de que cuando se encontraba en su antiguo emplazamiento conventual portaba un sobrepaño[389], lo que no podría ocurrir ahora por el volumen de la moña y lazada, la cual, añadida en el lateral derecho, difiere de los modelos y ubicación comunes.





Cristo de la Agonía. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Cantillana, Sevilla

Si de la policromía no podemos establecer ningún estudio al encontrarse severamente repolicromado, vale la pena nos detengamos en el estudio de la cabeza, donde ha de valorarse el tratamiento del moldeado del rostro. De suaves y bellas facciones, no ha requerido de aditamentos como ojos de cristal, estando éstos entreabiertos y mostrando las pupilas pintadas. Este juego de volúmenes de cejas, párpados y nariz, vuelven a incidir en la buena ejecución de la obra, donde el hecho de entreabrir suavemente la boca con labios correctamente trazados, enfatizan la morbidez que emana del conjunto. Por su parte, en el cabello, barba y bigote, es patente el trabajo de suave moldeado con el que se resuelven tradicionalmente en ésta imaginería dichas partes. De laboriosa podemos calificar la ejecución de la barba, en la que siguiendo una cuidada simetría se describen generosos rizos hasta llegar a los de la barbilla, algo más grandes e igualmente caprichosos a la hora de enroscarse en sus puntas. El cabello, pese a que se intuyen ciertas intervenciones, creemos se ajusta a los modelos, aunque aquí, el bucle que se apoya en el pecho, sigue un serpenteado ciertamente particular.

[389] http://www.pastoralparroquial.eu/escultura/esculturaSo001.htm (10/02/09).

[Cristo de la Cama-Difunto | Jaca]

Si atendemos a lo referido por el fraile Roque Alberto Faci, poco tiempo después de que la orden carmelita descalza se asentara definitivamente en la ciudad de Jaca, Huecas, 1614, su patrimonio fue "enriquecido" con la imagen de Cristo Crucificado, que actualmente se venera bajo la advocación del *Señor de la Cama*[cat. 88]. Efectivamente, tal y como relata parcialmente el fraile anterior y refiere Fray Ramón de Huesca en su volumen sobre las iglesias de esta ciudad, la orden del Carmelo se estableció en 1597 en la casa y Ermita de Nuestra Señora de la Victoria y luego, en 1614 adquirirían las casas y solares en las que definitivamente construirían su convento, trasladándose desde ese año y concluyéndose su iglesia quizás en 1657[390], fecha que aparece en su fachada.

Volviendo a Fici, será este autor el que refiera las notas históricas más antiguas de la imagen y lo que es más, el apunte de su procedencia indiana junto a la rareza y valoración de su material;

> Algunas años después de la traslación de N. Convento de Jaca, de este su primer sitio en la Ermita de Nuestra Señora de la Vistoria extra muros a lo interior de la Ciudad, quiso el Señor emriquecido con una Imagen Milagrosa de Cristo Crucificado: esta es, la que hoy se venera en su Capilla devota, muy frecuentada de aquella Ciudad; la trajeron desde Indias [haciendo alusión a una referencia aportada por Casanate, historiador de la provincia de Aragón y Jaca además de recoger las tradiciones de este convento D. Martín Vicente de Buhuro y Doña Ana de Naya, ciudadanos de Jaca, y la donaron a nuestro Convento, para que allí fuese venerada: y como su materia sea tan rara, a proporción de las que vemos en los comunes, y menudos de España, aunque bastante sólida, es muy ligera, y por eso muy al caso para el fin, que se hizo fabricar, qu es para el Descendimiento de Cristo Nuestro Señor de la Santa Cruz; y así tiene sus brazos flexibles con el arte, y por su poco peso, es fácil de manejar: es muy devoto; y se experimenta su Patrocinio singular en dar agua en la esterilidad: son muchas las experiencias, de este favor; y para su ponderación, basta decir, que en el año de 1724, habiendo venerado las Montrañas a N. Reina Santa Eurosia, no llovió, y vino la lluvia después, aviendo llevado en procesión muy devota, esta Santa Imagen: llévase con mucha decencia y solemnidad, mayor devoción de aquellos devotos, que la invocan en todas sus necesidades. Hay en el Convento fundada Cofradía bajo la invocación de esta Santa Imagen: es de número de doce cofrades: celebra su fiesta principal en el día 3 de mayo, y de la Invención de la Santa Cruz con Indulgencia Plenaria, y la misma se gana en los días 16 de julio y del Truiduo de la Santa Cruz, y en el su Exaltación el 14 de septiembre. No hay memoria de los favores singulares que varias personas han recibido en las aras de esta Santa Imagen, contentándose la devoción con ser agradecida, ofreciendo en su capilla sus votos y presentarlas[391].

Tal y como apunta García de Paso —quien adscribió la obra a la imaginería ligera tarasca—, la referida Hermandad del Descendimiento pasaría en 1749 a ser Hermandad de la Sangre de Cristo[392] -siendo la misma que actualmente rinde culto y procesiona la imagen-, normalizándose su culto más de medio siglo después, en

---

[390] Alberto Faci [1739], p. 112-113. De Huesca [1802], pp. 297-299.

[391] Alberto Faci [1739], pp. 112-113. (La transcripción en nuestra para facilitar la lectura). Queremos agradecer estas y otras referencias a esta imagen al Doctor Alfonso García de Paso, quien gentilmente nos las proporcionó y colaboró en que se efectuara la intervención de la misma tal y como se recoge en su capítulo correspondiente.

[392] AHSCJ: Libro que contiene las reglas, método, orden, y resoluciones de la Cofradía de la Sangre de christo, y Descendimiento de su Santa .Cruz, restaurada por pura devoción en el convento e Iglesia de María Santísima del Carmen de esta Ciudad de Jaca. f. 1

1804[393]. Continúa este profesor señalando que para los cultos se elaboraba un laborioso tablado para realizar la escenificación del Descendimiento hasta que se erradicó en 1899[394]. Esta representación se realizaba a las tres de la tarde, con "extraordinario concurso de fieles", para luego depositar al Señor en "su suntuosa cama dorada" y procesionarlo[395], que es como actualmente está integrado a los cultos de Semana Santa.



Cristo de la Cama. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz, tela y policromía. Jaca, Huesca

Gracias a un facsímil de la *Orden y Explicación de la Procesión del Santo Entierro* correspondiente a marzo de 1909, editado con motivo de la restauración por nosotros realizada a la imagen, sabemos cómo era a principios del siglo pasado parte del singular culto que se le tributaba a la que seguía el paso de San Juan Evangelista y el de Nuestra Señora de la Soledad;

> Vulgarmente llamado la Cama, que conduce al sepulcro santo el Sagrado Cuerpo de Jesús, muerto. Da guardia de honor al Féretro una escuadra de gastadores.
> Rodean además al Santo Sepulcro seis ancianos vestidos de blanco, iluminando al Señor con grandes antorchas, quienes representan a los Santos Padres, a quienes visitó Jesucristo en su muerte y los sacó del limbo o seno de Abraham para conducirlos al Cielo, cuyas puertas, hasta decidió del Calvario, habían permanecido cerradas por el pecado del primer hombre.
> En ambos lados del Féretro acompañan al Divino muerto. Hermanos de la Sangre de Cristo vistiendo sus negras túnicas. Detrás del fúnebre cortejo sigue el *Palio de Honor*[396].

En cuanto a la obra, y ya eliminados los burdos repintes, reposiciones inadecuadas de tejidos para las articulaciones y otros añadidos, caso de las uñas sintéticas,

[393] García de Paso [2007].
[394] García de Paso [2007].
[395] Leante y García [1889], p, 74.
[396] *Orden y Explicación de la Procesión del Santo Entierro que se celebra a las seis de la tarde del Viernes Santo. La Muy Ilustre Antigua y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo establecida en la Ciudad de Jaca*, Imp. Quintilla, Jaca, 1909. Ed. Facsímil, 2010, s. p.

podemos establecer que hasta el momento es la única de las que hemos logrado inventariar en España que presenta la particularidad de estar articuladas en cuello, hombros y pelvis, muy próxima a la que, para la función del Descendimiento relatara Dávila Padilla y se empleaba en 1582 en la Iglesia de Santo Domingo de la Ciudad de México[397]. Se trata de una pieza de notoria calidad y singularidad técnica, combinándose madera ligera, tela y caña. De cuidada anatomía y gran realismo condicionado por las dos posturas para las que se empleaba, crucificado y yacente[398].



Detalle del Cristo de la Cama. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Jaca, Huesca

Junto al elaborado trabajo de talla, con más definición de la que normalmente se encuentra en otras imágenes homónimas, y a lo particular de sus articulaciones, ha de destacarse su blanquecina policromía, no exenta de trabajadas veladuras, muy perdidas por la costumbre de untarle colonia o alcohol a modo de embalsamado y las intervenciones históricas a las que fue sometido, recuperadas parcialmente en nuestra actuación. Un ejemplo de esa calidad es el rostro, donde la nacarada carnación se funde con maestría tanto con los tonos verdosos y ligeramente violáceos de los hematomas, como con los signos característicos del *rigor mortis*, peleteados de cabello y cejas o las múltiples y diferentes gotas de sangre realizadas a punta de pincel.

[397]Dávila Padilla [1955], p. 563.

[398] En la actualidad sólo se emplea como imagen yacente. En cuanto a su materialidad y técnicas constructivas véase capítulo correspondiente. Un último estudio sobre esta pieza lo encontramos en García de Paso [2008], pp. 107-117.

Un elemento que aún no hemos podido diferenciar con suficiente precisión sobre su originalidad, es la particular disposición y amplitud de los latigazos. Estos son de mucha presencia, pareados como es común, pero no integrados con las carnaciones como en otros puntos de la policromía. Aun así, ni los análisis pertinentes, ni el estudio *in situ*, nos ofrecieron las garantías suficientes de que no se tratan de elementos pintados ya concluida la obra, o en su defecto, de una intervención histórica antigua. De cualquier modo, y en consonancia con la visión tradicional de la imagen y a solicitud de sus responsables, fueron respetados.

Antes de dar paso a otra de las efigies de la que se ha constatado su naturaleza indiana y a tenor de lo que se ha establecido para la obra anterior, no queremos dejar de anotar la posibilidad de que otra pieza similar, de igual iconografía y advocación, además de cercana geográficamente —en Zaragoza—, pueda corresponder con un crucificado novohispano ligero. Esta hipótesis, que por ahora no pasa de mesa conjetura, viene condicionada por el análisis organoléptico de su cabeza —lo único que queda a la vista al estar todo el año cubierta parcialmente— y ciertas referencias, si bien aún carecemos deberemos esperar a futuros estudios. En cuanto a su historia, es titular de la Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre de Dios de la Misericordia, tiene su sede en la iglesia de Santa Isabel, aunque por una referencia de 1862, se indica que antiguamente tenía capilla propia a las afueras de la ciudad.

Sobre los apuntes que señalábamos sobre la morfología de la pieza y sus débitos con la obra modelada y moldeada indiana, siempre con las pertinentes reservas que nos llevan lo insipiente de la investigación, estos llegan a intuirse en el trazado general del rostro donde queda patente la suavidad de las formas a las que constantemente hemos hecho alusiones para otras imágenes. Esto mismo puede señalarse para el bigote y barba, donde se vislumbran los acanalados poco profundos y de crestas suaves resultado, o de la técnica propia del modelando, o de una afín. En definitiva, nos encontramos ante una obra que requerirá futuras investigaciones interdisciplinarias que nos saquen de la duda si, emulando o siendo incluso previo al ejemplo de Jaca, la Semana Santa maña o alguno de sus devotos particulares, acudieron también a los obradores novohispanos para el encargo de su imagen titular del Descendimiento y Entierro de Cristo.

[Cristo del Planto | La Palma]

De las piezas insulares la única de la que se ha aceptado de manera unísona su cronología como del siglo XVII, es el interesante crucificado que se venera bajo la advocación de *El Planto*[cat. 89], por presidir el retablo mayor de esta ermita extramuros de la ciudad y "fundada en 1611 por Águeda Gómez, beata de la orden de Santo Domingo, (...) y cuya propiedad y dominio correspondía al concejo de la Isla"[399], en el camino que va desde Santa Cruz de La Palma a las Nieves, donde se venera, y en origen compartía con la Virgen de la Soledad o el Planto, de la que el recinto tomó nombre[400].

Siguiendo a Pérez Morera, las escasas noticias históricas que nombran al crucificado son tardías, siendo la más antigua aquella que refiere su procesión en 1659 como rogativa para su intercesión contra una plaga de langosta. Al respecto señaló Juan

[399] Pérez Morera [1993b], p. 1.293.
[400] Pérez Morera [1993b], p. 1.293.

Bautista Lorenzo: “Jueves, 16 de octubre de 1659. Entró en la isla la langosta de cigarrón en esta ciudad, que llenó toda la isla y comió la corteza de todos los árboles y destruyó todos los pastos, con que murió mucho ganado menor y mayor y muchas cabalgaduras yeguas y jumentos... Hicieron muchos sufragios y sermones; trájose a esta ciudad al Santo Cristo del Planto. Fue nuestro Señor servido que no durase esta langosta más que hasta marzo de dicho año"[401].



Cristo del Planto. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Ermita del Planto, Santa Cruz de La Palma, Canarias. Foto Taller de Restauración. La Palma

Unas décadas más tarde, en la visita que hizo en 1686 el licenciado don Juan Pinto de Guisla a la Ermita de *Nuestra Señora de la Soledad del Planto*, refiere que la fiesta principal se celebra el día 14 de septiembre, exaltación de la Santa Cruz, “que por la deuoción que se tiene a un Crusifixo grande de talle que está en el altar se mandó en una visita que se cantase misa el día referido por la fundadora y bien hechores de la hermita, atendiendo a que no se celebra en ella fiesta alguna”[402]. También para “el célebre marqués de San Andrés y vizconde del Buen Paso, don Cristóbal del Hoyo Solórzano, la imagen del Cristo del Planto era la primera “que a mi memoria se presenta cuando las congojas de mi mala vida me acometen”, afirmando que sólo él “sabe hacer milagros y que los demás no entienden de eso palabra”[403]

Continúa el referido profesor con la devoción que los marineros mantuvieron a esta imagen, testigo de los cual se conservan varios exvotos pintados, “fechados entre 1715 y 1757. Estas pinturas, de nítidos acentos populares, recuerdan las tempestades y

[401] Lorenzo Rodríguez [2010], p. 262.
[402] Pérez Morera [1993b], p. 1293.
[403] Pérez Morera [1993b], p. 1293.

huracanes acaecidas durante las travesías entre La Guaira, Veracruz, La Habana y las Islas Canarias"[404].

Otra referencia al crucificado y su relación con el mar, lo encontramos en una nota, también aportada por Pérez Morera, en la que se indica que: "En octubre de 1684, se encontraba fondeada en el puerto de Santa Cruz de la Palma la fragata nombrada *Santo Cristo del Planto*, dispuesta para hacerse a la mar con destino a Gran Canaria"[405]. Al respecto hemos de sumar, que ya antes, en 1658, aparece en el Archivo General de Indias, una referencia a un navío, el del "Santo Cristo del Planto y Nuestra Señora del Rosario", comandada por el maestre Diego Pérez Franco, como una de las naos que fueron suelta a Indias saliendo de Canarias por aquellos años, siendo su destino el puerto de Cumaná, Venezuela[406].

En cuanto a la imagen, y matizando la descripción que se le ha propuesto, "escultura de *espíritu popular* teñida de sereno dramatismo"[407], ha de señalarse que se trata de un digno exponente del devenir estilístico de la técnica a lo largo de la primera centuria del Virreinato, del cual, hasta el momento, no hemos encontrado pieza similar con la que establecer las oportunas comparaciones como en otros casos, tanto en España como México.

Restaurado la última vez en los noventa del siglo pasado en el Taller de Cabildo Insular de La Palma, con anterioridad se habían señalado algunas interesantes apreciaciones previas[408]. En ese momento se decidió, de forma acertada, conservar la última y notable policromía, por no desmerecer y complementar perfectamente la efigie. Con unas dimensiones mayores del natural, su contemplación puede llevarnos a establecer cierta carencia en las proporciones y, tal vez, una ligera desproporción del conjunto. Ello se debe, como en otros casos, a su concepción para verlo a mayor altura, y en especial, por la flexión de las piernas que comienza desde la zona inferior del estómago, rompiendo la verticalidad.

De escuetas referencias anatómicas, son de destacar la simpleza del torso, lo mismo que en la musculatura de piernas y brazos, aunque en estos últimos, de gran amplitud, se atisbas un mayor esmero. Las manos y los pies, tallados en madera blanda, están en sintonía con el conjunto, y donde destaca la forzada postura del pie izquierdo. El paño de pudor, con su moña y lazada, es también corto, con pliegues bien definidos que atraviesan ordenados toda la parte frontal de la prenda, marcando la separación de éstas, e ascendiendo hacia el nudo en el lado izquierdo.

La cabeza nos remite a fórmulas de la centuria anterior, donde se repiten códigos como el tamaño, las facciones —sin añadidos—, trazado de nariz, ojos y boca -aunque este se singulariza por dejar a la vista los dientes superiores e inferiores-, además del trabajo de la amplia barba, su distribución en mechones modelados del bigote y su enmarcando de la boca. Aquí está una de sus peculiaridades, ya que el cabello, si bien

---

[404] Pérez Morera [1993b], p. 1293. Sobre este tipo de pinturas en Canarias véase: Concepción Rodríguez [1993], p. 1356-1370.
[405] Pérez Morera [1993b], p. 1293.
[406] AGI. Contratación, 2850, consulta digital, portal PARES, (9/3/2008). Al respecto de esta cita debemos llamar la atención sobre el hecho que el expediente refiere los años de 1686-1696, lo que no se ajusta a la fecha referencial para nosotros.
[407] Pérez Morera [1993b], p. 1292.
[408] Santos Gómez [1994], 613-619. Al respecto nos remitimos al apartado correspondiente de la manufactura.

discurre por la cabeza con las características acanaladuras, cuando llega al pecho se abre de manera considerable en ambas partes, cubriendo algo los hombros, y dando una textura sustancialmente diferente a las que estamos acostumbrados a evaluar.

Ya hemos comentado que la policromía no corresponde con la original, si bien se adapta al modelo. Recuperados los cromatismos de ésta, ahora sobresale su tonalidad trigueña, el esmero en los verdugones y elementos anatómicos a base de bien fundidas veladuras verdes, o los correctos regueros de sangre. El paño de pureza, que anteriormente poseía un ribeteado de encaje engomado en dorado, se repolicromó antaño con una decoración dorada al mixtión sobre blanco, cuyo modelo debió ser uno de los tantos tejidos de damascos o brocados que se emplean en las iglesias.



Cristo del Planto. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Ermita del Planto, Santa Cruz de La Palma, Canarias. Fotografía Taller de restauración del Cabildo de La Palma

Gracias a los estudios científicos a los que recurrieron el equipo que lo intervino, podemos hacernos una idea aproximada del cromatismo original. En cuanto a las carnaciones, están muy próximas a las que en la actualidad presenta, ya que su composición general es blanca con laca amarilla. Según la parte de la anatomía, se matiza con bermellón y tierra roja, además de algo de negro orgánico. Más interesante nos resulta el color del paño de pureza, ya que bajo el que se observa aparece otro dorado inferior, y lo que es más; "capas de color en la parte interior de la cara de papel: pinceladas azules"[409], lo que podemos entender que al igual que ocurre con otras imágenes en el soporte se reutilizó algún documento o papel pintado, tal vez un códice a modo de matrícula de tributos como en otros hallados.

[409] Estas interesantes referencias fueron redactadas por el doctor Enrique Parra, como aportación científica solicitada pór las restauradoras Isabel Santos e Isabel Concepción, a las que nuevamente agradecemos su colaboración.



[Cristo de Piedad | Córdoba]

Según Ramírez de Arellano, a principios del siglo XVII, la condesa de Hornachuelos, María Magdalena de Hoces donaría el *Cristo de Piedad*[410] [Cat. 90]. Esta pieza, que comparte igual leyenda sobre su arribada —flotando en un cajón— con otras imágenes tanto españolas como americanas, es el mayor de los crucificados españoles. Su desmesurado tamaño hace que se trate de una obra para ser contemplada a distancia, de ahí que tras su restauración en los años ochenta, pasara de estar de baja altura a su colocación actual[411], en el coro alto de la Capilla del Convento cordobés de Piedad, del que recibe el nombre.



Cristo de la Piedad. Anónimo novohispano, principios del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Convento de Piedad, Córdoba

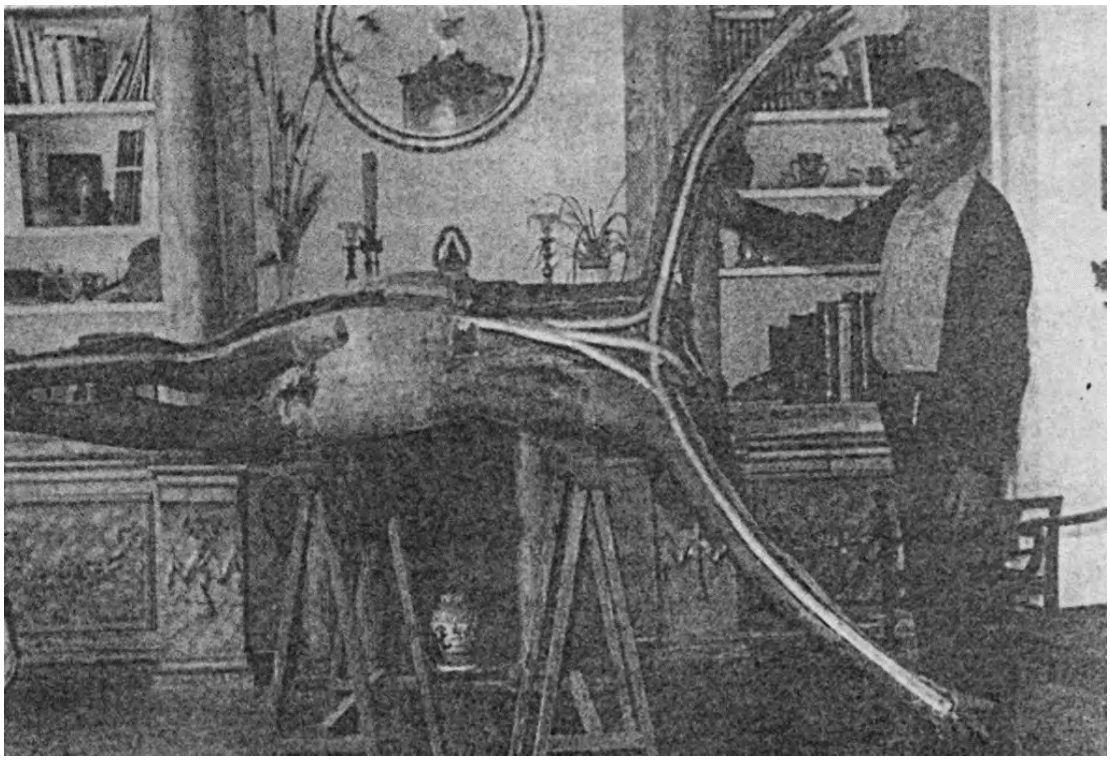
Pese a sus grandes proporciones, es correcto su tratamiento anatómico, siempre con la salvedad de su diseño para ser contemplado desde lejos, por ello, su artífice forzó la postura de la cabeza, tocada con pelo natural, que cae sobre el pecho. La policromía, en gran parte original, muestra los signos del castigo en hematomas de los que corren pequeñas gotas de sangre. Sobresale, frente al amaneramiento de los brazos, la buena y habitual factura de la cabeza, con buena ejecución de la barba y bigote, y facciones que ponen de manifiesto la serenidad frente a la muerte.

[410] Según el autor el *Cristo de Piedad* es una "escultura de tamaño colosal, desproporcionada y sin ningún mérito; era de la Condesa de Hornachuelos, Doña María Magdalena de Hoces, quien lo regaló al padre Cosme y parece hecha para colocarla a gran altura". Ramírez de Arellano [1976], p. 220.

[411] Queremos agradecer a Don Eduardo Corona Franco, artífice de la restauración de la imagen y del templo en general, su ayuda y colaboración.

[Cristo de Gracia (El Esparraguero) | Córdoba]

Debido al éxito comercial como exportador de tintes textiles hacia su ciudad natal de Córdoba, Andrés Fernández Lindo remitió en la segunda década del Seiscientos una imagen, desde Puebla de los Ángeles, donde se había establecido y logrado amasar una considerable fortuna tras su paso por Perú al servició de Diego de Valcárcel[412]. Por la amplia documentación conservada sabemos que este crucificado, bajo la advocación de *Gracia*, y más conocido como el *Esparraguero*[cat. 91] —una de las imágenes más devotas de la antigua ciudad califal—, fue donado al convento trinitario de Nuestra Señora de Gracia por la hermana del referido Andrés Fernández, Francisca de la Cruz, quien la tuvo en su casa, en la collación de San Miguel, hasta que el 4 de febrero de 1618, procesionara por primera vez, rumbo a Convento de la Trinidad[413].



Restauración del *Cristo de Gracia*, Córdoba

Su historia, jalonada de vicisitudes tanto en relación con la iglesia que lo alberga, como las diversas actuaciones a las ha sido sometido, produjo que fuera intervenido en los años noventa del pasado siglo por el imaginero local Miguel Arjona. En ese momento, presumiblemente, se recuperó la policromía original, aunque luego fue ampliamente retocada, pero lo más importante, es que fue abierto a lo largo de toda la zona posterior, añadiéndosele un armazón de aluminio, con el supuesto fin de asegurar su estabilidad. Pese a todo, el *Esparraguero,* es un digno ejemplo de

[412] García-Abásolo [2001], p. 336.
[413] García-Abásolo [2001], p. 335.

escultura en caña de gran formato, presentando su testa sin pelo modelado, ya que se le supone fue concebida para usar peluca. La anatomía es esbozada, llamándonos la atención el arqueamiento de los brazos, y el tratamiento de manos y pies, estos últimos con la característica forma de aspa. La policromía actual, en tonos trigueños, está salpicada de hematomas verdosos y pequeños, con abundantes regueros de sangre.



Cristo de Gracia. Anónimo novohispano, anterior a 1618. Escultura en madera, tejido, caña de maíz y policromía. Padres Trinitarios, Córdoba



Cristo de Gracia, Anónimo novohispano, anterior a 1618. Escultura en madera, tejido, caña de maíz y policromía. Iglesia de la Trinidad. Córdoba

[Cristo de la Misericordia | Córdoba]

En la misma Córdoba, pero esta vez en la Iglesia de San Miguel, encontramos el *Cristo de la Misericordia*[cat. 92]. De tamaño menor del natural (120 x 100 cm), ha sido vinculada por García-Abásolo con modelos goticistas de "origen nítidamente popular"[414]. En contra de las soluciones desplegadas en algunas de las imágenes anteriores, vemos cómo en este caso los trabajos de modelado y anatomía son más simples, tendiendo a la esquematización y relacionándolo con la interpretación de fuentes grabadas[415]. Sobresalen las labores en la cabeza, quizás concebida para portar pelo natural. Restaurado a principios de la década de los noventa del siglo pasado[416], su policromía es blanquecina en contraste con los hematomas y regueros de sangre.



Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Miguel, Córdoba

414 García-Abásolo [2001], p. 358.
415 García-Abásolo [2001], p. 358.
416 Intervención efectuada por el imaginero Miguel Arjona, que "eliminó las consecuencias de los ataques de la polilla, repuso varios dedos mutilados y se ha esforzado, con notable éxito por recuperar el tono de la pintura original". García-Abásolo [2001], p. 359.

Las referencias históricas que se tienen describen como la obra pasó de su altar propio, a una de las hornacinas del retablo mayor, y luego, tras su última restauración, recalar en la nave del baptisterio para finalmente depositarse en la casa parroquial, utilizándose sólo para los cultos cuaresmales[417]. Venerado antaño bajo la advocación del *Consuelo*[418], García-Abásolo lo vincula con una hipotética donación del benefactor del templo, el indiano Miguel de Haro Sillero, estante en México a finales del siglo XVI[419]. A la espera de hallazgos de alguna documentación que pudiera avalar esta propuesta, apuntar que en la documentación que de Haro Sillero hemos podido consultar, no aparece referencia alguna, directa o indirecta a su posible vínculo con la pieza, encontrando en el Archivo General de Indias, el documento relativo a sus bienes de difunto, realizado en 1604[420].



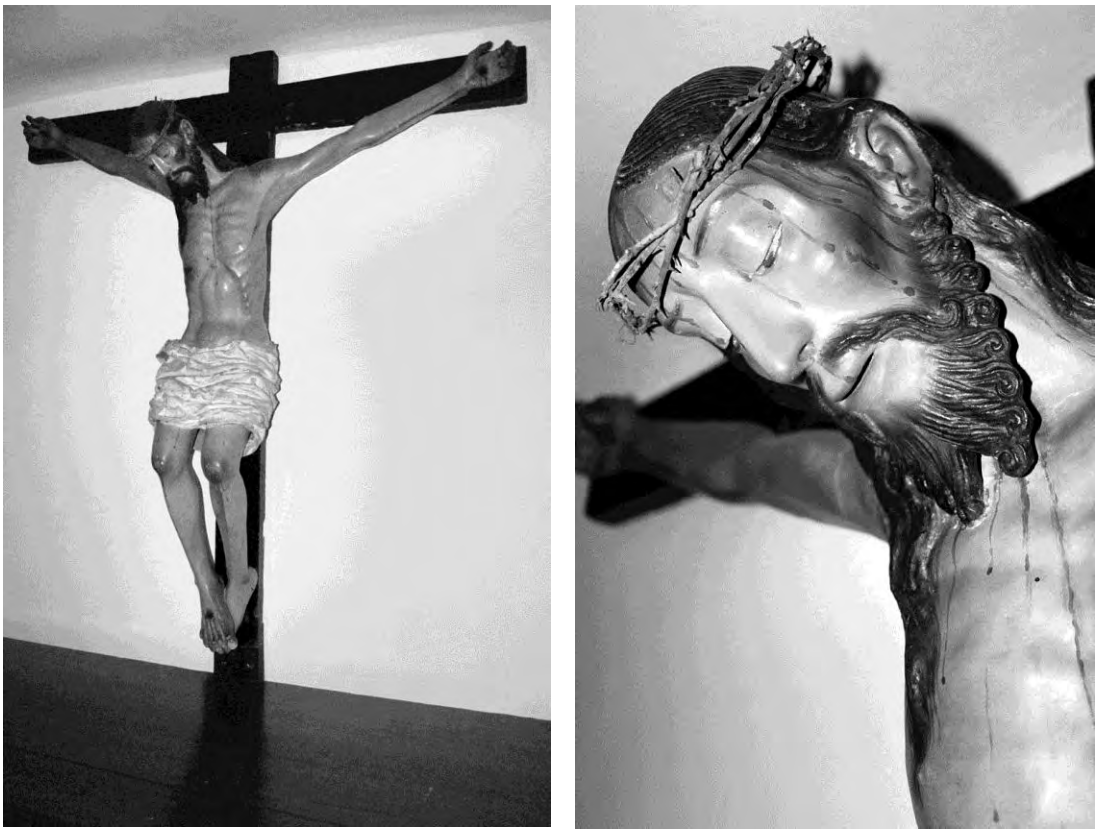
Detalle del Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Miguel, Córdoba

[Crucificado de la sacristía | Convento de los Ángeles | Granada]

Próximo a la pieza anterior, tanto en formato como en su trazado, añadimos a esta nómina el crucificado que preside la pequeña sacristía de la iglesia conventual franciscana de Los Ángeles, Granada[cat. 93]. Descrito por algunos autores como un "de corcho de los últimos tiempos góticos"[421], se le vincula con las "familias pudientes que se asentaron en Granada tras la Reconquista"[422]. Las diversas intervenciones patentes en la obra nos imposibilitan hacer un análisis en mayor profundidad,

[417] García-Abásolo [2001], p. 359.
[418] Ramírez de Arellano [1976], p. 346.
[419] García-Abásolo, [2001], p. 359.
[420] García de Paso [2007]
Alfonso García de Paso,, 935, N. 14.
[421] Gallego Burín [1982], p. 167.
[422] Martínez Medina [1989], p. 99.

aunque su afinidad con el *Cristo de la Misericordia* de Córdoba, hace igualmente válida su descripción para esta obra granadina. Hemos de destacar el modelado de la cabeza y tratamiento ordenado de pelo, barba y bigotes, más profuso que en la obra con la que la comparamos, y que a su vez nos permite acercarlo compositivamente a la cabeza del crucificado toledano destruido en la Guerra Civil y que ahora se expone en el Museo Fréderic Mares de Barcelona. En cuanto al paño de pureza, su estudio *in situ,* nos permitió hacer un acercamiento al original que tiene bajo el entelado que muestra ahora, recalcando, aún más, la filiación anterior[423]. Como en otros casos, las evidentes analogías casi miméticas de ambas piezas, hacen posible la hipótesis de un modelo que se repitió en un mismo taller, al que nosotros a partir de ahora nos referiremos como el *Taller de los cristos de formato medio*.



Cristo de la Sacristía. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. *Convento de los Ángeles, Granada*

[Crucificado | Las Lauras | Valladolid]

Como única aportación para nuestra nómina, la reciente exposición de Imaginería Ligera en Valladolid, daba a conocer un Cristo Crucificado[cat. 94], de estatura algo menor del natural —118 x 110 x 26 cm—, que sin llegar a compartir todos los elementos necesarios para establecer su filiación al último obrador, además de en su

[423] Queremos agradecer la disponibilidad que para el estudio de esta obra nos dispensó la comunidad de monjas franciscana del convento.

proporción, tiene algunas concomitancias con los modelos andaluces anteriores, lo que nos llevan a ubicarlo en este punto dentro del listado que venimos realizando[424].

Al respecto de la catalogación y devenir histórico de esta nueva pieza, señala Álvarez Vicente que su enclave original era el desaparecido cenobio dominico de "*Las Lauras*, pasando al de Santa Catalina de Siena y finalmente a Porta-Caeli (lugar donde actualmente se conserva), aunque la propiedad es del convento palentino de la Piedad"[425]. Si tomamos con punto de partida el primero, el de Las Lauras, podemos presuponer que el crucificado llegó —sin descartar otras hipótesis que pudieran ahondar en su mayor antigüedad— para formar parte del ajuar conventual, lo que lo situarían próximo a 1606, fecha en la que, tras una primera estancia en Villafranca, se fundaría en Valladolid gracias a los desvelos de doña María Álvarez de Toledo, sobrina del Gran Duque de Alba[426].



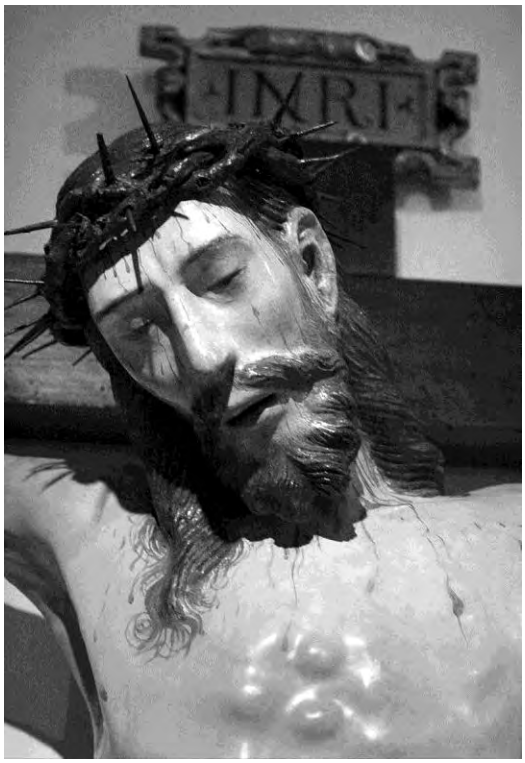
Cristo de Las Lauras. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Valladolid

Restaurado por la Escuela Superior de Restauración de Valladolid, para la exposición donde se ha dado a conocer, mantiene parte de los trazados formales que se han indicado para el obrador anterior. Aun así, diversas particularidades nos hacen descarta esta filiación[427]. El trabajo general de la pieza en lo que refiere a su anatomía

[424] Álvarez Vicente [2011], pp. 68-69.
[425] Álvarez Vicente [2011], p. 68.
[426] Nieto Gallo [1954], p. 98.
[427] Para su estudio nos basamos principalmente en la documentación fotográfica que nos aportó el investigador local José Miguel Travieso.

es, aunque de manifiesta suavidad, más elaborado que en las últimas obras. Destacan el del torso, con marcadas costillas, correspondencia muscular en el abdomen y como punto de atención, la sucesión de pequeños abultados en la zona del esternón. En los brazos hallamos un esmerado tratamiento de músculos y tendones, lo que demuestra los necesarios conocimientos del autor, lo que a su vez se recalca en su maestría técnica al ejecutar manos, pies, paño de pureza y cabeza, siendo estos dos últimos puntos donde nos detengamos.

El primero es "naturalista", contrastando la suavidad de toda la parte frontal, con apenas ligeras ondas hacia la zona media longitudinal —condicionada por la separación de las piernas—, con los interesantes juegos de plegados a ambos lados. El derecho deriva del tejido que surge del interior de la prenda, doblándose y recorriéndola a modo de caída y en forma de zigzag. El opuesto, la moña y lazada, tienen como punto de partida el amplio nudo pegado al lateral del cuerpo, por encima de la línea horizontal del propio paño. Aquí el juego de dobleces que establece el tejido es más amplio que en el otro, aunque de nuevo lo que predomina es la sucesión de plegados. Adelantándonos a la descripción de la policromía, en esta prenda hallamos un singular y meritorio estofado a base de esgrafiados, que presuponemos deben corresponder con el original. Sobre un temple algo oscurecido por el tiempo, el diestro garfio que guió el rajado decorativo, trazó como elementos más destacados sendas cenefas en vertical, donde el elemento central corresponde con una franja vegetal a modo de acantos, limitada por dos grupos de tres línea paralelas a cada lado, siendo la intermedia mucho más ancha. El resto del campo tejido se adorna con interesantes estrellas grandes de ocho puntas dispuestas de manera ordenada, que resaltan del fondo de rayas paralelas en horizontal. Concluye el ornamento con dos líneas de diferente ancho que en algunos bordes hacen función de sencillo galón.



Detalle del Crucificado de Las Lauras. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Valladolid

La cabeza se mantiene en sintonía con el resto del trabajo: suaves facciones en la que sobresale la ancha nariz, ojos pequeños entreabiertos sin necesidad de postizos y labios también separados, todo lo cual da al conjunto cierta lasitud que emana del reflejo de la muerte. Los cabellos, con las indiscutibles señas de identidad del modelado, se presentan en los bigotes resaltados, partiendo de la separación central, dibujando una línea de escaza inclinación hasta solaparse en la parte de menos volumen de la barba. Esta última no es de gran arco como por ejemplo en el último crucificado granadino, aunque sí mantiene el gusto por los mechones ordenados que para el caso, los forman anchos y de sinuosas ondas. Para la testa, se repite la fórmula de línea al centro del que parte el acanalado paralelo y redondeadas crestas, que en el lateral izquierdo se compacta formando un ancha madeja que discurre por el cuello hasta concluir en la parte posterior, dejando a la vista la oreja, mientras que en el lado derecho, vuelve a hacerse presente el mechón que termina discurriendo en punta sobre el pecho, lo que se concluye en un caprichoso juego de peleteado a pincel que —al ser conservado por la restauración— debe ser original.

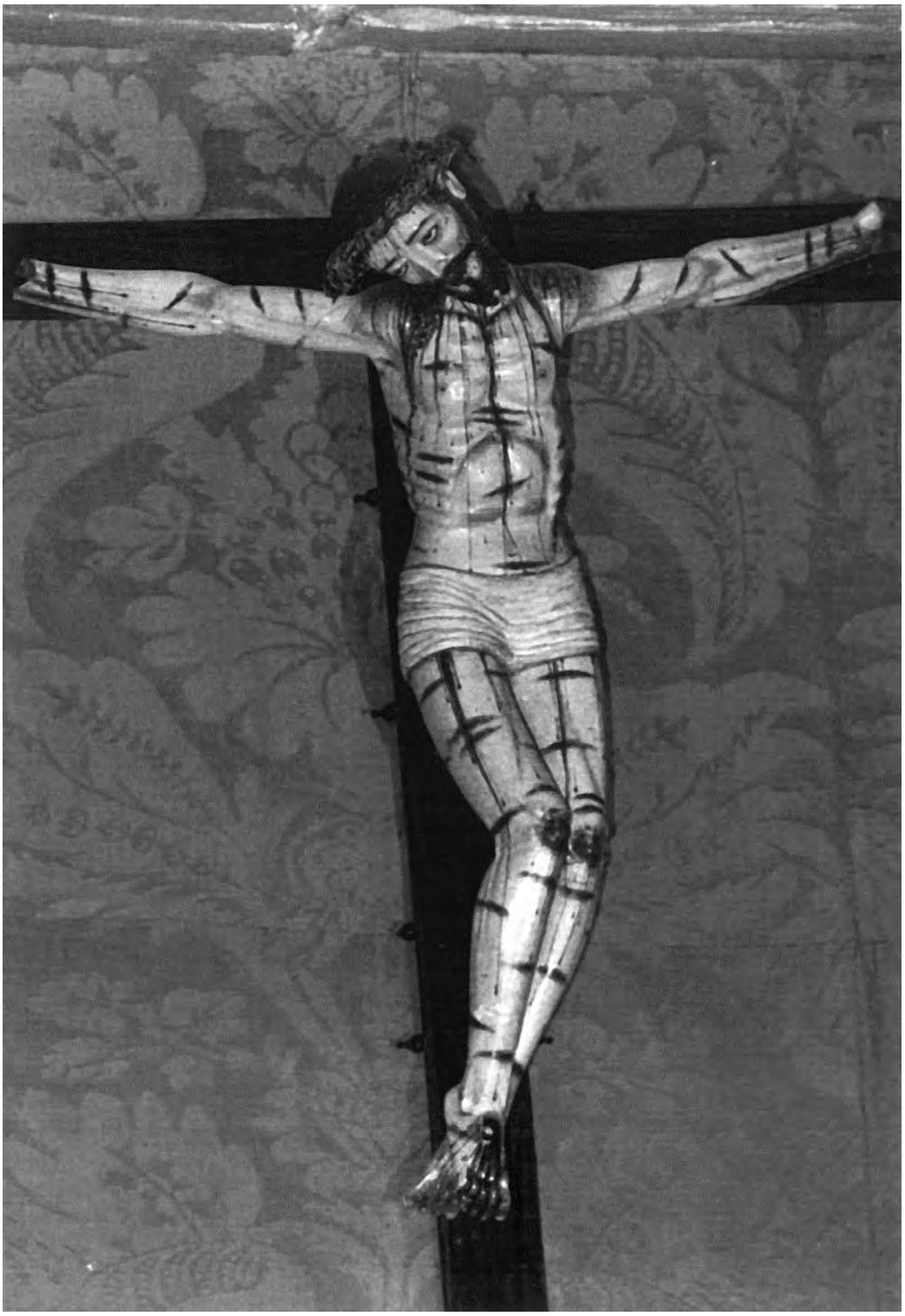
Como último punto del análisis descriptivo, nos referiremos a la policromía. Junto a los ya descritos trabajos del perizoma y peleteados, es digno de mención el cromatismo entre velado que se produce en las carnaciones trigueñas y matices verdosos, lógicos en la traslación al color escultórico de la necrosis de las extremidades y otros elementos puntuales para matizar la anatomía. La sangre es escaza, centrada en los principales puntos de los castigos, lanzada, clavos y corona, además de algunos regueros que en gran parte se han desvaído con los desgastes lógicos de su conservación y naturaleza del pigmento.

[Crucificado | Ágreda]

Pasamos ahora a los ejemplos que defendemos como productos de un mismo obrador, en los que sus primeros exponentes son los crucificados del Convento Concepcionista de Ágreda, Soria[cat.95], y el conocido como *Cristo de la Enagüillas* Ermita de Ntra. Señora de la Esperanza, Valtierra, Navarra. El primero, que antiguamente presidiera la celda de la fundadora del convento sor María de Jesús de Ágreda —vinculada por sus seudo labores de evangelización en Indias—, es una imagen menor del natural (90 x 67 cm), donde se refleja la evolución formal que esta imaginería sufrió a lo largo del siglo XVII en favor de unas señas de identidad propias de la escuela americana.

De buen trazado, sobre todo en la cabeza, el cuerpo revela una cierta ingenuidad al remarcar algunas condiciones anatómicas. Resalta, pese a la pérdida de parte de las manos y falanges, que la imagen conserva en perfecto estado tras su última restauración, la policromía original de tonos blanquecinos, en contraste con la multitud de latigazos y regueros de sangre que matizan su patetismo. Dicho sentimiento se ve corroborado en el rostro que, pese a la muerte, mantiene los ojos abiertos, conmoviendo al devoto espectador[428].

[428] Para mayor información sobre esta obra véase: Tudela [1965], pp. 138–143. Del mismo autor; [1967], pp. 139–141. Taracena Aguirre y Tudela [1968], p. 235. Moreno y Moreno [1969], p. 18. AAVV. [1992a], p. 119. AAVV. [1996a], pp. 130–131.



Crucificado del Convento de Agreda. Taller del Cristo de Ágreda, mediados del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Soria

[Cristo de la Enagüillas | Valtierra]

Algo menor es la efigie de Navarra[cat.96] (77 x 72 cm). Sabemos que fue traído de Indias en 1697[429] y donado por "Sebastián Irigoyen, tío de Miguel Coraspe, que en el año 1699 costeó un retablo para que lo albergara"[430]. Como el anterior, este Cristo, bien conservado, muestra un acusado movimiento del cuerpo debido a la inclinación de las rodillas hacia el lado izquierdo. La policromía, también en tonos blanquecinos, reproduce con gran exactitud muchos de los regueros de sangres y hematomas del *Cristo de Ágreda*, con el que a su vez comparte diseño y proporción del perizoma.

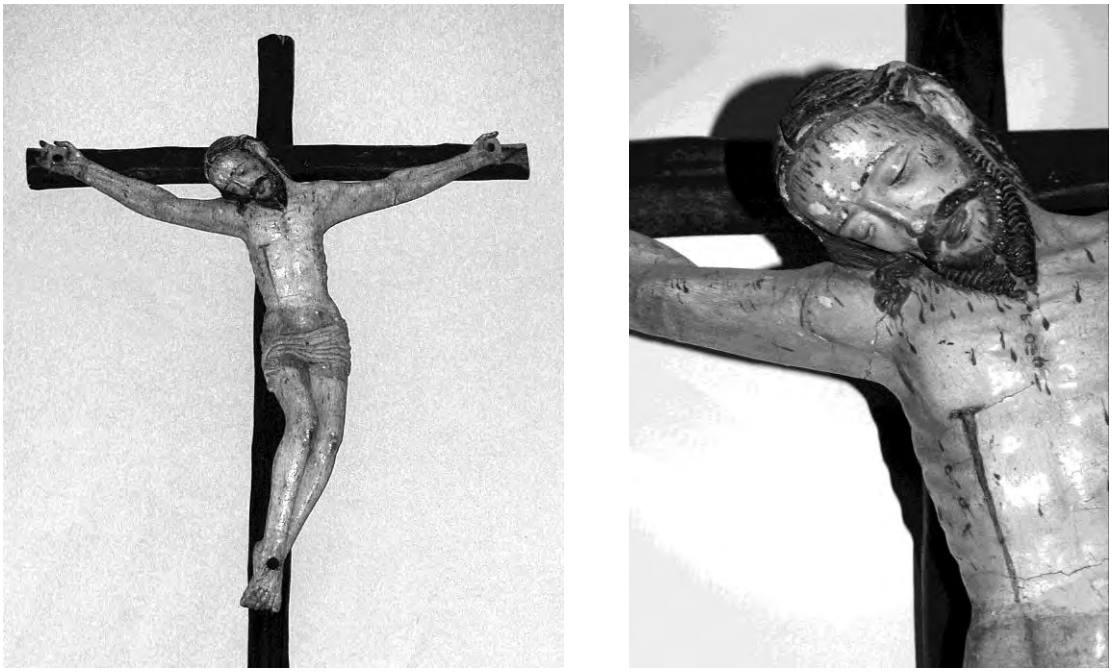


Cristo de la Enagüillas. Taller del Cristo de Ágreda, c. 1697. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Valtierra, Navarra

[429] Echevarría Goñi [1991], p. 184.
[430] Sobre este benefactor y otros navarros relacionados con Indias véase: Echevarría Goñi [1991], p. 157-200. Un texto de referencia para esta pieza es: Zapatero Pérez [1935].

[Crucificado de San Sebastián | Chiclana de la Frontera]

El *Cristo Crucificado* de la parroquia de San Sebastián en la ciudad de Chiclana de la Frontera, en Cádiz[cat. 97], debe ponerse en relación con el grupo de imágenes a las que nos venimos refiriéndonos. Dado a conocer y fechado acertadamente hacia 1700, por los investigadores gaditanos Alonso de la Sierra Fernández[431], además de ser de mediano formato –50 centímetros–, en su conjunto el movimiento, el tamaño del paño de pureza o las facciones del rostro, vienen a redundar en dicho nexo. Como particularidades de esta pieza debemos subrayar su tratamiento anatómico, algo más suave que las obras del norte, o el particular diseño del paño, que sigue siendo muy escueto, pero en este caso más ancho en la parte izquierda reduciendo sus dimensiones hacia la derecha de donde por el interior surge un pequeño plegado que hace la función del típico moño. Quizás debido a tan cortas dimensiones y al decoro al que se sometían muchas imágenes, en un momento anterior se le colocó un cendal mayor, "adecentándolo" y del que queda la impronta en el cambio de tonalidades visible en estómago y muslos.



Crucificado. Taller del Cristo de Ágreda, segunda mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Iglesia de San Sebastián, Chiclana de la Frontera, Cádiz

Aunque no compartimos el concepto de "artesanos" señalado por los autores del análisis, sí nos interesa la reflexión esgrimida donde al referirse a la estética, señalan: "Estas obras creadas por artesanos poco conocedores de la tradición artística europea suelen presentar una concepción arcaizante que las singulariza de las

[431] Alonso de la Sierra Fernández [2003], pp. 40–41. Respecto a la catalogación de la imagen como "pasta de yute", y nos indica uno de sus autores, esta confusión se debe a la tradición de que muchas de las obras de este origen fueron realizadas con dicho material. Quiero aprovechar la ocasión para agradecer a Lorenzo Alonso su siempre disponibilidad con nuestros estudios y descubrirnos el increíble patrimonio de esta singular ciudad.

tendencias contemporáneas de la escultura"[432]. Sobre ello, quizás debemos apuntar que a nuestro parecer lo que prevalece en los modelos que influyeron en esta pieza, más que las tendencias artísticas, es la piedad y realidad de la religiosidad novohispana del momento, en un estamento de artistas, que si bien no son grandes maestros, sí se adaptan a los gustos de su clientela y aunque alejándose de los postulados estéticos europeos, alcanzan cierta notoriedad y aceptación.

[Crucificado | Museo de la Encarnación | Ávila]

Para seguir con este último conjunto de piezas de menor formato, hemos de detenernos y poner en relación con los anteriores, el pequeño crucificado que se exhibe en el museo del Monasterio de la Encarnación de Ávila[cat. 98]. Sabemos de su existencia gracias a David Martín, quien en su momento reparó en la cartela expositiva que señala su manufactura indiana. Efectivamente, de pequeño tamaño y relacionable con los crucificados de mesa de altar o de devoción particular, remite a los modelos anteriores, y deja entrever a través de sus manifiestos deterioros, su posible ejecución en caña. En él volvemos a encontrarnos un trazado en cuanto a movimiento y diseño del perizoma, muy próximo a los referidos, donde se aúnan el trabajo del rostro y su expresión doliente, así como el cromatismo blanquecino de las carnaciones y contraste con los signos del martirio.



Crucificado. Taller del Cristo de Ágreda, segunda mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Museo de la Encarnación, Ávila

[432] Alonso de la Sierra Fernández [2003], pp. 40–41.

[Cristo de la Inspiración | Cádiz]

Un último ejemplo de esta particular tipología de crucificado es el que ahora aportamos, que preside la visión exterior del pequeño retablo que centra el coro alto de la iglesia gaditana de San Francisco –templo al que ya hemos aludido por custodiar otros exponentes de este arte-[cat. 99]. De aproximadamente un metro de altura –lo que redunda en los formatos de los crucificados anteriores- son innegables los vínculos que podemos establecer con los modelos descritos para Agreda y Navarra.

Cristo se representa vivo, en el último esfuerzo por alzarse en la correspondiente iconografía de la inspiración, relacionada con los pasajes bíblicos de las llamadas al Padre. En su conjunto contrastan los tratamientos más simples de brazos y piernas, aunque correctos, con lo marcado del torso, donde cabría reseñar lo exagerado de las costilla, abdominales más altas, la estrechez que se genera en ese punto y lo abultado del abdomen. Al contrario que en los exponentes anteriores de Ágreda y León, aquí no es tan pronunciada la inclinación del cuerpo, debido a ser una representación de Cristo inspirante. El perizoma vuelve a ser pequeño, totalmente recto en sus partes superior e inferior, con plegados sencillos paralelos en horizontal y sin nudo ni lazada, lo que de nuevo nos lleva a plantear la idea de ser una pieza para estar revestida.





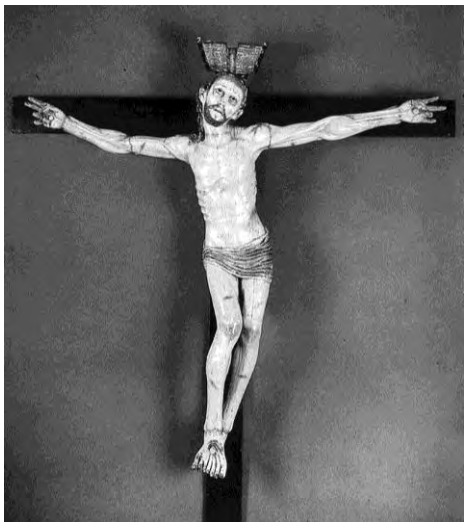
Cristo de la Inspiración. Taller del Cristo de Ágreda, segunda mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Coro de la Iglesia de San Francisco, Cádiz

La cabeza es grande y ovalada, sin ser desproporcionada, se alza con una ligera inclinación hacia la izquierda y hacia atrás. Las facciones, algo esquemáticas, centran toda la atención en los ojos abiertos, cuyas pupilas nos remiten al gesto de implorar.

Si bien mantiene los trabajos de modelado típicos de los cabellos, en los que apreciamos ciertas diferencias con los descritos para la centuria anterior. Aquí son menos voluminosos, siendo el mechón del lateral izquierdo el que se sobreponga en el torso, mientras que el cabello de lado opuesto deja la oreja al descubierto y discurre hacia la parte posterior. En la barba se sigue la misma disposición del cabello, dejando atrás las madejas ordenadas para disponerse en una sucesión de trazos ligeramente ondulados, al igual que en los bigotes, enroscándose únicamente en la barbilla. En una primera observación y teniendo en cuenta la suma dificultad para poder llegar a su contemplación, no descartamos que la policromía sea original, comprobándose cómo en las amplias lagunas de la pierna izquierda no aparecen restos de color subyacente y sí aparejo. Los cromatismos, alterados por barnices amarillentos y gran cantidad de polvo adherido, deben ser trigueños con veladuras azul-verdosas tanto en correspondencia con la anatomía como en parte por reflejar los hematomas de la flagelación. La sangre, que creemos retocada, es escasa. Por todas las concomitancias anteriores y lo singular de la primera pieza estudiadas, proponemos el nombre del *Obrador del Cristo de Ágreda*, como punto de referencia para este último conjunto de obras.

[Crucificado | Arróniz]

Catalogados como obras de finales del siglo XVII, las investigadoras Heredia y hermanas Orbe Sivatte, recogieron en su monográfico sobre arte americanista en Navarra, sendos crucificados de las parroquias del Salvador en Arróniz[cat.100] y el del convento de Concepcionistas Recoletas de Tafalla, apuntándolos como imágenes de "madera de caña"[433]. Si bien mantenemos ciertas reservas sobre este inventario, y en espera de los estudios técnicos pertinentes, retomaremos los análisis de las referidas investigadoras para la descripción de las piezas. El Crucificado del Salvador, de mediano formato (80 x 81 cm) "muestra rasgos realistas y gesto expresivo. Presenta cabeza alzada y girada a su derecha, tórax con las costillas pronunciadas igual que las venas y músculos de brazos y piernas. La flexión de estas últimas determina la torsión del tronco. El breve paño de pureza se ajusta a las caderas con plegado menudo y paralelo"[434].

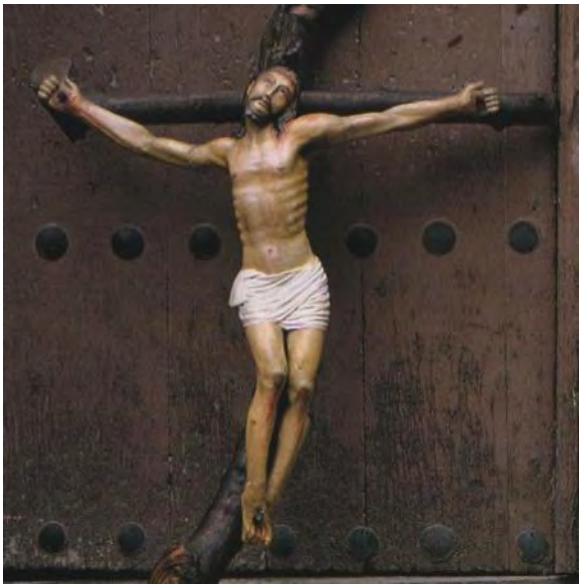


Crucificado de pequeño formato. Anónimo novohispano, finales del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Arróniz. Navarra

[433] Hemos de apuntar, que las propias autoras puntualizan en su estudio sobre el hipotético origen americanos de ambas piezas. Heredia Moreno *et. al.* [1992], p. 235.
[434] Heredia Moreno *et. al.* [1992], p. 235.

[Crucificado | Tafalla]

El cuanto al otro, el de Tafalla[cat. 101], describe un esquema similar a la efigie anterior, aunque en este caso su tamaño es menor (64 x 62 cm.). "Con cabeza girada y levantada, ojos abiertos y rostro expresivo. Tanto la cabeza como la anatomía, en general, repiten, aunque suavizando los rasgos, la composición del Cristo de Indias de Arróniz. Esta circunstancia, unida al material ligero y a la policromía brillante, nos inducen a pensar en su origen americano, aunque de procedencia indeterminada..."[435]. En nuestro estudio tanto en tierras americanas como españolas no hemos encontrado piezas en caña similares a las comentadas, lo que no resta valor a las mismas, aunque si mantiene nuestras reservas sobre su manufactura, no en tanto, ha de tenerse en cuenta que esta imaginería puede confundirse como la realizada en madera ligera, también de procedencia americana.



Crucificado de pequeño formato. Anónimo novohispano, finales del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Tafalla. Navarra

4.5 | PROPUESTAS PARA ESTE PERIODO

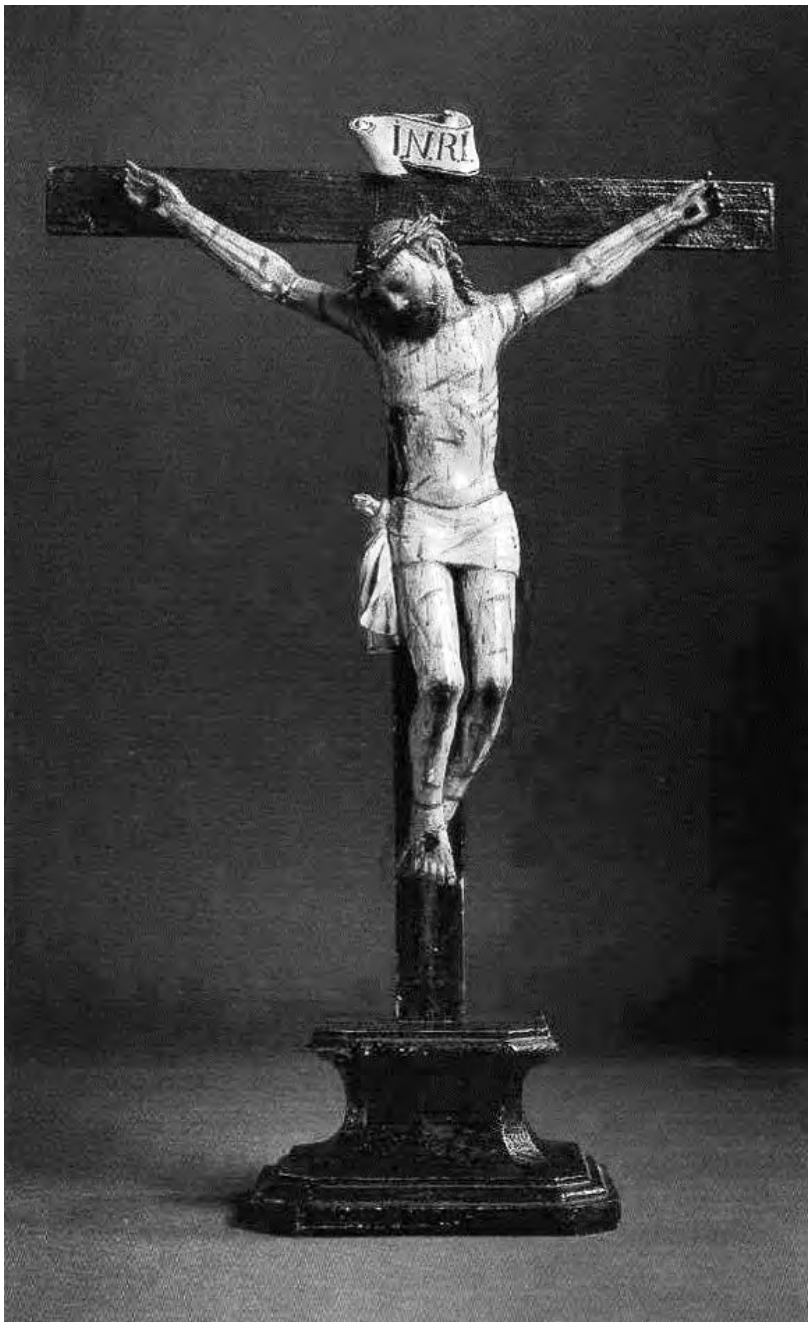
Como ocurre con las piezas del siglo XVI, nos encontramos ahora con otras obras de las que no se tiene constancia documental sobre su cronología, y cuyos estudios formales y científicos hacen que se vinculen con el siglo XVII.

[Crucificado pequeño| Convento de las Descalzas Reales | Madrid]

La primera de estas imágenes es el pequeño Crucificado del cenobio madrileño de las Descalzas Reales[cat. 102]. Catalogado por unos como del siglo XVI[436], nos inclinamos por su adscripción al tránsito de la siguiente centuria en función a ciertos caracteres como la lazada del paño de pureza a la derecha, o el tratamiento polícromo. De formato doméstico (55 x 46 cm), muestra una correcta realización del cuerpo

[435] Heredia Moreno *et. al.* [1992], p. 235. Estas piezas también son recogidas por: AA. VV. [1982a], p. 273, el primero de los crucificados, y AA. VV. [1985], p. 485, el segundo. Igualmente hemos de indicar la catalogación cronológica dada a cada pieza, finales del siglo XVII el del Salvador, y mediados de la misma centuria el de Tafalla.
[436] Maquívar [1994], p. 311.

humano, sin alardes que acentúen la anatomía y con un buen trabajo del rostro. Al igual que el busto del *Ecce Homo* que hemos descrito anteriormente, éste se encuentra en el coro alto del convento, sobre el altar que preside la capilla de Santa Inés, obra también del siglo XVII[437]. La catalogación de esta tipología de piezas de pequeño formato presenta mayores dificultades que las de gran tamaño, de las cuales conservamos referencias históricas y documentales, lo que hace que tengan que ser estudiadas y catalogadas con cierta cautela, tanto en cuanto no se descubran parámetros válidos para su referencia.



Crucificado de pequeño formado. Anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid

[437] García Sanz y Sánchez Hernández [2009], p. 20.

[Crucificado grande| Convento de las Descalzas Reales | Madrid]

Sin salir del convento de las Descalzas, se expone en su salón de tapices[438] otro crucificado realizado en esta técnica[cat. 103]. De tamaño casi natural, la obra puede relacionarse con aquellas piezas realizadas en el cambio de siglo. Tras permanecer muchos años en un precario estado de conservación, como denunciaba Tudela[439], hoy se encuentra restaurado y en exhibición. De la obra destaca principalmente el tratamiento del rostro, frente a lo blanda de su anatomía y colocación de las piernas muy flexionadas desde la cintura, que la separa del madero.



Crucificado. Sala de tapices. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

[Cristo Yacente | Medina del Campo]

Catalogado como obra de la segunda mitad del siglo XVII, se custodia en la clausura del convento de Santa María Magdalena, en Medina del Campo, una imagen de *Cristo Yacente*[cat. 104] de tamaño natural (187 x 54 x 32 cm.)[440]. Debido a su carácter claustral poco sabemos de esta interesante efigie que "probablemente se utilizaba en la ceremonia del desenclavo que se celebraba en el convento". Sin duda concebido como imagen yacente, es obra de buena factura y cuidado modelado anatómico, a la par de la policromía, donde destaca el gusto por remarcar los signos del castigo[441].
Otras piezas ligeras que hemos de vincular a esta centuria son el *Cristo de Guadalcazar*, Córdoba[cat. 105] , y el *Cristo de Vilela*, Villafranca de Bierzo, León[cat. 106]. Sobre ellas planteamos en un estudio anterior la dificultad de su adscripción a la

[438] Catalogado como del siglo XVII. García Sanz y Sánchez Hernández [2009], p. 30.
[439] Tudela [1965], p. 142.
[440] AAVV. [1999a], pp. 75–76.
[441] El hecho de que la pieza se encuentre en el interior del convento nos ha impedido hacer un mayor estudio.

nómina española de piezas en caña, debido principalmente a las referencias históricas que las enlazaban con una hipotética procedencia andina[442]. Gracias a los análisis científicos efectuados a la efigie cordobesa y la identificación de caña de maíz[443], queda claro su origen novohispano y, consecuentemente el del leonés, sin duda, obra del mismo taller.

[Cristo de Guadalcázar | Córdoba]

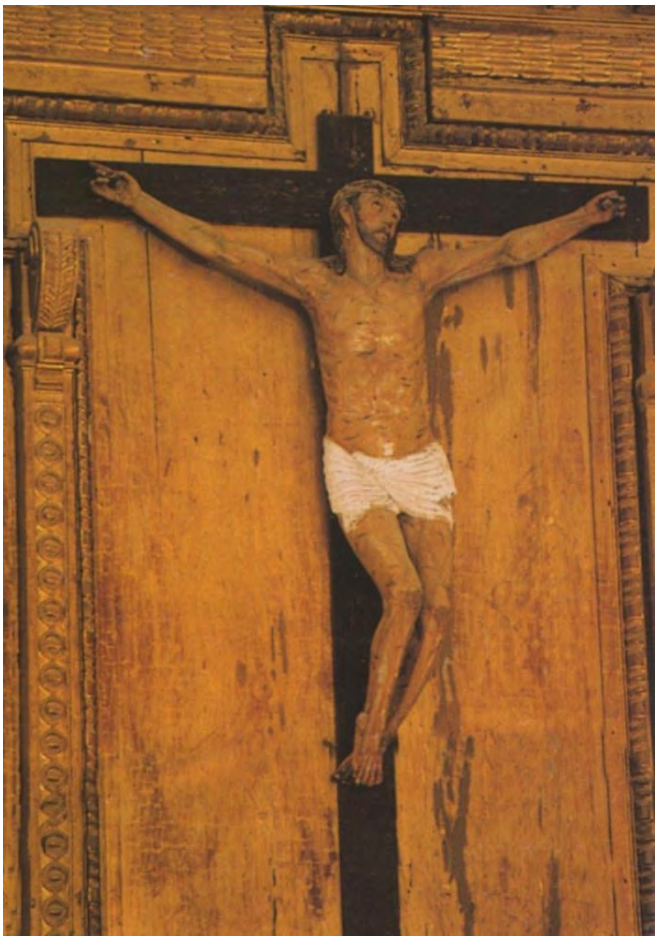
Sobre el *Cristo de Guadalcázar*[cat. 105], Aroca Lara en su estudio sobre la escultura cordobesa del Seiscientos, después de desestimar su posible hechura por los diversos artífices que realizaron el retablo que lo alberga, y debido a la considerable altura en la que se encuentra —ático—, apunta que quizás se deba a Pedro Martín Polaina, escultor que se encontraba en la localidad en 1621, aunque tampoco descarta la hipotética procedencia americana, que ahora sabemos es segura[444]. Confirmada su manufactura indiana, toma mayor credibilidad que el crucificado fuera traído por Diego Fernández de Córdoba, primer marqués de Guadalcázar, vinculado con las tierras novohispanas de las que fue virrey, y luego del Perú en tiempos de la ejecución del retablo construido a su costa.

En relación a este personaje cordobés, se sabe que viajó a México en 1612 y murió poco tiempo después de su regreso, el 6 de octubre de 1630[445]. En su periplo americano pasó de ser virrey de la Nueva España a ostentar el mismo cargo en el Perú, lo que suponía, un ascenso en su carrera[446]. Es durante esa estancia en Indias y posiblemente a raíz de los considerables beneficios que ello le reportaba, cuando comienza la ejecución del retablo, encargándose de la contratación su hijo, Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, obispo de Málaga por aquellos años. Así, el retablo de la iglesia del convento de carmelitas, cuya primera escritura se rubricó en 5 de diciembre de 1616, dilatándose posteriormente su conclusión, cumplía, además de la función típica de propaganda del poder y estamento de quien lo encargó, presidir el templo y servir de incomparable entorno para el enterramiento del promotor, como aconteció. Por su parte, Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, se mandó a enterrar en la capilla mayor de la iglesia del convento franciscano de la capital cordobesa, cuyo retablo también se debe a su generosidad, y para el cual en las fechas de la llegada de su padre, donaba una lámpara al cenobio, traída por aquel[447], lo que nos lleva a suponer que tanto el *Cristo de Guadalcázar,* como la lámpara, arribaran en 1630 con el marqués.

Por lo anterior, queda claro, que la manufactura de la obra se realizó entre la segunda y tercera década del Seiscientos, quizás en la estancia mexicana de Diego Fernández aunque, debido al comercio entre ambos virreinatos, tampoco podemos descartar un hipotético encargo a la Nueva España durante su residencia en el Perú. Otra posibilidad que hemos de tener en cuenta, y más aún por su relación con la obra leonesa que trataremos, es su ejecución en tierras peruanas, lo cual, como

442 Amador Marrero [2002], p. 36.
443 Gracias al análisis de una pequeña muestra, Sánchez Ruiz pudo confirmar que se trataba de una obra en cuya ejecución se empleó caña de maíz. Dicho análisis fue realizado por el doctor Francisco Girela del CSIC, descartando la tradición popular de que era de bambú. Joaquín Sánchez Ruiz [2003], p. XIV.
444 Aroca Lara [1986], p. 179.
445 García–Abásolo [2001], p. 360.
446 García–Abásolo [2001], p. 360.
447 García–Abásolo [2001], p. 361.

acertadamente indica García-Abásolo[448], condicionada por la carencia de estudios de su uso en la imaginería ligera peruana, hacen que cobre mayor verosimilitud la hipótesis primera.



Cristo. Taller de los Cristos de la Inspiración, segunda década del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Ático del retablo mayor de la parroquia de Guadalcázar, Córdoba

En cuanto a su análisis formal, de entrada debemos destacar que se trata, junto al leonés de Villafranca de Bierzo, de los únicos crucificados expirantes de gran formato que hasta ahora hemos localizados en España entre los ejecutados en caña de maíz o ligeras. Sin llegar a los tratamientos anatómicos más definidos que se han podido constatar en otras piezas ligeras indianas reseñadas, en éste de Guadalcazar dichos trabajos son más someros, posiblemente debido a su ejecución moldeada, aunque no por ello dejan de ser correctos. Una particularidad en cuanto a su anatomía, es aquella detectada por Sánchez Ruiz, quien se percató de que en la mano izquierda sólo tiene cuatro dedos posiblemente desde su origen, lo que el autor señaló como "rara expresión de la incomprensión indiana al modelo impuesto"[449], y que a nuestro parecer y debido a la propia manufactura de la obra y su ya tardía datación, pueda deberse a un descuido de su artífice u obrador.

[448] García–Abásolo [2001], p. 361.
[449] Sánchez Ruiz [1993], p. 311.



Retablo mayor. Iglesia de Guadalcázar. Córdoba

[Crucificado | Vilela]

Respecto del crucificado homónimo de Vilela[cat. 106], que preside el Panteón del convento de la Anunciada de Villafranca —aunque con anterioridad se encontraba en una capilla que poseían las monjas clarisas en aquel paraje del cual recibe el nombre—, no tenemos referencias históricas directas de su origen, sin embargo se han señalado a los marqueses de Villafranca, los Álvarez de Toledo y Osorio, como posibles donantes[450], cuya relación con el Perú en las primeras décadas del siglo XVII[451], en su momento nos planteó las referidas dudas sobre el origen novohispano de la pieza.



Cristo. Taller de los Cristos de la Inspiración, primer tercio del siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Vilela, Villafranca, Panteón del convento de la Anunciada, León

Ubicado en la hornacina central del recinto mortuorio del convento, del que contamos con descripciones como la que en 1883 realizara Cáceres Prat[452], y cuyas relaciones indianas ya han sido referidas por otros autores[453], la mera contemplación de la obra nos sugiere las diferentes intervenciones que ha debido recibir a lo largo de su historia, en especial en lo referente a su policromía, muy oscurecida y no original. Aun así, y sin que podamos apreciar el paño modelado original cubierto por un pudoroso añadido de tela, es indiscutible su filiación con la obra cordobesa, cuya descripción es igualmente válida, con las pertinentes matizaciones, a la ahora analizada. Ello nos lleva a establecer un nuevo e hipotético obrador que, por la singularidad expresada de la iconografía, establecemos como *Taller de los cristos de la Inspiración*.

---

450 Al respecto del patrocinio artístico del Marquesado, véase Campos Sánchez-Bordona [2008], versión digital, s/p.

451 AAVV. [1992a], p. 122. Señalado por nosotros en Amador Marrero [2002], p. 43.

452 "A los pies de la iglesia, y frente al altar mayor, encuéntrese el panteón, debajo del coro de las monjas. Una gran reja permite observar su tétrico recinto, iluminado por dos rejas pequeñas que dan al atrio. Es aquel panteón (antiguo enterramiento de los nobles Marqueses de Villafranca) un espacio ovalado, y pudiera decirse que subterráneo, pues está bastante más abajo que el piso de la iglesia, por lo cual resulta húmedo y sombrío, y dividido en varios arcos de piedra, con otros tantos altares, ostentando en medio un santo Crucifijo. En el medio del panteón se levanta un majestuoso sepulcro de los Marqueses de Villafranca, todo de mármol y sostenido por leones de bronce..." sigue el autor con referencias a personajes que allí tienen su descanso eterno como Pedro de Toledo, o la fundadora María de Toledo. Cáceres Prat [2006], pp. 55–56.

453 Paniagua Pérez [1994], pp. 87–90. Aria Jato [1996], pp. 357–368.

[Crucificado de San Telmo | La Palma]

La última de las imágenes en ser incorporada al conjunto de obras en caña que se conservan en Canarias es el *Cristo de San Telmo*[454], en la ermita de la que recibe el nombre, Santa Cruz de La Palma[cat. 107]. Aunque desde 1965[455] se encuentra sobre una peana en la balaustrada del coro, antes presidió el retablo ejecutado entre 1680-1690[456] encontrándose en el nicho central de donde fue mandado a retirar por parte del mayordomo Gabriel Gómez y Pelayo en 1925, colocándose en su lugar la Virgen de la Luz[457], que ya consta en la ermita desde 1733[458]. Teniendo en cuenta el claro carácter marinero del recinto y que éste ya estaba construido a mediados del siglo XVI[459], es posible que el crucificado fuera una sus primeras piezas. Dichos vínculos con los hombres de la mar y su Cofradía de Mareantes, no sólo eran respecto a la advocación y protección del Santo, sino que se extendía incluso al cobro del "uno y medio por ciento *de lo que ganasen en los viaxes* y con las limosnas obtenidas *en los barcos de trabiesa y de pesca"*[460] para la reconstrucción del templo entre 1675 y 1680. No sería de extrañar que fueran alguno de esos marineros de la ruta de indias quien trajera la imagen, o que la propia cofradía realizara el encargo a los talleres mexicanos del siglo XVI.



Cristo de San Telmo. Anónimo novohispano, siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Ermita de San Telmo, La Palma.

[454] Amador Marrero [2002], p. 52.
[455] Fernández García [1969], p. 17. Rodríguez Escudero [2004], p. 9. Antes de esta fecha la imagen se había trasladado a la parroquia del Salvador, de donde se conservan algunas fotos.
[456] Pérez Morera [2000], p. 128.
[457] Fernández García [1969], p. 17.
[458] Pérez Morera [2000], p. 129.
[459] Pérez Morera [2000], p. 125.
[460] Pérez Morera [2000], p. 125.

De menor tamaño que el natural, posiblemente debido a las especificaciones del encargo respecto a las dimensiones de la ermita y su entrada, el Cristo de San Telmo mantiene aquellas pautas a las que hemos aludido en las descripciones de imaginería homónima del siglo XVI. Aunque la calidad de la obra se encuentra totalmente enmascarada por espesos repolicromados, llegando incluso a desvirtuar su anatomía, queda patente un buen trabajo de las proporciones y modelado. Fiel a las fórmulas del Quinientos, carece de un acusado movimiento sólo roto por la inclinación y giro dado a la cabeza. Ésta guarda algunos cuidados detalles como son los ojos y boca abierta, dejando ver los dientes y la lengua. Debido a las desafortunadas intervenciones tanto la nariz como la oreja izquierda que queda descubierta y el pelo, han perdido parte de tu forma originaria. El paño de pureza nuevamente repite las maneras ya características, algo escueto, trazado de forma sencilla con plegados en horizontal que se recogen en el lado izquierdo donde se anuda y cae.

Dentro de las piezas realizadas en caña según alguna de las técnicas derivadas de ésta, ya apuntamos en estudios anteriores la hipótesis de la posible adscripción a nuestra nómina de la antigua imagen de *Nuestra Señora del Rosario* de la parroquia de San José en Breña Baja, La Palma[461]. Como en el caso de la Vera Cruz, se trataba de una imagen de papelón que por "estar maltratada*",* se sustituyó entre 1672–1674 por una nueva realizada por el escultor palmero Bernardo Manuel de Silva[462]. Siempre dentro de la hipótesis a la que hacíamos alusión, es factible que el propio escultor al realizar la nueva talla, retomara los modelos de la antigua, lo que queda reflejado en ciertas concomitancias entre esta pieza mariana y algunos modelos conservados en México.

También en Canarias encontramos piezas vinculadas con en diferentes momentos con la escultura en caña como es el caso del Cristo articulado que se conserva en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento, La Palma, y que en su día fue relacionado con los "tarascos" por Hernández Perera[463]. Señalar al respecto la corrección que acertadamente realizara Fuentes Pérez, quien advierte el soporte lignario de la obra y propone su manufactura para el último tercio del siglo XVI, aunque sin llegar a establecer su lugar de ejecución, manteniendo su procedencia Hispanoamérica[464]. Otra obra canaria a corregir en su atribución es la señalada por Calero Ruiz que se conserva en la Iglesia de Hermigüa, La Gomera[465]. Analizada *in situ,* no encontramos ningún elemento que nos haga sospechar sobre su materialidad ligera o su posible procedencia novohispana.

[Crucificado | Colección particular | Cáceres]

Gracias al investigador y anticuario Carlos Alfonso Marcos Plaza, tenemos noticias de este Crucificado ligero[cat.108] de mediano formato, que se conserva en una colección privada, si bien se sabe procede del Marqués de Valdeterrazo, Pamplona. Aunque algo dañado en su soporte, y con restos de un repolicromado, la apariencia acartonada, el tratamiento en la talla de las manos y pies, además de la morfología del cabello, lo ponen directamente en relación con las obras de nuestro interés.

[461] Amador Marrero y Besora Sánchez [1998], p. 478.
[462] Pérez Morera [1994], p. 99.
[463] Así figuraba en un panel explicativo a la entrada de la iglesia.
[464] Fuentes Pérez [1982], pp. 319-321.
[465] Calero Ruíz [1982], p. 133.

Entre los elementos a subrayar de su descripción, debemos comenzar por el gran volumen del cabello que lo particulariza. El cuerpo es enjuto, con protagonismo de las costillas y suave abultado de las abdominales. Las piernas y brazos son delgados y simples en su forma anatómica, sin que por ello desmerezcan a la imagen. Las manos y pies son algo grandes en proporción. El rostro es sereno y sin alardes en el trabajo de las facciones. El paño, del que deducimos debía tener en origen una moña con lazada en el lateral izquierdo, es, al igual que todo el conjunto, muy simple, con apenas una serie de suaves plegados en horizontal que se adaptan a la anatomía.



Crucificado. Anónimo novohispano, siglo XVII. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Colección particular. Cáceres.

[Niños Jesús | Monasterio de las Descalzas Reales | Madrid]

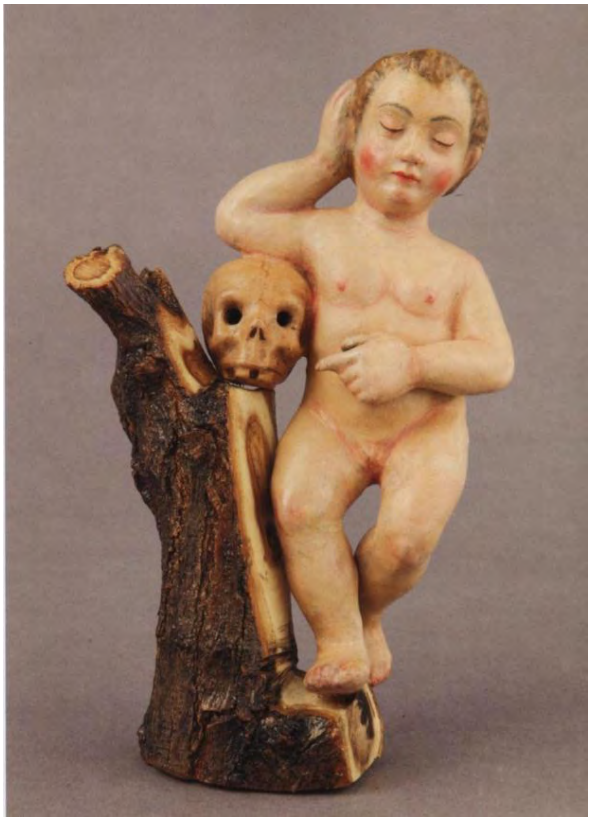
Antes de concluir esta nómina, no podemos dejar de referirnos a las recientes catalogaciones de las que se hace eco García Sanz, cuando al tratar el patrimonio específico que representa al Niño Jesús en la clausura de las Descalzas Reales de Madrid, adscribe a los talleres de imaginería ligera novohispanos varios de los ejemplos expuestos[466][cat.109-110]. El hecho de que esta particular clausura pueda poseer piezas de dicho origen no nos debe parecer extraño, ya que como nos hemos referido dicho cenobio posee un conjunto de obras mayores perfectamente identificadas como novohispanas ligeras, son los casos del famoso busto del *Ecce Homo*, un pequeño crucificado, ambos en las capillas de la galería del coro alto, y el *Crucificado*

[466] García Sanz [2010], pp. 113-119.

grande de la sala de tapices. Tras introducir al lector en la tradicional argumentación que se vienen dando para explicar el origen de la escultura que tratamos, y al señalar el grupo de piezas en cuestión refiere:

> No existe documentación acerca de su procedencia y datación, sin embargo, es evidente que responden a diferentes escuelas y muestran calidades diversas. En ellas se comprueba que el uso del material determinaba el aspecto de la imagen, ya que la pasta de caña o de papel provocaba anatomías poco realistas, con un modelado muy pobre, resultando figuras bastante hieráticas cuya estética era cercana a la de los muñecos[467].

Siempre matizando las carencias estéticas que a su parecer trascienden de estas obras: "cuya estética era cercana a la de los muñecos", "al no ser trabajados por un artífice demasiado diestro", "su aspecto sigue recordando a piezas procedentes del arte popular" o "un trabajo escultórico de escasa calidad", la autora refiere varias obras que en su mayoría no nos recuerdan a piezas novohispanas, si bien es cierto que tampoco su catalogación como tal quedan especificadas en el texto[468]. Se trata de varios Divinos Infantes de diferente iconografía las cuales van desde los tradicionales *Niños dormidos* o de cuna (n° de inventario 00610373, 00616177, 00616187), otro que debió corresponden a un *Niño portado por la Virgen* (n° inventario 00616178), y los que a nuestro parecer estarían más próximo a las piezas en estudio; *Niño Jesús Triunfante* (n° inventario 00613957), y la interesante versión del *Niño Jesús dormitando* apoyado y señalando un cráneo (n° inventario 00616186).



Niño Jesús dormitando el sueño del martirio.
Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

[467] García Sanz [2010], p. 116.
[468] García Sanz [2010], pp. 116-118.

Al respecto del singular conjunto anterior de obras, creemos aventurado señalar con rotundidad su procedencia americana en base a su ligereza, más aún cuando, como hemos visto, la manufactura de obras ligeras es extensible a varios centros productores tanto nacionales como internacionales. Pese a ello, y a la espera de futuros estudios científicos de caracterización de sus materiales constitutivos, las incluimos aquí dentro de la nómina de piezas posibles, aunque sin dejar por ello de matizar ciertas dudas por nuestra parte, más aún cuando carecemos de otras piezas referenciales similares, con excepción de una en particular de las que nos dio noticia su propietaria y que conservada en el Distrito Federal aún está por analizar.



Niño Jesús. ¿Escultura ligera novohispana? Siglo XVII. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid.

[Crucificados no analizados]

Por último pero de sustancial importancia, aunque actualmente está en paradero desconocido o no relacionado, tenemos noticias de una imagen inventariada en 1700 formando parte de los bienes del rico comerciante con Indias Juan de Soto Noguera. Entre otros muchos objetos artísticos enumerados como parte de sus pertenencias, contaba en su oratorio con "una hechura de un Santo Cristo de dos varas poco más o menos, hecho en Mechoacán de las Indias"[469]. En vista de la cronología del propietario y la fecha de referencias del inventario, tenemos claro que la obra debía ser muy anterior. El interés de esta pieza, una vez que se localice, es poder establecer su estudio comparativo con obras de esa región mexicana y con ello, valorar aún más estas famosas hechuras, donde no podemos dejar de atender a los ecos de aquello que nos dejaba escrito el fraile Agustín de Vetancurt; "que a España se llevan algunas escultura de imágenes (...) y de Michoacán santos crucifixos ligeros de pasta de caña"[470].

[469] Arias Anglés [1991], p. 125.
[470] Vetancurt [1960], p. 343.

Al respecto de la referencia que se hace a "hecho en Mechoacán" (Michoacán), y en consonancia con la fama adquirida por sus obradores, traemos en alusión otra noticia que viene a redundar en ello. Se trata de una referencia de principios de 1652, en la que Miguel Rodríguez, vecino de Puebla de los Ángeles, y natural de la Isla de Gran canaria, declaraba en su testamento que "el padre fray Juan Romero de la Orden de Santo Domingo le debe 15 pesos de una hechura de un santo Cristo de Mechoacán que le vendí y quedó en pagarme a principios de enero de 1653"[471].

Otra imagen de *Cristo Crucificado* de la que tenemos referencias, pero no hemos encontrado, es aquella que, apuntada por Tudela, estaba en los años sesenta en el domicilio madrileño de María Luisa Bueso[472]. "Mide de altura el cuerpo del Cristo un metro. Tiene la cabeza inclinada, mirando hacia arriba, como implorando el amparo del Padre. Sus ojos son de concha nácar con el iris pintado, lo que le da una gran expresividad. Tan sólo tiene rotas algunas falangetas de los dedos de una mano. El cuerpo está bien proporcionado y modelado y cubren todo él los verdugones o sangrientas señales de la flagelación, que van emparejados de dos en dos"[473].

Si hasta ahora hemos visto como se ha incrementado de forma notable la nómina de imágenes ligeras novohispanas que se conservan o de las que tenemos noticias en nuestro país, también es necesario que revisemos aquellas otras que se han atribuido y que no corresponden según nuestro parecer. Trataremos en primer lugar dos ejemplos incorporados recientemente al patrimonio estatal; un crucificado de pequeño formato y una representación de la Inmaculada, ambos en el Museo de América de Madrid. Sobre el primero, una vez analizado in situ con los especialista de esta Institución, concluimos –siempre a la espera de los necesarios estudios científicos que nos avalen- que no es una obra en caña procedente de Michoacán, tal y como se había descrito en su compra. Ciertamente es una pieza ligera, pero a través de los deterioros que presenta pudimos comprobar que corresponde con una obra en papelón y posiblemente en pasta, aunque sin dilucidar si de madera o de papel. Por su estética debe corresponder a la escuela sevillana del siglo XVII, sin descartar una catalogación más tardía[474].

[471] Archivo de Protocolos Notariales de Puebla de los Ángeles (en adelante APNP), Notaría 4, Caja 176, Nicolás López Gallegos, 19 de febrero de 1652, f. 201. Otros documentos que inciden en la difusión de estas hechuras michoacanas son por ejemplo la manda que el licenciado Nicolás de Suero hace a "Ana de la Trinidad, monja profesa en el convento de Santa Catalina, *vn crusifijo de mechoacán"*, APNP, Testamento del licenciado Nicolás de Suero, presbítero, 14/02/1657. ANPA, Not. 4, caja 187, Alonso Corona, f. 26. En el mismo año la mujer de de Andrés de Iseguillas, dejaba a "Juan de Solórzano Niño *vna echura de vn santo christo de mechoacán"*, ANPA, Not. 4, caja 187, Alonso Corona, 20/06/1657, f. 98. Una referencia anterior, pero en la misma escribanía es en la que "Diego de Tovar, tejedor, recibe en dote *una hechura de un crusifixo de mechocan en dies pesos",* ANPA, Not. 4, caja 187, Alonso Corona, 6/08/1639, caja 162, Alonso Corona, s. f. Estas referencias vienen a incidir en la aceptación de esta particular tipología dentro del ámbito doméstico y en el interior de las clausuras femeninas. Quieremos agradecer estas interesantes referencias a Jesús Pérez Morera.

[472] Tudela [1967], p. 140.

[473] Tudela [1967], p. 140. En este mismo texto Tudela señala una pequeña efigie de la *Virgen Sedente* que dice de caña y está en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid. Al respecto, y tras no poder localizarla, la apuntamos aquí a la espera de futuros estudios. Tudela [1967], p. 141.

[474] Este crucificado mide 60,5 x 24 cm. Número de inventario; 2007/04/01. Adquirido en Madrid en el 2007 por orden Ministerial, O. V. 42/07 del 27/12/2007.
http://www.mcu.es/museos/reddigital/busquedas/motorbusquedas/mainServlet (10/12/2009)

En cuanto a la otra imagen es más complicado su análisis y pertinente clasificado debido a que no podemos acceder a su materia al encontrarse en un óptimo estado de conservación y no habérsele realizado aún los pertinentes estudios físicos que nos arrojen algo de luz sobre el material en el que fue realizada. Por el estudio organoléptico que le efectuamos, no nos parece en caña de maíz, aunque no podemos descartar su ejecución en otro material ligero. Parece corresponder por su análisis estilístico y detalles de su policromía, con una obra de la segunda mitad del siglo XVIII[475].

Como parte de este corto epígrafe, aunque seguros de su manufactura como obra en caña, añadimos en último momento el *Crucificado* dado a conocer por el profesor Joaquín Arquillo de la Faculta de Bellas Artes de Sevilla. Si bien lo podemos considerar como el número 111 del catálogo, el hecho de que se diera a conocer recientemente y que no lo hayamos podido analizar, hace que simplemente lo anotemos, teniéndolo muy en cuenta para una próxima publicación. Hasta el momento sólo sabemos que se debe a la donación por parte de un particular a la Sección de la Adoración Nocturna de Alcalá de Guadaira, a cuyo convento de Santa Clara se unirá una vez concluya la restauración que en estos momentos se viene efectuando por parte de los alumnos de 5° curso de restauración en la mencionada Facultad[476].

4.6 | ADDENDA

No queremos terminar este inventario razonado, al cual estamos seguro que en próximas fechas se unirán nuevos ejemplos, sin recalcar su importancia. Como se ha podido comprobar este trabajo ha significado casi triplicar la nómina de imágenes ligeras respecto de las que teníamos conocimiento se conservaban en España. Ello directamente ya ha repercutido tanto en el conocimiento de la exportación artística mexicana de los siglos XVI-XVII y sus diferentes aspectos, como su relación con piezas homónimas conservadas en México; a las que hemos dado nueva luz. Pero de igual manera no queremos concluir sin hacer otro llamado, ya que no sólo España se valió de este singular legado, otros países sin duda también debieron ser receptores, más aún por la importancia de la Nueva España para su órbita de influencia.

Por ello simplemente apuntamos aquí, aunque tendremos que esperar a nuevas investigaciones, algunos ejemplos que se han relacionado en Guatemala, donde por su cercanía e íntima relación de intercambio comercial y ruta hacia el sur, es lógico que pudieran haber llegado piezas novohispanas como así señala Gallo Armosino[477], y que en la antigua capitanía recibieron el nombre de *tuza*. De igual manera, no hemos de olvidar aquellos otros ejemplos ya referidos de Perú y Ecuador, en los que volvemos a insistir encontramos importantes nexos de unión y en los que no debemos descartar sus hipotéticos orígenes novohispanos, lo cual deberá esperar futuras investigaciones.

---

[475] http://www.mcu.es/museos/reddigital/busquedas/motorbusquedas/mainServlet (10/12/2009). Mide 64,5 x 22 x 20 cm. Número de inventario: 2008/07/04C. Queremos agradecer a la directora del Museo de América, la doctora Concepción García Saiz y a su equipo de colaboradores, la amabilidad y disposición con nosotros para el estudio de estas imágenes (febrero 2010).

[476] http://hemeroteca.abcdesevilla.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/2011/12/27/031.html (27 /12/2011)

[477] Gallo Armosino [1979], p. 148.

Varias hechuras de crucificados son las que se han relacionado con esta técnica y su posible procedencia del norte. Es el caso del *Cristo de Tuza* o de las Ánimas de la iglesia de San Francisco el Grande en Antigua, que últimos estudios tras su restauración parece confirmar que efectivamente tiene caña de maíz en su manufactura[478], o el del Sepulcro de Santa Catalina[479]. No podemos hablar de imaginería en caña y Guatemala sin hacer referencia obligada al dominico español fray Félix de Mata, de quien Francisco Ximénez señala;

> Fue este religioso hijo del convento de Ocaña en la provincia de Castilla y pasó a esta Santa provincia donde vivió cuarenta años. Poco habitó en pueblos indios aunque supo su lengua: lo más de su vida la gastó en el convento de Guatemala (...) Era gran arquitecto y los ratos que le sobraban de las ocupaciones del coro, los ocupaba en hacer cosas de pintura y escultura. El Santo Cristo que está en el crucero colateral del altar mayor es de su mano y lo hizo de corazón de caña de maíz y para su mayor fortaleza lo forró de lienzo. Lo hizo abultado entendiendo que aquella materia de que se había hecho enjugaría con el tiempo y llegaría a una proporción mediana. Con esta imagen ha tenido mucha devoción el pueblo y se sacaba en la procesión del Viernes Santo y salía con grande veneración. Pesa muy poco por ser el corazón de la caña muy ligero[480].



Cristo de las Ánimas o de Tusa. Félix de la Mata, Escultura ligera en caña de maíz. Iglesia de San Francisco. Guatemala.

Para concluir con Guatemala, no queremos dejar de apuntar la referencia que hace Gallo Armosino sobre un crucificado en caña que se conserva en la capilla del Santo Hermano Pedro de San José Betancur[481]. Rastreada la pieza conocida como el *Cristo Crucificado del Hermano Pedro*, se sabe gracias a la restauración que es de madera, encontrándose en su interior dos documentos en los que señala su realización por Pedro de la Rosa, terciario franciscano, concluyéndolo el 8 de febrero de 1675, y confirmando que efectivamente se encontraba el santo de Vilaflor moraba en aquella por entonces modesta edificación de la ermita del Calvario[482]:

---

[478] Comunicación personal con Johann Melchor, al que damos las gracias. En la restauración que se le efectuó entre 2000-2002, quedó confirmada su manufactura. Cuéllar de Roca [2004).
[479] Morán Alvizurez [2009], p. 96.
[480] Ximénez [1929], p. 223.
[481] Gallo Armosino [1979], p. 202.
[482] La referencia a la manufactura de la imagen y la transcripción de los documentos que aquí copiamos los obtuvimos de:



Santo Cristo del Hermano Pedro. Pedro de la Rosa, 8 de febrero de 1657. Madera policromada. Capilla del Hermano Pedro. Guatemala

DOCUMENTO 1	(Textos modernizados)
ANVERSO	"Hizo esta Santa hechura de este crucifijo Pedro de la Rosa de la Tercera Orden de nuestro padre San Francisco, por man- dado del padre comisario fray Hernando Es- pino; pagóme la hechura el regidor don Juan de Sabaleta, y la pintó y encarnó de limosna don Antonio Montúfar, acabé-
REVERSO	la hoy 8 de febrero de este año de mil seiscientos y 57 años, y se estrena Dios mediante este primer viernes de dicho año; pido por amor de Dios a quién esto leyere me encomiende a Dios y me oiga una misa" Pedro de la Rosa

http://www.google.com.mx/imgres?imgurl=http://laantigua-guatemala.com/Ermita%2520del%2520Calvario/DSC08455%2520Altar%2520Mayor%2520Ermita%2520del%2520Santo%2520Calvario.jpg&imgrefurl=http://laantigua-guatemala.com/Ermita%2520del%2520Santo%2520Calvario.htm&usg=__VtHKwP9wvCoH8JbHOTveMge2MSQ=&h=236&w=316&sz=59&hl=es&start=7&um=1&itbs=1&tbnid=OvaQ0aeCBNUIcM:&tbnh=87&tbnw=117&prev=/images%3Fq%3Dcapilla%2Bde%2Bla%2Btercera%2Borden%2Bguatemala%26um%3D1%26hl%3Des%26sa%3DN%26rlz%3D1R2MOOI_esMX371%26tbs%3Disch:1 Estos documentos se salvaguardan en el Consejo Nacional para la protección de la Antigua Guatemala.

DOCUMENTO 2	(Textos modernizados)
Siendo ministro de la Tercera Orden don Antonio de Estrada	"Laus Deo Estrenóse con la pintura del cuerpo de la iglesia de este santo Calvario; la santa imagen de Cristo del Sepulcro es también de mis indignas manos; ambas hechuras son propiedad de este santo Calvario siendo moradores de él los hermanos Pedro Betancur y don Pedro Ubierna"

A los anteriores se unen otras piezas conservadas en Filipinas e incluso Japón aunque hemos de puntualizar que se deben no a legados históricos sino modernos, por lo que simplemente las citaremos. De las primeras ya dio buena cuenta Juan Mesquida Oliver, y corresponden con siete crucificados que fueron donados al Convento de San Agustín, en Manila –en cuyo museo hoy se exponen-, y llevadas desde México en 1960 cuando se adquirieron por el arquitecto y coleccionista de arte, Luis Marín Araneta[483].

En cuanto a Japón, el *Crucificado* del que tenemos noticias se encuentra en el Museo de los Mártires de Nagasaki, isla de Kyushu, y sabemos por uno de sus responsables, el padre Renzo de Luca, que fue donado sobre el año 2006 por un matrimonio mexicano que desde este país lo remitió al museo después de haber permanecido "colgado en el descanso de una escalera de una casa ya muy vieja, y que como ya no estaba habitable, prefirieron que el Cristo viniera a las tierras donde murió el protomártir mexicano San Felipe de Jesús"[484].

[483] Mesquida Oliver [2001], pp. 371-379.
[484] Queremos agradecer al padre Renzo de Luca las referencias sobre el origen de este crucificado.

4. 7 | LISTADO DE IMÁGENES

Número	Advocación	Localización	Siglo	Observaciones
1	*Cristo de la Misericordia*	Iglesia de Santa Ana. Garachico, Tenerife	Anterior a 1584	Imagen ligera en papelón
2	*Antiguo Cristo de la Vera Cruz*	Casa de Hermandad de la Cofradía de la Vera Cruz. Antiguamente en la Iglesia de San Francisco. Cádiz	Atribuido a la segunda mitad del siglo XVI	Imagen ligera en tela modelada y moldeada
3	*Cristo Crucificado*	Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores. Iglesia de San Juan, Fuente del Maestre Badajoz	Atribuido a la segunda mitad del siglo XVI	Imagen ligera en tela modelada y moldeada
4	*Busto del Ecce Homo*	Clausura del Convento de Santa Catalina de Siena, La Laguna, Tenerife	Atribuido al siglo XVII	Imagen ligera en tela modelada y moldeada
5	*Jesús Nazareno "Divino Indiano"*	Clausura del Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz	Anterior a 1674	Imagen ligera maciza
6	*Señor de la Humildad y Paciencia*	Clausura del Convento de Santa María de Jesús. Sevilla	Primer tercio del siglo XVII	Imagen ligera maciza
7	*Cristo de la Caridad "El Vaquerito"*	Ermita del Cristo de la Caridad. La Puebla de Montalbán. Toledo	c. 1563	Imagen ligera maciza
8	*Cristo de las Aguas. Vera Cruz*	En origen en el Convento del Carmen. Toledo	Principios de la segunda mitad del siglo XVI	Imagen atribuida a los obradores novohispanos. Destruido en la Guerra Civil Española.
9	*Cristo del Capítulo*	En origen en el capítulo del convento de Nuestra Señora del Rosario. Actualmente en la Parroquia de Santo Domingo, Bornos, Cádiz	Documentada 1553	Presenta códices tributarios
10	*Cristo del Altar Mayor de Telde*	Basílica Menor de San Juan Bautista de Telde, Gran Canaria	c. 1555	Presenta códices tributarios (Taller del Cristo de Telde)
11	*Cristo de la Misericordia*	Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles. Santos de Maimona, Badajoz	Principios de la segunda mitad del siglo XVI	Confirmada su ejecución en caña en la restauración (Taller del Cristo de Telde)
12	*Cristo del Consuelo*	Catedral de Segovia	Atribución. Principios de la segunda mitad del siglo XVI	(Taller del Cristo de Telde)
13	*Santo Cristo de la Cruz Vera Cruz*	Ermita de la Santa Cruz. Carrión de los Condes, Palencia	Anterior a 1562	(Taller del Santo Cristo de Carrión)

14	*Cristo de la Salud*	En origen en la Iglesia del Hospital de los Dolores, Santa Cruz de La Palma. Actualmente en la Iglesia de los Remedios, Los Llanos de Aridane, La Palma	C. 1562	(Taller del Santo Cristo de Carrión)
15	*Cristo de la Vera Cruz*	Capilla de la Vera Cruz y San Sebastián. Dos Hermanas, Sevilla	c. 1567	(Taller del Santo Cristo de Carrión)
16	*Crucificado*	Parroquia de la Asunción. Arenas de San Pedro, Ávila.	Atribución c. 1562	(Taller del Santo Cristo de Carrión)
17	*Cristo de la Vera Cruz*	Originalmente en la capilla de la Vera Cruz. En la actualidad en la del Santo Sepulcro, Toro, Zamora	Documentado en 1563	Donado por el cirujano Pedro Arias de Benavides
18	*Cristo del Amor*	Coro bajo de la iglesia conventual de San José de Ávila	Atribuido. Década de los sesenta del siglo XVI	Donado por el obispo Hurtado de Mendoza
19	*Cristo de Zacatecas. Vera Cruz*	Originalmente en la Ermita de la Vera Cruz (destruida). En la actualidad en la Parroquia de Santiago Apóstol, Montilla, Córdoba	Documentado en 1576	Donado por Andrés de Mesa (Taller de Cortés)
20	*Cristo de la Vera Cruz*	En origen en la Capilla de la Sangre, en la actualidad Parroquia de San Joaquín. El Puerto de Santa María, Cádiz	Atribuido década de los setenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
21	*Crucificado*	Iglesia de San Agustín. Pamplona, Navarra	Atribuido década de los setenta del siglo XVI	(Taller de Cortés). Se desconoce su origen
22	*Cristo de la Salud*	Parroquia de la Encarnación. Albolote, Granada	Atribuido década de los setenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
23	*Cristo de los Canarios*	Capilla del Museo de Piedra. Villa de Ingenio, Gran Canaria. Se establece que su origen puede estar en la localidad de Santa Olalla. Toledo	Atribuido década de los setenta del siglo XVI	Colección particular (Taller de Cortés)
24	*Crucificado*	Ático del Retablo Mayor de la Iglesia de San Antonio de Padua, Toledo	Atribuido década de los setenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
25	*Crucificado*	Iglesia de San Juan Bautista, Villa de Pedraza, Segovia	Atribuido décadas de los setenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
26	*Cristo de las Aguas*	En origen en el Convento del Espíritu Santo, Gudalcanal, Sevilla	Atribuido Década de los setenta-ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés) Destruido durante la Guerra Civil

27	*Cristo de la Vera Cruz*	Basílica de Santa María, Lekeitio, Guipúzcoa	Documentado Anterior a 1588	(Taller de Cortés)
28	*Cristo de la Misericordia*	Iglesia del Hospital de la Misericordia, Sevilla	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
29	*Cristo Difunto*	Iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, Zafra, Badajoz	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
30	*Cristo de la Salud*	Ermita de San Lázaro, Trujillo, Cáceres	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
31	*Crucificado*	Iglesia de Santa Lucía, La Puebla de Sancho Pérez, Badajoz	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller e Cortés u obrador próximo)
32	*Crucificado*	Iglesia del Sagrado Corazón, Córdoba	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
33	*Cristo de la Salud*	Iglesia de Santo Domingo, Jerez de la Frontera, Cádiz	Atribución. Circa década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de Cortés)
34	*Crucificado*	Museo de Arte Sacro de la Iglesia de la Santa Cruz, Écija, Sevilla	Atribución. Finales del siglo XVI	(Taller e Cortés u obrador próximo)
35	*Cristo de la Misericordia*	Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria, Fuente del Maestre, Badajoz	Anterior a 1574	
36	*Cristo del Punto*	Catedral de Córdoba	Entre 1582-1586	Donado por el obispo Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa
37	*Cristo de la Quinta Angustia*	Claustro Mudéjar del Monasterio de Guadalupe, Cáceres	Atribución. Último tercio del siglo XVI	No se tiene constancia de su origen
38	*Cristo Crucificado*	Claustro Mudéjar del Monasterio de Guadalupe, Cáceres	Atribución. Último tercio del siglo XVI	No se tiene constancia de su origen
39	*Cristo Difunto*	En origen en la iglesia del Convento de San Sebastián. Actualmente en la Parroquia de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife	Anterior a 1584	Remitido desde Yucatán entre los bienes del comerciante Marcos de Torres
40	*Cristo de la Buena Muerte "El Niño"*	Museo de Rosas, Agüimes, Gran Canaria	Atribución. Década de los ochenta del siglo XVI	Colección particular. En origen pertenecía a un convento de Sevilla. (Taller de los Grandes Cristos)

41	*Cristo de la Sangre*	En origen pertenecía al Convento de Santo Domingo de Granada, Donado a la parroquia del Salvador, Albaycín,	Atribución. Década de los ochenta del siglo XVI	Donado al templo del Salvador tras perder éste todo su patrimonio en la Guerra Civil (Taller de los Grandes Cristos)
42	*Crucificado*	Retablo mayor de la iglesia conventual de San José de Carmelitas Descalzas, Sanlúcar la Mayor, Sevilla	Anterior a 1588	Documentado (Taller de los Grandes Cristos)
43	*Crucificado*	Coro bajo del Convento de Madres Dominicas de Portaceli, Valladolid	Atribución. Década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
44	*Cristo del Capítulo*	Capítulo del Convento de Madres Dominicas de Portaceli, Valladolid	Atribución. Década de los ochenta del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
45	*Cristo de la Sangre*	Iglesia de Santo Domingo, Lucena, Córdoba	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
46	*Cristo de los Afligidos*	Iglesia de San Francisco, Cádiz	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
47	*Crucificado*	Catedral de Santa María, Vitoria-Gasteiz	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
48	*Crucificado*	Retablo Mayor de la Colegiata de San Pedro, Lerma, Burgos	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
49	*Cristo de la Sacristía*	Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Granada, Fuente de Cantos, Badajoz	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
50	*Cristo del Palacio, Vera Cruz*	Ermita de la Vera Cruz, Paredes de Nava, Palencia	Finales del siglo XVI	(Taller de los Grandes Cristos)
51	*Santo Cristo de la Caridad*	Iglesia de San Julián, Santa Olalla, Toledo	c. 1584	
52	*Cristo de las Mercedes*	Santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta, Córdoba	Finales del siglo XVI	
53	*Cristo del Jubileo*	Antiguamente Cristo de la Soledad. Iglesia Penitencial de las Angustias, Valladolid	Finales del siglo XVI, principios del XVII	Escultura mixta en madera y materiales ligeros
54	*Cristo de los Pobres*	En origen Convento del Valle, en la actualidad Colegio de religiosas del Sagrado Corazón, El Valle, Sevilla	Finales del siglo XVI	Confirmada la manufactura por su restauración
55	*Cristo de la Sangre*	Iglesia del antiguo Hospital de la Santísima Trinidad, Torrijos, Toledo	Anterior a 1600	Confirmada la manufactura por su restauración
56	*Cristo de las Victorias*	Sacristía de las Victorias, Iglesia de San Andrés, San Andrés y Sauces, La Palma	Segunda mitad del siglo XVI	Confirmada la manufactura por estudios científicos y luego su restauración

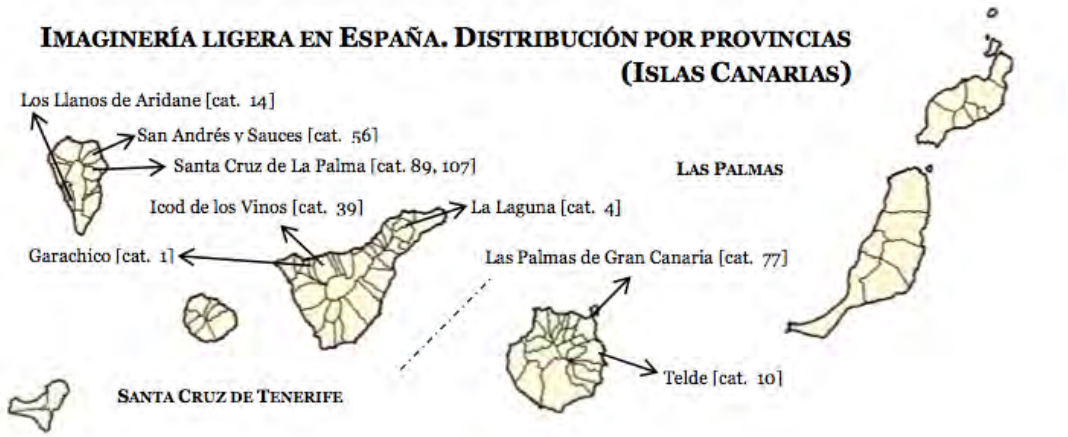
57	*Cabeza de Crucificado*	En origen en el Convento de Santa Isabel de Toledo. En la actualidad sólo se conserva la cabeza, Museo Frederic Marés, Barcelona	Segunda mitad del siglo XVI	Confirmada su manufactura por las tomas fotográficas del estado en el que quedó durante la Guerra Civil
58	*Cristo de los Remedios*	Iglesia de San Pedro, Arcos de la Frontera, Cádiz	Último tercio del siglo XVI	Atribución
59	*Cristo de la Misericordia*	Antigua Capilla del Hospital de la Sangre, Capilla de la Vera Cruz, Valverde de Leganés, Badajoz	Segunda mitad del siglo XVI	Confirmada la manufactura por su restauración. (Taller de los Cristos de la Vía de la Plata)
60	*Cristo de la Misericordia*	En origen en el Convento de Nuestra Señora de la Merced de Villagarcía, en la actualidad Ermita del Antiguo Hospital de la Misericordia, Almendral, Badajoz	Segunda mitad del siglo XVI	Confirmada la manufactura por su restauración. (Taller de los Cristos de la Vía de la Plata)
61	*Cristo de las Viudas*	Iglesia de San Pedro, Almendral, Badajoz	Segunda mitad del siglo XVI	(Taller de los Cristos de la Vía de la Plata)
62	*Cristo Crucificado*	Parroquia de Santa Marta de los Barros, Santa Marta de los Barros, Badajoz	Segunda mitad del siglo XVI	(Taller de los Cristos de la Vía de la Plata)
63	*Crucificado*	Coro-Museo del Convento de Santa Paula, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	
64	*Cristo de Monturque*	Iglesia de San Mateo, Monturque, Córdoba	Segunda mitad del siglo XVI	Anteriormente en una colección particular
65	*Ecce Homo*	Convento de las Descalzas Reales, Madrid.	Finales del Siglo XVI	
66	*Cristo de la Vera Cruz*	Capilla del Santo Cristo, Chiclana de la Frontera, Cádiz	Segunda mitad del siglo XVI	
67	*Antiguo Cristo de la Vera Cruz*	Casa de la Hermandad de la Vera Cruz, Tocina, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Retirado del culto público. Casa de la Hermandad
68	*Crucificado*	Sacristía del Santuario de San Pedro de Alcántara, Arenas de San Pedro, Ávila	Finales del siglo XVI	
69	*Crucificado*	Clausura del Convento de Madres Dominicas de Málaga	Finales del siglo XVI	Muy desvirtuado
70	*Crucificado Grande*	Antiguamente en la escalera principal del claustro, en la actualidad en la clausura. Convento del Socorro, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Muy intervenido
71	*Crucificado*	Coro bajo del Convento del Socorro, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Muy intervenido

72	*Crucificado*	Coro alto del Convento del Socorro, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	
73	*Crucificado*	Coro alto del Convento de Santa María de Jesús, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	
74	*Crucificado*	Coro bajo del Convento de Santa María de Jesús, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	
75	*Crucificado*	Clausura del Convento de San José, Carmelitas Descalzas, Sanlúcar la Mayor, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Atribuido por la documentación fotográfica de la Fototeca de la Universidad de Sevilla
76	*Crucificado*	Antiguamente en el Oratorio de la Reina del Palacio Real de Valladolid, hoy Capitanía General Militar	Tránsito del siglo XVI al XVII	
77	*Crucificado*	Ático del Altar Mayor del Santuario de Nuestra Señora de Arrate, Guipúzcoa	Tránsito del siglo XVI al XVII	
78	*Crucificado*	Iglesia del Convento de San Francisco de Mondragón, Guipúzcoa	Tránsito del siglo XVI al XVII	
79	*Crucificado*	Iglesia de Santa María de la Asunción, Navarrete, La Rioja	Segunda mitad del siglo XVI	
80	*Crucificado*	Catedral Vieja de Salamanca	Segunda mitad del siglo XVI	
81	*Crucificado*	Escalera principal del Claustro del Convento de Santa Paula, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	
82	*Cristo de la Vera Cruz*	Iglesia de San Agustín, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria	Mediados del siglo XVI	Destruido en la segunda década del siglo XIX
83	*Crucificado*	Ático del Antiguo retablo que fue sustituido por el del Cristo del Amor. Colegiata del Salvador, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	En paradero desconocido
84	*Crucificado*	Ático del retablo de la Capilla de Diego Ramos, Iglesia de San Sebastián, Guadalcanal, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Destruido en la Guerra Civil
85	*Crucificado*	Iglesia del Convento de Santa Eulalia, Marchena, Sevilla	Segunda mitad del siglo XVI	Atribución, se requieren estudios científicos
86	*Crucificado*	Coro Bajo del Convento de las Carmelitas Descalzas de Valladolid	Principios del siglo XVII	
87	*Cristo de la Agonía*	En origen en el convento franciscano, hoy en la Ermita de N. S. de la Solidad, Cantillana, Sevilla	Principios del siglo XVII	

88	*Cristo de la Cama*	Primero en la Ermita de Nuestra Señora de la Victoria, actualmente en la Iglesia del Carmen. Jaca		Confirmada su atribución en su restauración
89	*Cristo del Planto*	Ermita del Planto, La Palma	Primeras décadas del siglo XVII	Confirmada su atribución en su restauración
90	*Cristo de Piedad*	Coro alto del Convento de Piedad, Córdoba	Principios del siglo XVII	Confirmada su atribución en su restauración
91	*Cristo de Gracia "El Esparraguero"*	Iglesia del Convento de Padres Trinitarios, Córdoba	Anterior a 1618. Proveniente de Puebla de los Ángeles	Confirmada su atribución en su restauración
92	*Cristo de la Misericordia*	Iglesia de San Miguel Córdoba	Primera mitad del siglo XVII	(Taller de los Cristos de formato medio)
93	*Crucificado*	Sacristía de la iglesia del Convento de los Ángeles, Granada	Primera mitad del siglo XVII	(Taller de los Cristos de formato medio)
94	*Crucificado*	Antes en el Convento de las Lauras, en la actualidad en La clausura del Convento de Portaceli de Valladolid	Primera mitad del siglo XVII	
95	*Crucificado*	Clausura del Convento de Concepcionista, Ágreda, Soria	Segunda mitad del siglo XVII	(Obrador del Cristo de Ágreda)
96	*Cristo de la Enagüillas*	Ermita La Esperanza, Valtierra, Navarra	1697	(Obrador del Cristo de Ágreda)
97	*Crucificado*	Sacristía de la Parroquia de San Sebastián, Chiclana de la Frontera, Cádiz	Segunda mitad del siglo XVII	(Obrador del Cristo de Ágreda)
98	*Crucificado*	Museo de la Encarnación, Ávila	Segunda mitad del siglo XVII	(Obrador del Cristo de Ágreda)
99	*Cristo de la Inspiración*	Coro alto de la Iglesia de San Francisco, Cádiz	Segunda mitad del siglo XVII	(Obrador del Cristo de Ágreda)
100	*Crucificado*	Parroquia del Salvador, Arróniz, Navarra	Finales del siglo XVII	
101	*Crucificado*	Convento de Concepcionistas Recoletas, Tafalla, Navarra	Finales del siglo XVII	
102	*Crucificado*	Claustro alto del Convento de las Descalzas Reales. Madrid	Primera mitad del siglo XVII	
103	*Crucificado*	Sala de Tapices. Convento de las Descalzas Reales, Madrid	Siglo XVII	
104	*Cristo Yacente*	Clausura del Convento de Santa María Magdalena, Medina del Campo, Valladolid.	Siglo XVII	

105	*Cristo de Guadalcázar*	Iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Guadalcázar, Córdoba	Segunda década del siglo XVII.	(Taller de los Cristos de la Inspiración)
106	*Crucificado*	Panteón del Convento de la Anunciada de Villafranca del Bierzo, León	Primer tercio del siglo XVII	(Taller de los Cristos de la Inspiración)
107	*Crucificado*	Coro alto de la Ermita de San Telmo, Santa Cruz de La Palma	Primera mitad del siglo XVII	
108	*Crucificado*	Colección particular, Cáceres	Mediados del siglo XVII	
109/110	*Niños Jesús* (Dos)	Claustro alto del Convento de las Descalzas Reales. Madrid	Segunda mitad del siglo XVII	Atribuciones (Establecemos ciertas reservas a la espera de estudios científicos)

4. 8 | MAPAS DE SITUACIÓN



IMAGINERÍA LIGERA EN ESPAÑA.
DISTRIBUCIÓN POR PROVINCIAS



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA 2012

Imaginería ligera novohispana en el arte español de los los siglos XVI-XVII. Pablo F. Amador Marrero



Imaginería ligera novohispana en el arte español de los los siglos XVI-XVII

Tomo II

Pablo F. Amador Marrero

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA 2012

Departamento de Filología Moderna

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA MODERNA

IMAGINERÍA LIGERA NOVOHISPANA EN EL ARTE ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XVI-XVII. HISTORIA, ANÁLISIS Y RESTAURACIÓN

TOMO II

Pablo F. Amador Marrero

TESIS DIRIGIDA POR:

Doctora María de los Reyes Hernández Socorro
Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Doctora Elisa Vargaslugo Rangel
Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
2012



CONTENIDO

TOMO I

INTRODUCCIÓN [P. 7]

AGRADECIMIENTOS [P. 16]

1 | CRÓNICA DE UN ESTUDIO TRANSATLÁNTICO.
DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN, METODOLOGÍA Y FUENTES A LA REALIDAD DE UNA INVESTIGACIÓN INTERDISCIPLINAR [P. 21]

1.1 |VISIÓN HISTORIOGRÁFICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN [P. 26]
1.2 |METODOLOGÍA [P. 31]
1.3 | FUENTES UTILIZADAS. ARCHIVÍSTICAS, ICONOGRÁFICAS Y ANALÍSTICAS [P. 34]

2 |DEFINICIÓN, CONCEPTO, ORÍGENES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN [P. 39]

2.1 | LOS ORÍGENES Y USOS DEL MAÍZ: *DEL COMAL A LOS ALTARES* [P. 46]
2. 2 | LA NECESIDAD INDIANA DE IMÁGENES:
UNA CONTROVERSIA RESUELTA EN LA METRÓPOLIS [P.67]
2.3 |UNA TÉCNICA ESCULTÓRICA PARA LA EVANGELIZACIÓN [P. 74]
2.4 | IMAGEN LIGERA, IMAGEN PROCESIONAL [P. 81]

3 | ANTECEDENTES Y MODELOS DE LA IMAGINERÍA MEXICANA
EN CAÑA DE MAÍZ [P. 95]

3.1 | ESCULTURA LIGERA ESPAÑOLA:
LOS ANTIGUOS PAPELONES E IMAGINERÍA CON PASTA O TELA [P.98]

3.2 | LA ESCULTURA LIGERA ITALIANA*: LA CARTAPESTA* [P. 118]

3.3 | PARALELISMOS ENTRE LAS TÉCNICAS DEL PAPELÓN Y LA IMAGINERÍA EN CAÑA [P. 124]

3.4 | ESCULTURA NOVOHISPANA EN PAPELÓN [P. 127]

3.5 | ESCULTURAS ESPAÑOLAS EN TELA Y ALGUNOS CASOS DE POSIBLE ORIGEN INDIANO [P. 139]

3.6 | OTRAS TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS LIGERAS [P. 153]

4 | EL LEGADO INDIANO. IMAGINERÍA LIGERA NOVOHISPANA EN ESPAÑA [P. 169]

4.1 | EL SIGLO XVI: NACIMIENTO Y AUGE DE LA TÉCNICA.
SU REPERCUSIÓN EN LA PIEDAD ESPAÑOLA [P. 173]

4.2 | OTRAS IMÁGENES DE ESTA ETAPA [P. 318]

4.3 | TESTIMONIOS PERDIDOS O DESAPARECIDOS [P. 364]

4.4 | SIGLO XVII. UN LENTO EPÍLOGO [P. 378]

4.5 | PROPUESTAS PARA ESTE PERIODO [P. 405]

4. 6 | ADDENDA [P. 418]

4.7 | LISTADO DE IMÁGENES [P. 422]

4.8 | MAPA DE SITUACIÓN [P. 429]

TOMO II

5 | ESTÉTICA DE LA IMAGINERÍA EN CAÑA: DEL "REALISMO" GÓTICO FINAL A LO POPULAR. APROXIMACIÓN AL ANÁLISIS ESTILÍSTICO [P.431]

5.1 | FUENTES DE INTERPRETACIÓN: ESTUDIOS DE CASOS [P. 436]

5.2 | DE LO MEDIEVAL Y "REALISMO" GÓTICO FINAL A LO POPULAR.
ESTÉTICA Y VINCULACIÓN [P. 456]

6 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS. CRÓNICAS, NOTICIAS, ANÁLISIS Y RESTAURACIONES COMO FUENTE DE DOCUMENTACIÓN [P. 473]

6.1 | LAS CRÓNICAS: UN REFERENTE [P. 476]

6.2 | NOTICIAS. OTRAS FUENTES DE DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA [P. 480]

6.3 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS DE LAS OBRAS LIGERAS [P. 484]
6.3.1 | MATERIALES EMPLEADOS EN LA REALIZACIÓN DEL SOPORTE [P.484]
6. 3.1.1|LA PLANTA DEL MAÍZ [P.485]
6.3.1.2 | LA PREPARACIÓN DE LA CAÑA [P. 492]
6.3.1.3 | LA CAÑEJA [P.494]
6.3.1.4 | PASTA DE CAÑA DE MAÍZ [P. 501]
6.3.1.5 |PASTA GRUESA O TRITURADA [P. 502]
6.3.1.6 |PASTA FINA O MOLIDA [P.504]

6.3.1.7 |USOS DE LAS PARTES RESTANTES DE LA CAÑA DE MAÍZ [P. 505]
6.3.1.8 | OTROS TIPOS DE CAÑA [P. 509]
6.3.1.9 | EL QUIOTE [P.511]
6.3.1.10 | MADERAS [P. 515]
6.3.1.11 |OTROS MATERIALES VEGETALES [P. 523]
6.3.1.12 | MATERIALES DE ORIGEN ANIMAL [P.525]
6.3.1.13 | PAPELES (PAPELES INDIANOS, PAPELES TIPO CASTELLANOS-EUROPEOS) [P. 529]
6.3.1.14 |TEJIDOS [P. 553]
6.3.1.15 | OTROS MATERIALES [P. 563]
6.3.1.16 | AGLUTINANTES (ADHESIVOS) [P. 565]
6.4 | TÉCNICAS DE MANUFACTURA [P. 573]
6.4.1 | EL MOLDEADO [P. 574]
6.4.2 | EL MODELADO [P. 583]
6.4.3 | LA TALLA [P.588]

6.5 | TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS [P. 589]
6.5.1 | EMBONADAS (MACIZAS) [P. 590]
6.5.2 |HUECAS [P. 600]

6.6 | REVESTIMIENTOS POLÍCROMOS: SUS FASES [P.653]
6.6.1 | APAREJO [P. 654]
6.6.2 | EL COLOR [P. 662]
6.6.3 | LOS ESTOFADOS [P. 666]
6.6.3.1 |DORADO AL AGUA [P. 666]
6.6.3.2 | DORADO A LA SISA O MIXTIÓN [P. 669]
6.6.3.3 | ORO EN COCHA O AL PINCEL [P.673]
6.6.3.4 | OTRAS TÉCNICAS DE DECORACIÓN, PINTURA AL PINCEL [P. 673]
6.6.3.5 | MOTIVOS Y REPERTORIOS ORNAMENTALES [P. 675]

7 | EL DIVINO INDIANO DE CHICLANA DE LA FRONTERA, CÁDIZ: UNA ESCULTURA LIGERA SINGULAR [P. 687]

7.1 | ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E HISTÓRICO: UNA DEVOCIÓN INDIANA [P. 689]

7.2 | LA TÉCNICA [P.701]

7.3 | EL *DIVINO INDIANO* [P. 704]

7.4 | LA IMAGEN RELICARIO [P. 719]

7.5 | LOS MILAGROS DEL "*DIVINO INDIANO*; CONSUELO DE LOS AFLIGIDOS Y SALUD DE LOS ENFERMOS Y AMPARO DE TODAS EN SUS TRIBULACIONES" [P. 723]

7.6 | TRAMPANTOJOS A LO DIVINO Y SIMULACROS: LA EXTENDIDA DEVOCIÓN DEL NAZARENO DEL HOSPITAL [P.725]

7.7 | EL DEVOTO PATROCINADOR: JULIÁN GARCÍA DEL PARDO CORTÉS [P. 734]

CONCLUSIONES [P. 747]

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA [P. 761]

5 | Estética de la imaginería en caña: del "realismo" gótico final a lo popular. Aproximación al análisis estilístico

Tomando como bases la anterior "nómina" y homónimos mexicanos, la diversidad de piezas y las fehacientes referencias cronológicas, estamos en situación de poder establecer una aproximación más rigurosa en cuanto al estudio de los modelos y su lenta evolución estilística. A su vez, las diferentes interrelaciones que hemos realizado en los primeros capítulos, nos llevan a plantear los posibles cotejos que deben primar en la rasante por la que analizar estas particulares piezas.

En este punto es pertinente insistir, como ya señalamos, en el hecho de que la imaginería ligera novohispana -en cualquier material-, ha estado siempre condicionada a lo particular de su construcción, a e interpretaciones más antropológicas que desde el punto de vista de la Historia del Arte o incluso, dentro de una valoración general, a lo puramente testimonial, condicionada por la importancia devocional de las obras y sus connotaciones de *lo mexicano*. No será la primera vez que nos referimos a algunas apreciaciones vertidas respecto de que este "arte" escultórico está más cerca de la artesanía y de lo que queda integrado en ese "cajón de sastre" como se ha dado en llamar a lo *popular*, que de la propia Historia del Arte. Recordemos, por estar impreso y por lo significativo de ser el propio director de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba, Ortíz Juárez quien lo rubrica, la referencia al ver la estructura interior del *Cristo de Gracia* durante su restauración, dice: "no cabe duda que este Cristo de Gracia es un documento inestimable del arte y artesanía coloniales de principios del siglo XVIII"[1]. Por todo ello, creemos preciso atender primero, y antes de hablar de estilos e influencias, a la necesaria argumentación, campo que de la misma manera ha sido poco atendido, y donde destaca lo reflexionado por Sánchez Ruiz, quien apuntó ciertos conceptos interesantes, que parecen no haber tenido el eco necesario en estudios posteriores, a no ser en Velarde Cruz, tal y como veremos, aunque la investigadora michoacana propone algunas otras connotaciones.

[1] Ortiz Juarez [1982], s/p.

Ahora bien, a lo escrito por este profesor, y reconociendo el fondo teórico al que en sus primeras líneas se ampara, mantenemos ciertas notas discordantes al respecto. Así, al introducirse en este campo de la estética refiere;

> Las manifestaciones artísticas son un camino de comprensión de la realidad circundante. Para Rubín de la Borbolla, el arte es la habilidad para traducir sentimientos o cosas necesarias y tal actividad nutre el alma humana. Rubín sintetiza el pensamiento de Fiedler y Cassirer, afirmando que el arte significa el conocimiento del hombre sobre la naturaleza que le rodea. El arte es, por tanto algo primario en su evolución. Para Leslie A. White el arte es un lenguaje simbólico que intenta adaptarse a la realidad, por tanto es un medio de comunicación y de introducción de mensajes y patrones de comportamiento. Hay que atender no sólo a la historia de las obras o a la vida de artistas sino al proceso completo: artista, obra y relación con su sociedad, de forma no cerrada sino con apreciaciones múltiples, ya que la cultura es un fenómeno social que sirve al hombre para adaptarse al medio. Las obras de maíz son sin duda la imagen que la sociedad indígena tuvo de sí misma. Esto autoriza a ligar el arte y la religión, como la creencia más próxima a éste. La religión es un corpus que se basa en necesidades emocionales para responder a su situación en el mundo y más allá, aspectos magníficamente explotados por los frailes[2].

A nuestro parecer estos argumentos justifican, al menos en gran parte, las múltiples miradas que permiten los testigos artísticos, siendo las obras en caña un perfecto exponente de la necesidad de una apertura para su apreciación; lástima que las palabras finales del autor vengan a redundar en ese aspecto con el que señalábamos no estar de acuerdo: "Aquí lo hemos intentado hacer respecto al legado de un pueblo indio, que nos aturde con sus esculturas. El arte de la escultura en caña, *como arte popular*, es utilitario, anónimo y representa la genuina emoción artística del pueblo tarasco. Así quisiera que ustedes lo sintiesen: así lo comprendo y lo disfruto yo"[3].

Mucho más sensible a la estética y a la realidad de la imaginería en caña, condicionada, claro está, por la cercanía y convivencia tanto en su entorno como en la dispar relación con estas piezas al trabajar en el Museo de Arte Colonial de Morelia, Velarde Cruz plantea desde su primera publicación algunos trazos que reivindican igualmente el planteamiento a abordar en su análisis. Desde una óptica más amplia, llega a trazar cierto "sincretismo" y establecer que:

> ...su trabajo estuvo en gran medida motivado por el hecho de mostrar las magníficas esculturas que produjo la fusión de dos culturas, ante el hecho de que en innumerables ocasiones el arte novohispano ha sido considerado como inferior al europeo, sin embargo, afortunadamente en los último años incontables estudios del arte han revalorado las creaciones realizadas en América y particularmente las originadas en el virreinato de la Nueva España, -y concluye la investigadora citando Pasnofsky, con uno de los argumentos que también rigen nuestros criterios- considerando que *el bagaje cultural, tal cual éste sea, no puede coincidir con el de los hombres de otros países y de otras épocas*[4].

Aunque en esto último, si nos atenemos a lo literal de la reflexión, discreparíamos, ya que como hemos demostrado en varios de los capítulos de este estudio la imagen en caña no está tan lejos de la obra ligera española, principalmente del siglo XVI, y su contexto.

---

[2] Sánchez Ruiz [2001], p. 107.
[3] Sánchez Ruiz [2001], p. 109.
[4] Velarde Cruz [2003], pp. 15-16. Panofsky [1987], p. 31.

Como vemos, la historiografía contemporánea es dispar en las apreciaciones emitidas pero, ¿por qué no recuperar las valoraciones que hicieron los protagonistas? y lo que es más, sabedores de lo que se estaba realizando en el otro lado del Atlántico, ¿cómo las estimaron? Como no puede ser de otra manera, serán los propios frailes y cronistas quienes a través de sus textos establezcan las pertinentes valoraciones y en definitiva, la realidad de una producción artística de su tiempo. Así, retomamos a La Rea cuando refiere "son eminentes en todos los oficios; de tal manera que sus curiosidades han corrido a todo el mundo con aplauso general, particularmente en la escultura son consumados que se considera sea la mejor de estas partes"[5]; mientras que Mendita apunta: "tan perfectos, proporcionados y devotos"[6], no estando de más señalar que muchas de las piezas debieron, como se ha indicado en otros epígrafes siguiendo al fraile alavés, que "después de fueron cristianos, y vieron nuestra imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten"[7]. Por todo ello es lícito que ahora establezcamos una relación, aunque a modo de ensayo, ya que entramos en un campo -el de los estilos artísticos de la época colonial- que hoy por hoy requiere nuevos planteamientos y debates, y que de por sí, y tratando el tema que nos compete, requeriría una investigación paralela como mínimo, del calado de la que ahora presentamos.

Tras esta declaración de intenciones, y teniendo clara la realidad del objeto artístico en cuestión - y sin cuestionarlo como tal-, estamos en situación de introducirnos en su análisis estético, condicionado, eso sí, por los lineamientos más convencionales en los que se estamenta linealmente el estudio de estilos por la Historia del Arte, aunque con las consabidas puntualizaciones y matices que requiere la realidad novohispana, y más en su primera centuria.

De nuevo hemos de destacar el trabajo de Estrada Jasso que ha sido, salvo referencias puntuales, quien propuso un primer acercamiento estético de cierto alcance para la imaginería en caña. Bajo el sencillo epígrafe "Algo de Estética"[8], estableció las que gran parte de los investigadores del tema hemos dado por acertadas bases para aglutinar dentro de unas corrientes artísticas propias este particular producto novohispano. Si bien entendemos como lógicos y reflejo del momento en el que se escribieron muchos de los argumentos indicados, en vista del avance que el tema ha experimentado a la par de nuevos lineamientos en los que ahora entramos creemos que es oportuno revisar este aspecto como una parte más de la interdisciplina por la que abogamos, eso sí, manteniendo parte del eje propuesto por Estrada Jasso, que a todas luces aún hoy nos parece válido, con la salvedad de la necesaria revisión y ampliación en vista de las últimas aportaciones a la historiografía y otros estamentos del conocimiento.

Hemos de comenzar estableciendo otra vez que cuando se ha analizado la imaginería en caña, en muchas ocasiones las valoraciones estilísticas que de ella se han desprendido han estado condicionadas por el desconocimiento del origen de la obra, su materialidad, el contexto de su creación, o la mera *tiranía* por la que algunos se han regido al intentar establecer comparaciones con las pautas estereotipadas y modelos, principalmente en madera y ejecutados por los nombre más destacados de la imaginería, por los que se rige la historiografía actual. Cabe citar las elocuentes

[5] La Rea [1882], p. 37.
[6] Mendieta [1993], p. 66.
[7] Mendieta [1993], p. 66.
[8] Estrada Jasso [1996], pp. 73–92.

reflexiones que señalara Gómez Piñol al referirse a lo relegado y a la valoración que se ha hecho de la imagen ligera –aunque como hemos visto y por el protagonismo de muchas piezas, esta situación es más de desconocimiento sobre las propias piezas, aunque no deja de tener cierta validez lo referido por el investigador andaluz-:

> ...en algún museo conventual tienen cabida su escasa pero recóndita *artisticidad* actual, caldeada, sin embargo, en el pasado por una generalizada aura devota que henchía de plenitud espiritual estos toscos simulacros. Nuestras fibras perceptoras de la imaginería religiosa se han atrofiado, incapaces de captar la recia pero sonora vibración que irradiaba de estas modestas imágenes. Han perdido éstas el *aire* que respiraban y las mantenía vivas, hasta quedar reducidas a huecos caparazones formales amputados de sus resortes anímicos más veraces[9].

Al respecto, si bien alabamos la destreza de su autor y reconocemos la sensibilidad que muestra en el necesario llamado a la valoración de la obra ligera en caña, no compartimos en modo alguno sus evaluaciones artísticas, que a nuestro parecen resultan parciales.

Otro asunto importante y en el que hasta ahora no se ha reparado por la historiografía, es el de establecer los necesarios lineamientos conceptuales entre los que se puede entender su particular producción ligera, algunos de los cuales sí se han establecido en gran parte para el resto de la escultura casi coetánea.

Dejando a un lado las propuestas tentativas conceptuales anteriores, que deberán esperar a futuros y más detallados análisis y debates académicos, nos introducimos ahora en la estética de los crucificados, recuperando lo señalado por Estrada Jasso y a la vez proponiendo nuevos argumentos que creemos significativos para entender lo singular de la tipología escultórica en estudio.

5.1 | FUENTES DE INTERPRETACIÓN: ESTUDIOS DE CASOS

Antes de intentar argumentar el devenir estilístico de los crucificados ligeros novohispanos, hemos de detenernos momentáneamente en aportar algunos lineamientos que inciden directamente en las tipologías y modelos que nos vamos a encontrar. De nuevo y frente a diferentes manifestaciones artísticas del siglo XVI y XVII, otro de los campos que ha sido poco estudiado al analizar la imaginería en caña, es aquel que incide en sus modelos y fuentes. Al repasar la bibliografía específica son escasos los autores que atienden al tema; entre ellos vuelve a destacar Estrada Jasso, quien establece someras comparaciones o vínculos directos con los productos que se estaban realizando en la metrópolis según los estilos imperantes[10]. A ello se suman otras referencias, normalmente muy escuetas, que al analizar algunas piezas han puntualizado algo al respecto, pero sin detenerse en los necesarios argumentos.

Al hablar de modelos y fuentes para la compresión de esta imaginería, son ineludibles las palabras del cronista Mendieta quien nos dice; "después que los indios vieron las imágenes importadas de España, Flandes e Italia no hay retablo ni imagen por prima que sea que no la retraten y contragan tan bien que por cosa muy

[9] Gómez Piñol [1999], p. 87.
[10] Estrada Jasso [1996], p. 73-75.

de ver las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña"[11]. Como vemos, a la par que fue avanzando la conquista y evangelización llegarían algunas obras destinadas al culto, mismas que fueron punto de referencia para las nuevas creaciones. En lo que se refiere a estas imágenes de importación, pocas son las que han subsistido hasta nuestros días, de ahí la dificultad para establecer conexiones e interpretaciones que se realizaron en caña. Aun así podemos encontrar algunos ejemplos válidos tanto en México como en España. En el caso concreto de esculturas de crucificados foráneos, cabe señalar que hasta la actualidad no se ha podido catalogar ninguna pieza del siglo XVI que nos ayude a establecer estos vínculos. Pese a ello, las referencias de envíos de imágenes y su autoría, así como otros ejemplos, nos acercan a la visión que del tema hubo de regir en el primer siglo del virreinato. En este punto, a la hora de analizar el resultado de las comparaciones entre fuentes y su efecto en volumen, no hemos de olvidar la dificultad de los artífices indianos, carentes en la mayoría de las ocasiones de conceptos estéticos afines a los europeos, apreciaciones a las que ya aludió en su momento Reyes Valerio[12].

En cuanto al análisis de estas fuentes referenciales, es fundamental anotar las últimas investigaciones que ha publicado y coordinado Escalante Gonzalbo, si bien, para el caso especifico de la conservada en La Palma, la restauradora Isabel Santos había referido en su inspiración a estampas flamencas y sevillanas[13]. En una necesaria y fundamental línea revisionista de estudios de muchas de estas fuentes señala que:

> ...hace algunos años que se dejó atrás la visión según la cual los artistas indígenas del siglo XVI se limitaban a reproducir modelos europeos que conocían poro y sólo de que el hallazgos de grabados que pudieron ser modelos de ciertas obras representa el punto culminante de la investigación. Hoy en día nos interesa más el uso que se hizo de estos modelos, nos preocupa su naturaleza y filiación intelectual de las fuentes, queremos conocer el proceso de construcción de las imágenes novohispanas y de las cristiano-indígenas en particular[14].

Dichas aseveraciones -con las que comulgamos-, se verán en algunos de los ejemplos inéditos que aportamos a continuación, entendiendo que en ellos quedan de manifiesto las relecturas que de dichas fuentes se realizaron y que, incluso, llegaron a campos tan específicos como la escultura ligera, en los que hasta ahora no se había reparado; con ello seguimos los caminos que refiere el anterior investigador:

> ...para profundizar en uno de los aspectos de la creación artística del siglo XVI: el uso que los indígenas hicieron de modelos europeos para construir su composiciones. Los grabados, fuese en láminas sueltas o en forma de viñetas estampadas en los libros, ofrecían un mundo de imágenes, temas e ideas, no sólo para ejecutar los nuevos programas decorativos cristianos, sino también para reflexionar y establecer analogías entre la cultura indígena y las tradiciones clásica y bíblica[15].

---

[11] Mendieta [1993], p. 66. Uno de los mejor exponentes de la importación de piezas europeas, y singular por aún hoy conservarse, es *La Conquistadora*, Puebla de los Ángeles, talla de innegable origen flamenco y concretamente de Malinas. Un último estudio y estado de la cuestión lo encontramos en; Fallena Montaño [2008].
[12] Reyes Valerio [2000], pp. 13-17.
[13] Santos Gómez [1994], p. 615.
[14] Escalante Gonzálbo [2008], p. 5
[15] Escalante Gonzálbo [2008], contracubierta.

Como es lógico suponer, las primeras piezas, punto de partida para el arte hispanoamericano, serían aquellas de pequeño formato transportadas por los propios frailes y, en especial, grabados y libros religiosos ilustrados. Clara muestra de ello la vemos en las palabras de Motolinía[16] quien se lamentaba del resultado de algunas obras en plumaria que, pese a su buena factura técnica, las nombra como *feas*, debido a los patrones de dibujos usados. Si bien en esta ocasión el resultado presuponemos era *feo*, posiblemente por la calidad de la matriz a seguir o incluso porque podía corresponder a los primeros intentos, no es justo dejar aquí esta nota sin traer en alusión otras obras de igual tecnología (amantecáyolt). Sería el caso de la famosa *Misa de San Gregorio* que, conservada en el Musée des Jacobins, Auch, Francia, y realizada en la Ciudad de México en la temprana fecha de 1539, como indica la propia obra –destinada como presenta a Pablo III-, es, sin duda, uno de los mejores exponentes de la altísima calidad que llegaron en sus realizaciones; "dignos de mostrarse a príncipes, reyes y papas"[17].



Misa de San Gregorio. Plumaria, 1539. Museo de Jacobins, Francia

[16] Motolinía [1990], p. 53.

[17] Mendieta [1945], p. 56. Al respecto de la obra usada como ejemplo; *La Misa de San Gregorio,* un buen resumen lo encontramos en; Estrada de Gerlero y Martínez del Río de Redo [1990], pp. 258-260. También en Estrada de Guerlero [2004c], pp. 94-96. Otros modelos tempranos que nos hablan de las dependencias con fuentes grabadas son, por su incuestionable relaciones, los grabados realizados por Giulio Clovio de "Cristo a la edad de 12 años" y la "Virgen", que sirvieron a los poco conocidos artífices michoacanos de la plumaria, Juan Bautista y Juan Cuiris, para realizar los homónimos que, catalogados como de finales del siglo XVI, se conservan en el Museo Kunsthistorisches, Viene. Al respecto véase: Estrada de Guerlero [2004b], pp. 102-105.

Entre los diferentes ejemplos que podemos establecer en lo que concierne a la relación grabado–escultura, siendo éstos muy escasos en la bibliografía escultórica novohispana[18], nos permitimos apuntar algunos otros de forma ilustrativa que vendrán a incidir en esta dependencia poco estudiada aún. Si comenzamos por un referente cercano, en Canarias, una pieza a tener en cuenta –aunque esta vez en madera–, es el *Señor de la Piedra Fría* de la iglesia de San Francisco, Santa Cruz de La Palma, y en origen en la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de los Dolores de esa ciudad. De entre los diversos estudios que lo tratan, extractamos unas líneas señaladas por Pérez Morera en las que refiere que "en América la iconografía del Señor de la Humildad y Paciencia se extendió desde fechas tempranas gracias a la difusión de grabados flamencos y alemanes"[19], como es este el caso. Aunque sea como mero apunte y en alusión a lo anterior, cabe señalar las dependencias que con esta iconografía se puede establecerse en el detalle localizado en la página 59r del Códice Aubín, 1576, Museo Británico, donde en la parte media encontramos lo que entendemos como una interpretación de dicho modelo[20].



Señor de la Piedra Fría. Escultura en madera policromada, México, segunda mitad del siglo XVI. Iglesia de San Francisco, La Palma

[18] Sobre el grabado y su influencia en la plástica novohispana, un acercamiento lo encontramos en; Tovar de Teresa [1992], pp. 191-199. En el tema específico que nos toca del crucificado, una interesante propuesta de acercamiento formal a las fuentes y sus derivados lo encontramos en Labastida Vargas [2008], pp.48–56.

[19] Pérez Morera [2001], p. 417.

[20] Como referencia hemos tomado: Noguez [2009], pp. 84-85.



440

Códice Aubín, f. 59r. México, 1576, Museo Británico

Como inicio a la introducción de algunas fuentes y modelos para la imagen ligera en caña señalaremos *Nuestra Señora de la Salud*, Pátzcuaro, una de las piezas más antiguas y devotas[21]. Por la documentación gráfica sabemos de sus supuestos trazados primigenios que subyacen bajo los ricos ropajes con la que se nos presenta. Para no dilatarnos, la intervención histórica está documentada referida, por ejemplo, en el *Zodiaco Mariano*, donde se nos narran las modificaciones a las que fue sometida la efigie con el fin de poder sobrevestirla:

> Y porque la santa imagen estaba fabricada con todo el ropaje formado por la misma pasta que ya dijimos[22], y por ello no se podía vestir con aquella decencia y riqueza que quisiera el cura, determinó el año de 1690 que se recortara todo lo que fuera menester para que sin fealdad alguna vestirla de ricas telas. Y habiendo conseguido para ello el beneplácito del Ilmo. Sr. D. Juan de Ortega Montañés, que era a la sazón obispo de Michoacán, dispuso una noche se bajase de su nicho y trono a la sacristía. Y habiendo reconocido dos maestros afamados en el arte de la escultura que se podía recortar del vestuario de la estatua para el fin que se pretendía; cometieron la ejecución por la mayor veneración a algunos sacerdotes que se hallaban presentes [tras un hecho milagroso que omitimos, continuó la intervención]... comenzaron los maestros escultores a recortar todo lo que se juzgaba necesario. Pero sin llegar a las manos y rostro[23]

Aunque vemos por la imagen gráfica que se adjunta que ciertamente la obra denota haber sido "recortada", aún conserva en su zona inferior gran parte de su tallado–modelado original, lo mismo que la disposición del movimiento, lo que nos es suficiente para poder establecer su modelo primigenio. Sin lugar a dudas, la obra corresponde y debió inspirarse en los múltiples grabados que sirvieron a otros artistas coetáneos y posteriores, para plasmar similar tema iconográfico como así lo podemos encontrar tanto en pintura sobre tabla o mural, como en relieves y ciertas piezas exentas, aunque éstas son algo posteriores[24].

Centrándonos en la obra comprobamos como ésta posee el característico juego que se establece entre la dirección de la cabeza hacia la derecha, las manos hacia la izquierda y el ligero *contraposto* que se insinúa en las rodillas y pies. Siguiendo los modelos habituales en las representaciones concepcionistas, que es su origen, encontramos a su calce la media luna con las puntas hacia arriba. El traje, en la parte que no fue desbastada, muestra un esmerado y realista trabajo en el plegado del tejido que se asienta en el suelo. Del manto aún subsisten algunas leves ondulaciones y el corte inferior del mismo en la zona delantera, a la altura de los muslos, que nos habla de una prenda que debió cubrir la espalda, uno o quizás ambos hombros, para finalizar en la parte frontal. Se trataría en definitiva y como ya dijimos, de un modelo inmaculista vigente, que encuentra su correspondencia en obras como las localizadas en las pinturas murales de Cuautinchan o Huejotzingo, ambos en Puebla, México, y

---

[21] Las fotografías en las que nos basamos para nuestros estudios siguientes están tomadas de: Estrada Jasso [1996], figuras 10 y 14.

[22] "La estatua es de vara y media, la materia es de caña de maíz batida y amasada en pasta, de la cual se hallan en aquella provincia muchísimas imágenes que sobre ser ajustadas a las leyes de la mejor escultura, son siempre muy tratables y ligeras por la poca solidez de su materia". Florencia y Oviedo [1995], con Introducción de Antonio Rubial, p. 314.

[23] Florencia y Oviedo [1995], pp. 314–315. Al respecto del hecho de vestir la imagen apuntar la documentación aportada recientemente por la historiadora Sofía Velarde donde se nos indica que en fechas muy próximas ya contaba la Virgen con un digno ajuar. Véase; Velarde Cruz [2009], p. 155.

[24] Algunos ejemplos ilustrativos son; ver si mina tiene alguna referencia cercana

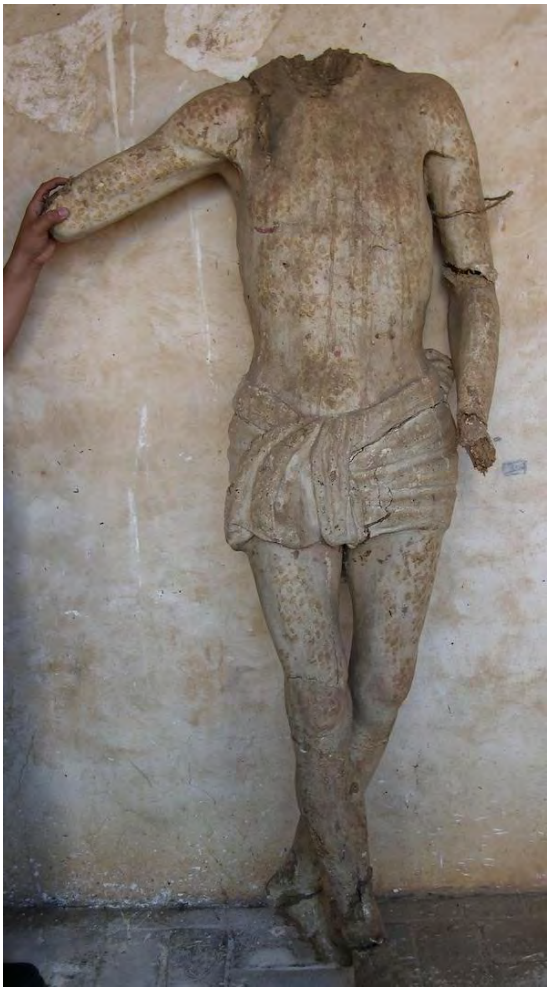
en menor medida a las de Tlayacapan, Morelos, México[25], y otras en pintura de Francisco Morales, ahora en el Museo Nacional del Virreinato.



Nuestra Señora de la Salud. Escultura en pasta de caña, primera mitad del siglo XVI. Pátzcuaro, Michoacán. Fotografía Estrada Jasso

[25] Quiero agradecer estos apuntes comparativos a nuestra compañera Eumelia Hernández (LDOA, IIEs, UNAM)

Otra imagen que damos a conocer en lo que se refiere a sus débitos con un posible modelo previo grabado, es el *Resucitado* que se guarda en las dependencias del convento franciscano de Tzintzuntzan, Michoacán. Pese a su fragmentario estado de conservación, mantiene aún su trazado, que muestra a *Cristo Resucitado* –llagas en el costado y pies–, tocado sólo con el paño de pureza que se dobla en su parte central, el brazo derecho alzado mientras que el izquierdo hace además de sostener algún elemento (cruz o estandarte). Esta famosa composición que fue tan socorrida en la pintura, la encontramos por ejemplo en las planchas de Cronelis Cort, sobre una composición de Giulio Clovio. Hemos de apuntar como mero ejemplo ilustrativo, entre la infinidad de nombres y obras a las que podríamos aludir, a El Greco, quien en varias ocasiones recurrió tanto en su obra pictórica como en una de las esculturas atribuidas a su mano, al modelo del que estamos hablando. En el mismo cenobio, pero esta vez en su deambulatorio bajo, está el relieve del *Enterramiento de Cristo*, del cual si bien no hemos hallado hasta el momento la fuente directa de la que se obtuvo su trazado, no dudamos que provenga de un grabado de importación, a la vista de las más que evidentes concomitancias con temas similares derivados de esos modelos.



Cristo Resucitado, escultura ligera, siglo XVI-XVII. Depósito del convento franciscano de Tzintzuntzan, Michoacán



Cristo Resucitado, visión posterior. Tzintzuntzan, Michoacán



La Resurrección de Cristo. El Greco, Pintado para la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, entre 1577-1579. Toledo

Siguiendo con el grabado como elemento de guía, vale la pena detenernos en una nueva aportación de cierta relevancia, ya que puede darnos indicios fehacientes en la explicación del particular trazado de una de las imágenes más singulares que se conocen en México realizados en caña. Se trata del *Crucificado de la Tercera Orden* que se venera en la iglesia franciscana de la emblemática –para nuestro tema de estudio– ciudad de Pátzcuaro, Michoacán. La importancia de esta pieza, y el plantear ahora un posible pero evidente origen gráfico, bien merece le dediquemos algunos párrafos. Si atendemos a lo escrito por Orozco, quien nos da a entender su manufactura en el siglo XVI, varios son los elementos que han hecho de este crucificado un icono de la región. Por un lado encontramos una singular estima y en cierto modo interrelación al "colocarla en la capilla donde se creía que estaban sepultados los primitivos predicadores del Evangelio, en estas provincias, entre ellos Fr. Martín de Jesús, con su fama de varón santo, indican el cuidado de colocar el Crucificado al lado del buen religioso donante allí sepultado para perpetuar, junto a sus cenizas, su memoria"[26].

El otro elemento, al igual que ocurre con diferentes piezas de crucificados de caña y que son sin duda un referente para su importancia devocional, es su carácter milagroso. Frente a la intermediación de la escultura en hechos prodigiosos que conciernen a particulares devotos o comunidades en relación con sanaciones, problemas meteorológicos, desastres, etc. aquí lo destacado concierne directamente a la obra, distinguiéndola y dignificándola al tratarse de un imagen a relacionar directamente con la divinidad a la que en origen representa y de la cual es intercesora, al más puro carácter tridentino[27]. Como ya ocurrió con casos como los del *Cristo de Santa Teresa*[28] o el de *Singuilucan*[29], por nombrar algunos de los ejemplos más relevantes, los acontecimientos milagrosos de los que fue partícipe inciden directamente en su percepción. Como resumen de ese suceso referimos el movimiento de la efigie que supuestamente percibieron varios vecinos el día 21 de julio de 1656, a las 5:30 de la tarde, y que llevó a realizar la pertinente información jurídica, de la cual, tras ser confirmada por varias de los investigados, se remitió al obispado, como refiere Orozco, "consignando un hecho histórico"[30].

Si volvemos al tema de nuestro capítulo, y analizamos la pieza, vemos que se trata de una imagen ciertamente reveladora y sin correlación estilística alguna hasta ahora. La muerte queda patente en el crucificado al perder toda resistencia el cuerpo que se desploma en singular postura, condicionado por la fijación de los tres clavos. Esta misma figuración la hemos encontrado en varios grabados anónimos alemanes anteriores al 1500 y que ahora reproducimos[31]. A tenor de las evidentes semejanzas,

---

[26] Orozco [1970], p. 49. Sobre este crucificado, no queda claro si es el que refiere Basalenque que fue el que se llevó Quiroga al trasladar la capital, o en su defecto, es producto de una renovación, ya que el indicado tendría que ser uno de los más tempranos, anterior a 1540.

[27] Recordemos lo esgrimido en cuanto a la importancia que ya antes de Trento se daba a la efigie como icono conductor del fiel hacia la Divinidad, y como luego esto será aceptado y subrayado por las actas conciliares.

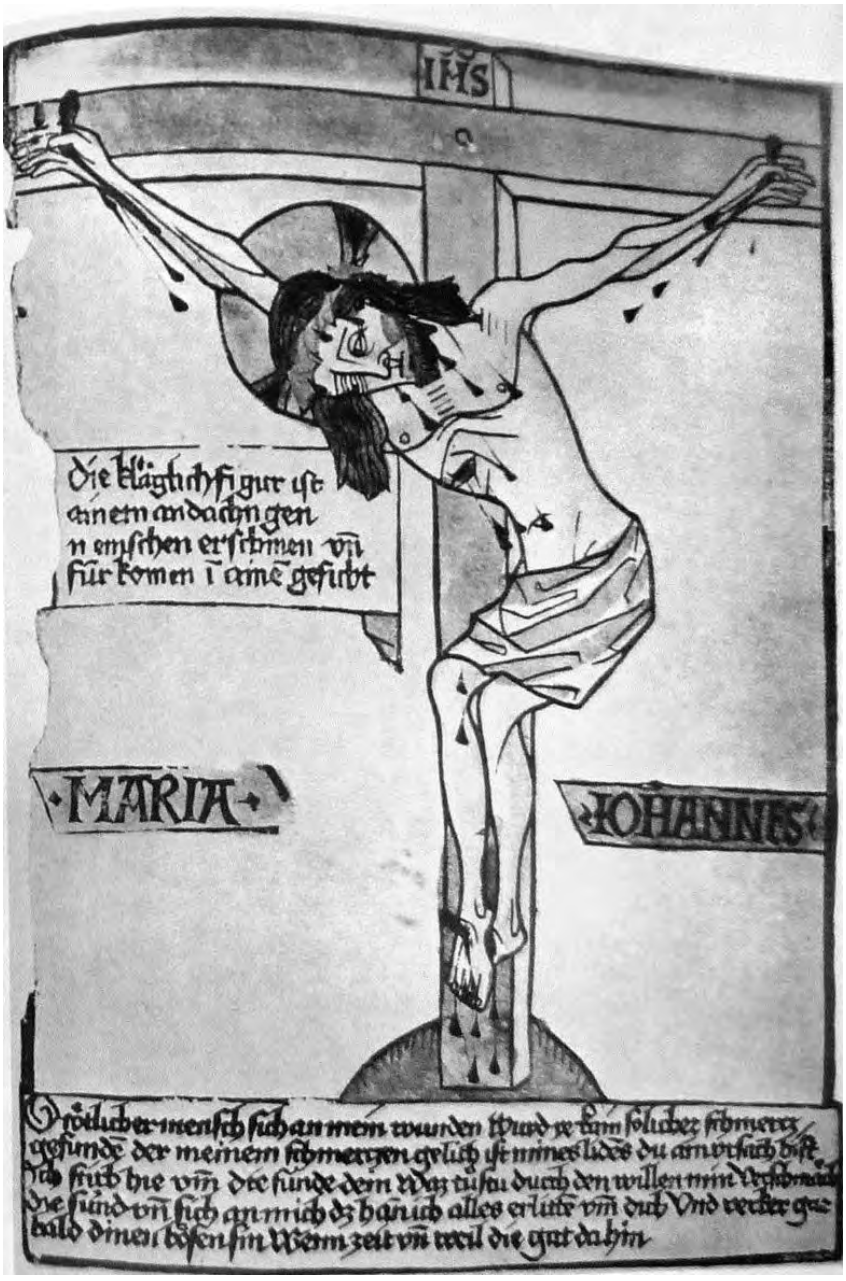
[28] Velasco [1958], pp. 1-16.

[29] Morera [2005], p. 239-245.

[30] Orozco [1970], pp. 49–51.

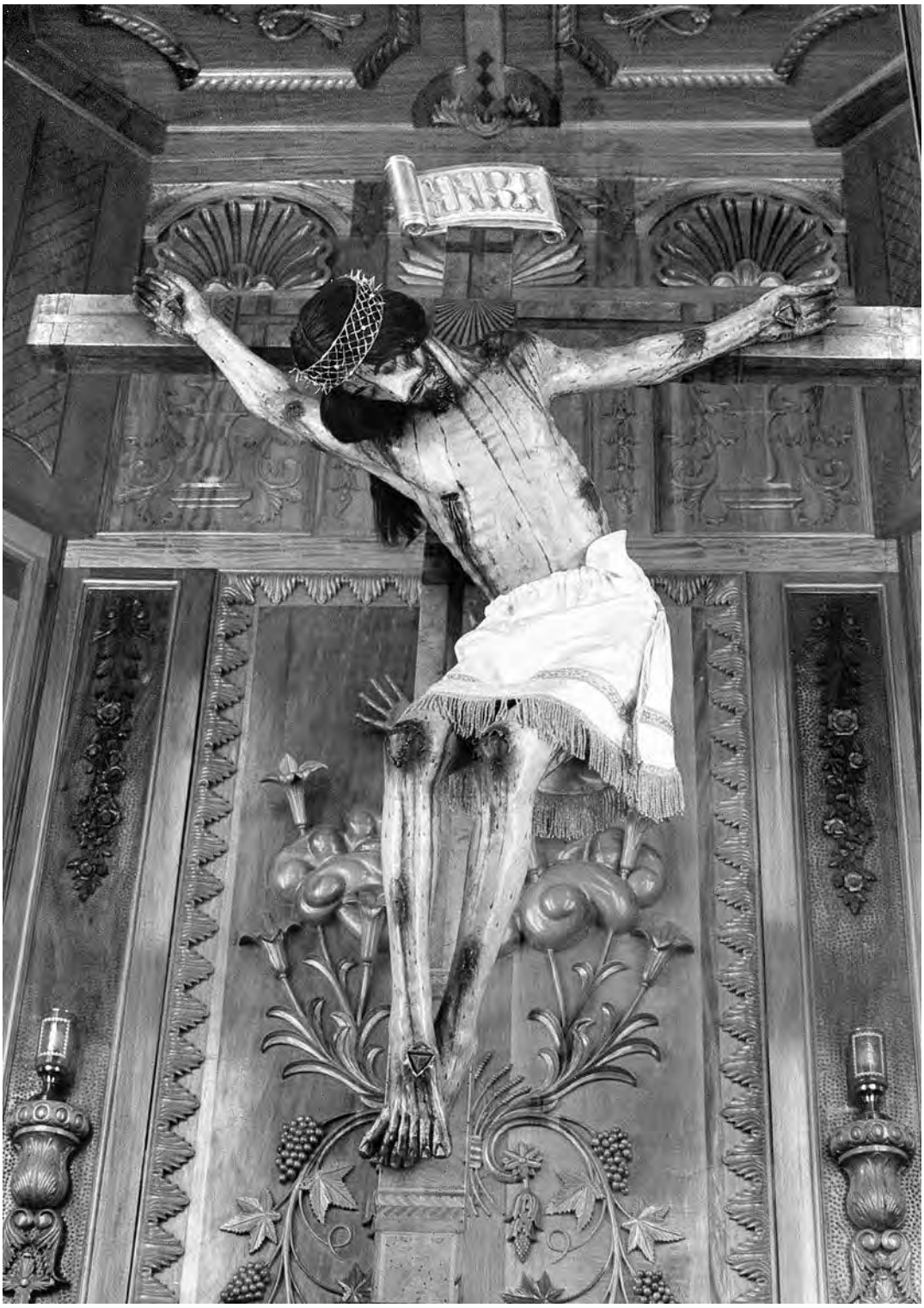
[31] AAVV [1992b], pp. 236–239. Otro ejemplo de la proximidad de esta postura en otras piezas lo encontramos en la parte superior del "Retablo de la Adoración de los Pastores", rubricado en 1547 y perteneciente en origen al Monasterio de Nuestra Señora de la Mejorada, Olmedo, Valladolid, y en la actualidad en el Museo Nacional de Escultura de esta última ciudad castellana (n° inv. Actual, 242). Un último estudio sobre esta pieza señala al escultor de origen francés Gabriel Joly, lo que viene a incidir en la posible difusión y aceptación del modelo que proponemos. Sobre esta obra véase: Arias Martínez

y sin poder hasta el momento dictaminar una guía de llegada de la lámina a México, no descartando que fuera una de las tantas que se colocaban en las celdas de frailes, o encontrada en un libro. Lo interesante de este caso es ver cómo el dramatismo germano medieval, visión nada común para la tradición hispánica, tiene su eco y aceptación, muy puntual en la devoción novohispana.



Cristo en la Cruz. Grabado anónimo germano, siglo XV, Dillingen, Alemania

[2009], pp. 90–91.



Cristo de la Tercera Orden. Escultura ligera, anónimo novohispano, segunda mitad del siglo XVI. Capilla de la Orden Tercera Franciscana, Pátzcuaro, Michoacán, México

Otro interesante ejemplo de la relación iconográfica o dependencias de modelos de importación directos, son las imágenes que Álvarez Rodríguez señala como *Vírgenes de la Antigua* y que se localizan en las localidades de la cultura purhépecha de Sevina y Cuitzeo, estado de Michoacán. Si bien es necesario profundizar en un más detenido estudio iconográfico de ambas piezas, su relación formal con la advocación catedralicia hispalense, y referente indudable de la piedad española del siglos XVI-XVII, es digna de mención[32].



Virgen de la Antigua. Escultura ligera de los siglo XVI-XVII. Anónimo. Sevina, Michoacán



Virgen de la Rosa.¿ Anónimo novohispano? Madera policromada, siglo XVI. Catedral de Guadalajara, Jalisco. México

[32] Álvarez Rodríguez [en preparación].

No obstante, imágenes como la *Virgen de la Antigua*, en Cuitzeo, o su homónima de Sevina, no dejan lugar a dudas al relacionarlas con modelos escultóricos peninsulares también en México; *Nuestra Señora de Santa Fe* en Guanajuato, *Santa Ana Triple* de Santa Mónica en Puebla, o la conservada en el Museo Franz Mayer de Distrito Federal.



Virgen, escultura ligera anónima novohispana, segunda mitad del siglo XVI. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México

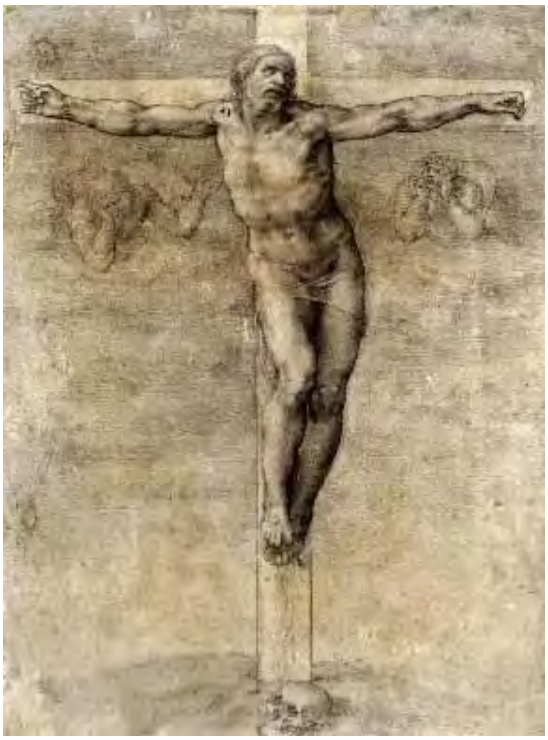
Respecto de la interpretación de piezas importadas que fueron punto de partida para obras en caña, uno de los mejores ejemplos lo encontramos en la imagen de *Santa con libro,* que se custodia en el Museo Nacional del Virreinato. Esta es una de las piezas más destacadas de las conservadas, ya no sólo por su calidad plástica sino por su particular tipología constructiva que trataremos en el apartado correspondiente. En lo que concierne al modelo, y salvando las distancias, éste nos recuerda a piezas flamencas o en su defecto, a piezas españolas de influencia nórdica, caso de las talladas por Roque de Balduque, en la segunda mitad del Quinientos[33]. Como nos apunta Negrín Delgado, pese a que la obra no refleja el gusto nórdico por los paños angulosos, es evidente un cierto resabio renacentista que se dio en la plástica flamenca debido a la influencia italiana.

[33] No hemos de olvidar que se tienen referencias del envío de tallas de este autor con destino al nuevo mundo. Al respecto véase por ejemplo Bernales Ballesteros [1977], pp. 349-371. Una última aproximación se la debemos a Gila Medina y Herrera García [2010], pp. 503-562.

Otra obra en la que podemos ver cierta dependencia de modelos de una manera más o menos cercana, es el *Crucificado* de la iglesia de Santa Catalina en Coyoacán, México. D.F. Corresponde a nuestro parecer, pese a la distancia que produce la interpretación o reinterpretación de fuentes derivadas de las que creemos proviene, con el difundido modelo que estableciera Miguel Ángel en el famoso dibujo tardío de *Cristo vivo* que regalara a Vittoria Colonna (1540–45, British Museum). Aquí el crucificado se nos presenta con la cabeza alzada en diálogo con el Padre; el movimiento zigzagueante o *serpentino* de la composición es menos marcado que en el dibujo del italiano, pero aún así, los quiebres, la preocupación por la anatomía, o incluso la disposición de los brazos en busca de la horizontal, son argumentos válidos en la defensa de esta propuesta, y con ello el guiño a su catalogación como obra manierista. No está de más recordar aquí, que el mismo modelo ha sido relacionado y aceptado por la crítica general para el crucificado hispalense en pasta que ejecutara Marcos de Cabrera en 1575 y al que ya hemos aludido[34]. Con esta pieza de Coyoacán y las anteriores, simplemente hemos querido dar verosimilitud a lo indicado por Mendieta con lo que iniciamos este epígrafe[35], aunque si bien el fraile se refería a piezas de importación primigenias, no localizadas, sí creemos queda claro la dependencia en productos posteriores aunque cercanos en el tiempo.



Cristo de la Inspiración. Anónimo novohispano en madera, caña de maíz y policromía. Iglesia de Santa Catalina, Coyoacán, México, D.F.



Cristo. Miguel Ángel, 1540-45. British Museum, Londres

[34] Véase el epígrafe correspondiente a escultura ligera en España. La relación del crucificado sevillano con el modelo de Miguel Ángel fue propuesta como ya aludimos por; Bernales Ballesteros [1985], p. 57.
[35] Mendieta, [1993], p. 34.

Antes de adentrarnos en lo relativo al devenir estilístico, no queremos dejar de señalar la hipótesis, aún en un estamento muy inicial de estudio, que refiere directamente a las particularidades en cuanto a la descripción de muchas de las cabezas de crucificados que ya hemos redactado. Esta idea vendría a darnos explicación a las similitudes que encontramos en dichos elementos, que a su vez son lo más trabajados y que en otros tantos casos, aún viniendo de un mismo molde u obrador, son distintivos de cada obra. El hecho de que toquemos este tema ahora, tiene explicación al estar directamente relacionado con cierta impronta medieval, previa a la Conquista y Evangelización americanas, pero aun así tiene, a nuestro parecer, su correspondencia en la plástica novohispana más antigua. Ello no nos tendría que parecer extraño, ya que está en sintonía con la pervivencia de argumentos puestos en uso en la España tardo medieval y renacentista temprana, a los que ya hemos aludido.

Efectivamente, si buscamos un elemento que nos aglutine aquellas descripciones, éste nos viene dado por la proximidad formal que se pueden establecer con muchos de los modelos en las representaciones de la *Santa Faz* o *Verónica* que tanta difusión alcanzaron durante el siglo XV y XVI, y que luego se mantuvieron constantes en las producciones de los artistas en siglos posteriores. No en vano, recordemos aquí que uno de los primeros ejemplos usados cuando tratamos el tema de la imaginería ligera europea, corresponde con un *Santo Rostro* o verdadero retrato de Cristo, conservado en el Museum Catharijnecovent de la localidad suiza de Utrecht [36].

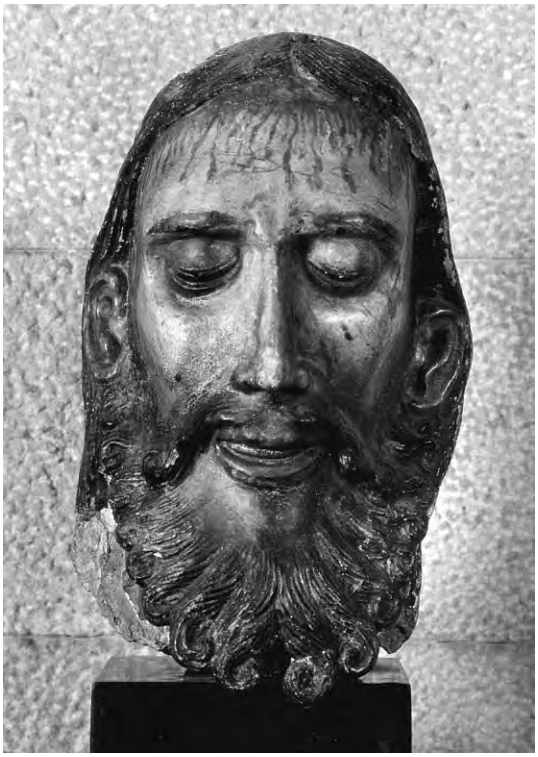
Sin profundizar demasiado en el tema, lo cual nos dilataría sustancialmente, señalamos, siguiendo de nuevo a Pereda, la importancia que alcanzaron estas representaciones en Europa, indistintamente de su origen, ya fuera aquella que se vincula con la leyenda del rey Asgard –al cual el propio Jesús remitió una impresión milagrosa de su rostro en una toalla–, o la más conocida del paño con el que la Verónica enjugó el rostro de Cristo durante el camino por la Vía Dolorosa hacia el Gólgota[37]. En ambos casos, el carácter de imagen y más aún de verdadero retrato, subrayado por lo milagroso del mismo, trajo consigo la difusión del modelo, lo que se confirma por el sinfín de reproducciones, especialmente grabados, que del tema se realizaron, los cuales, sin duda, por las connotaciones esgrimidas debieron repercutir en la predilección de los devotos por su posesión y ¿por qué no?, en su uso como modelo a la hora de llevarlo al bulto, con las consiguientes reinterpretaciones o conclusiones que de ello podamos sacar.

Atendiendo a lo anterior, ponemos ahora algunos ejemplos ilustrativos en los que veremos cómo podemos establecer estas pautas de relación formal entre el "retrato sagrado" y el representado en los crucificados en caña, principalmente en los más antiguos. Dentro del amplísimo panorama que de esta imagen se conoce, nos hemos decantado como mero campo de estudio y casi por azar, en una serie de grabados anónimos alemanes del siglo XV, pero bien podía haber sido, con base en la cantidad de obras, de otras escuelas o conocidos artistas, tanto de ese siglo como posteriores, al mantener pautas similares.

En todos los casos encontramos cómo las facciones de Jesús quedan enmarcadas en un óvalo ligeramente más ancho a la altura de los pómulos, los arcos de los ojos y cejas muy marcadas, nariz grande y boca bien dibujada. Será en lo que respecta a

[36] Nos referimos a la pieza en papelón adscrita al siglo XV. Sturgis [2000], pp. 90–91.
[37] Felipe Pereda [2007], pp. 129–131.

bigote, barba y cabello donde si aún cabe, son más perceptibles las semejanzas o dependencias formales con respecto a las obras en caña. El primero suele estar menos trabajado que la barba, es más suelto en ejecución y se funde con aquella. Ésta es grande, abriéndose en muchos casos en abanico y bien marcada en mechones y puntas bífidas, estos últimos tendiendo a enroscarse. El cabello siempre con la línea al centro, se pega al casco craneano bien ordenado para discurrir por ambos lados del rostro tendiendo a formar bucles no muy cerrados, llegando en muchos casos a entrelazarse. Para no caer en la reiteración, comprobamos cómo siempre algo de lo expuesto encuentra su correspondiente reflejo en alguno de los crucificados estudiados. Así, y como meros ejemplos, traemos en alusión la magnífica cabeza que se expone en el museo barcelonés Frederic Marés; la del *Cristo de Bornos* en Cádiz; el de Carrión de los Condes, Palencia; los crucificados del *Taller de los Cristos de la Vía de la Plata* -Badajoz- o el desaparecido de la *Vera Cruz* de la capital toledana, por nombrar algunos de los más evidentes.



Cabeza del antiguo Cristo ligero del Convento de Santa Paula, Toledo. Anónimo mexicano en madera, caña de maíz y policromía. Museu Fredríc Marés, Barcelona



Grabado anónimo, siglo XVI, Colección, Washington, USA



Rostro del Cristo del Capítulo, Anónimo novohispano, madera, caña de maíz y policromía, c. 1553, Bornos Cádiz,

Si bien hasta ahora somos conscientes de que no se había reparado en las evidentes concomitancias, en especial con respecto al *Verdadero retrato del Divino Salvador* y su traslación más o menos de forma verídica a las imágenes ligeras, esto no nos debe de extrañar, ya que como se ha indicado es una de las representaciones que mayor éxito alcanzó en los siglos XV y XVI. Como ejemplo, y aunque se trate de una iconografía particular, referiremos el sustancial número de 50.oooestampas que el obispo de Jaén, Luis Osorio, le solicitó al impresor Estanislao Polono y que este declaró en Sevilla en octubre de 1493[38].

Estos argumentos que arrojan algo de nueva luz y que requerirán de futuros estudios en su desarrollo, nos traen de nuevo en alusión –y no por acaso- a Fray Hernando de Talavera y su orquesta cruzada en la conversión granadina que como dijimos, y para el caso del empleo de imágenes, se nos antoja modélica de la americana. Como señalan algunos autores y refieren incluso sus biógrafos, el obispo granadino fue pródigo en el empleo de imágenes grabadas y su amplia difusión en las comunidades a convertir, lo que aconsejó a los padres junto con el aprendizaje de la lengua que hablaban aquellos a los que se debía atraer a abrazar la nueva fe.

> Como concurría el pueblo a los oficios divinos y a los sacramentos. Tenía gran deseo este buen prelado que los fieles así antiguos como nuevos en la fe que fueran aprovechando e industriarlos en lo que debían saber para su salvación y viniesen con tino a la iglesia y estuviesen presentes a los oficios divinos que se desvelaba en busca de maneras para atraerlos a ello y con sermones, persuasiones indulgencias y representaciones santas y devotas y con darles a entender en romance lo que en cada fiesta se celebra[39].

La justificación de que eran imágenes posiblemente grabadas, nos la ofrece Pereda de la misma manera al citar a otros de los cronistas de Talavera, y se detiene en la descripción de que el prelado transportaba "imágenes de papel y las daba a todos cuantos no las tenían y les enseñaba cómo habían de tenerlas honradas y reverenciadas y junto con ellas una calderita de agua vendita, y les daba calderitas para tener, y que junto con ello tuviesen la candela y ramos venditos"[40]. Finalmente, otro más de sus biógrafos, fray José de Sigüenza subraya la anterior referencia:

> Cuando iba a visitar esta gente llevaba imágenes de papel, de aquellas estampas viejas que se tenían por buenas[41], dábales a unos y a otros. Enseñábalos en cuánta reverencia las habían de tener, y por ser punto tan vedado en su Corán tener imágenes, decíales cuán engañados estaban en aquello y que consideración habían de tener en esta adoración, mostrándoles cómo no se comete en ella ninguna idolatría, pies son para levantar el corazón y despertar la memoria de aquello que representan, y adorar en ellas lo representado, que es Dios, su Madre y los Santos. Dábales también con ellos unas calderillas de agua bendita, candela y ramos de los que la iglesia en sus solemnidades bendice, diciéndoles que eran cosas de que el Demonio huía, porque como esta gente era inclinada a hechicerías e invocaciones de los demonios con esto les apartaba de su mala costumbre[42].

---

[38] Pereda [2007], p. 273.
[39] Citado del original de Fernández de Madrid [c. 1540], recogido por Pereda [2007], p. 270.
[40] Pereda [2007], p. 270.
[41] Ello tendría su reflejo en las imágenes que hemos ofrecido como argumentos y que en su mayoría corresponden al siglo XV.
[42] Sigüenza [2000], p. 332, *apud*. Pereda [2007], p. 272.

Fieles a este investigador y para concluir, después de recurrir a algunos de sus interesantes lineamientos, no nos queda otra forma que continuar con sus palabras, las cuales consideramos de plena vigencia para nuestro tema y en consecuencia para enriquecer algunos conceptos que se dan en la evangelización de la América Hispana:

> La utilización de las imágenes seriadas y portátiles[43] en un proceso de evangelización como en los moriscos granadinos no tiene precedentes en Europa, aunque Alemania sí se habían utilizado las estampas como motivos pastorales y, sobre todo, en las dos últimas décadas del siglo XV, en la promoción de peregrinaciones y santuarios. En este sentido, el uso que le dio Talavera en Granada preludia [...] de un modo particular, futuras experiencias americanas[44].



Santo Rostro, grabado anónimo alemán del siglo XIV. Munich.



Cristo de la Misericordia, segunda mitad del siglo XVI. Obrador de la Vía de la Plata, madera. Caña de maíz y policromía. Valverde de Leganés, Badajoz

Con las aportaciones anteriores queremos hacer un llamado de atención a las fuentes de interpretación, modelos y por consiguiente obra en serie, en las que hasta ahora no se había reparado en lo concerniente a la imaginería ligera. Éstas, sin duda debieron ser recurridas a instancia de los aleccionadores frailes o maestros españoles, donde se encontraría explicación entre otros aspectos, a ciertas fisonomías recurrentes y a las diversos resignificados que ello conlleva. Del mismo modo, aquellas prácticas que se diseñaron por medio del uso de estas imágenes, en papel o en molde, entre otras cosas, y se experimentaron tanto en un primer

[43] Que es uno de los trasfondos indudables y conclusivos de este estudio.

[44] Felipe Pereda, [2007], pp. 272-273. Como señala Pereda, y creemos aportamos sustanciales argumentos con la imaginería en caña de maíz y su *particular* producción, aún está por "analizar el peso que la evangelización de los moriscos de Granada tuvo como antesala de la experiencia americana", y refiere a: Miranda Godines [1971], pp. 146-165; Garrido Aranda [1979].

estamento en las revueltas sevillanas de principios del último tercio del siglo XV, como en la evangelización de Granada, son indudablemente puntos focales de referencia en los que buscar explicación y modelo de la utilización de la imagen como elemento fundamental para la imposición del cristianismo en tierras americanas.

5.2 | DE LO MEDIEVAL Y "REALISMO" GÓTICO FINAL A LO POPULAR. ESTÉTICA Y VINCULACIÓN ESTILÍSTICA

Retomamos lo indicado al inicio de este capítulo, cuando aludíamos a lo escrito por Estrada Jasso y su propuesta de desarrollo estilístico para el devenir del arte en caña –principalmente en lo que refiere a los crucificados–, y añadimos ahora nuestra visión contrastada con base en nuevos lineamientos y puntos de relación formal. Aquí es importante señalar que, como se verá, la estética del crucificado en caña no presenta grandes variaciones formales –aunque sí de resolución y calidades plásticas–, que faciliten el desarrollo que se comienza. A causa de ello, de la exigua bibliografía que aborda el tema y del número de obras españolas que en definitiva son el centro de nuestro análisis, argumentamos que para su estudio estilístico deberíamos –siempre teniendo en cuenta las particularidades del contexto y realidad novohispanas, en especial de su primer siglo–, intentar establecer paralelismos con la producción coetánea española, en especial con la andaluza como sugirió Toussaint[45]. Trabajamos para ello la bibliografía referencial, pero hemos puesto especial hincapié en piezas cuyas formas y análisis nos ofrecen sugerentes puntos de contacto, entendiéndolas como obras clave, cuyas descripciones y estudios pormenorizados nos dan pautas a reflejar en la imaginería en caña.

Cabe comenzar diciendo que creemos que sobre esta nómina de piezas no podemos hablar, como si hace Jasso para la conservada en México, de una estética medieval propiamente dicha. Hemos de tener en cuenta que para cuando ya se establece una producción de esta imaginería, décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XVI, ya España se encontraba sumergida en un lenta asimilación de los postulados renacentistas y que, como mucho, se pueden establecer ciertos gustos tardomedievales de impronta goticista que podemos encontrar pero que no son lo suficientemente protagonistas para hablar de piezas dependientes de ese estilo. La propia técnica y sus responsables, supeditados a la imperiosa necesidad de una producción rápida y amplia con fines evangelizadores, no se habrían preocupado en demasía por establecer un trabajo consiente y cuidado en cuanto al estilo. Los modelos referenciales de importación, los ejecutados por la temprana llegada de maestros europeos afines a los modos peninsulares retardatarios o en boga, o en su defecto, los artífices indianos enseñados por la destreza artística de muchos frailes, crearon unos códigos formales bien aceptados que fueron copiados sucesivamente con escasas variaciones, y que dan explicación a que la realidad de los estilos de estas piezas no sean "puristas" y sí, por el contrario, dependientes, como así indicaremos[46]. Refiere Gómez Piñol:

> Durante los siglos XVII y XVIII las escuelas virreinales americanas prolongaron la vigencia del exaltado tono emocional de las imágenes cristíferas del gremial siglo XVI. Paradójicamente incluso, cuando se extendían los modelos de progenie clasicista

[45] Referido por Estrada Jasso de una conferencia inédita, tomada a su vez de Toscano. Estrada Jasso, [1996], p. 73. Toscano [1940], pp. 45–53.
[46] Sobre estos conceptos de percepción y valoración remitimos a Reyes Valerio [2000], pp. 13-20.

> y académica tanto en pintura como escultura, permaneció inalterable la reverente devoción de las masas indígenas a los ancestrales iconos patéticos[47]

Por todo ello, nos hemos decantado por comenzar esta línea de análisis estilístico, afín a la historiografía tradicional, sin entender como un conjunto de pocas piezas, pueda establecerse como un grupo con entidad propia para hablar de lo medieval, y sí por el contrario, pueda hacerlo una serie de imágenes con resabios o elementos retardatarios más o menos puntuales. Así, sin llegar a desestimar del todo la propuesta de Jasso en este primer punto, aclaramos que uno de los cristos expuestos como ejemplo y analizado también por Moreno Villa, el ubicado en uno de los retablos laterales de la parroquial de Nezquipaya, Estado de Tlaxcala –el cual analizamos *in situ*– no es obra ligera, y es más afín a modelos avanzados que los expuestos por ambos estudiosos[48]. Respecto del otro exponente, el de *Angahua*, Michoacán, si bien su estética -como expone Jasso-, está en relación con los postulados medievales, creemos que ello se debe a la fuente de interpretación seguida, quizás un grabado o cruz antigua, pero donde la manufactura denota otra realidad más tardía. Sería, como refiere Moreno Villa, resultado de un arcaísmo[49], en este caso, formal.

Entre los pocos crucificados en caña españoles que poseen estas improntas tardías, estaría el que se expone en el Frederic Marés, con la puntualización de que para dichas apreciaciones nos basamos en las fotografías de que disponemos de cuando la obra se encontraba en el convento de Toledo de donde proviene y en el que fue profanado durante la Guerra Civil, destruyéndose su cuerpo y las extremidades como ya indicamos. Sin volver a repetirnos, retomaremos únicamente el análisis de su rígida postura, la frontalidad de la misma y el esquematismo forzado de su anatomía, todos signos recurrentes de modelos medievales. Como ejemplo de iconos referenciales de estos postulados traemos en alusión las obras homónimas de Alejo de Vahía, especialmente los dos modelos conservados en el citado museo barcelonés y para cuyos estudios nos valemos de los análisis esgrimidos por Yarza Luaces.

En efecto, si salvamos las necesarias distancias entre ámbitos tan dispares, la común impronta nórdica que emana de los crucificados aludidos y parte de las descripciones que se les realizan pueden ser válidas para los modelos ligeros en evaluación. Así, la fisonomía de los torsos, el trabajo y disposición de las piernas, pero sobretodo, el tratamiento de las cabezas y sus formatos[50]. Aunque nos adelantemos, no dejamos de llamar la atención sobre estas piezas al encontrar motivos que nos recuerdan a soluciones empleadas por ejemplo en los crucificados del *Taller de Cortés*. Sería el caso de la distribución de mechones entrecruzados a modo de trenza (Crucificado 2 del catálogo), o el diseño cruzado del paño en la obra restante (Crucificado 12 del catálogo)[51].

---

[47] Gómez Piñol [1999], p. 91. A lo anterior cabe añadir la referencia que el autor hace del "debilitamiento del sentimiento religioso en la concepción y representación de la verdad dogmática y conmiseración filial del sacrificio redentor de la cruz" que se establece en España en los siglos XVII y XVIII a lo que añadirá la particular visión del arte del crucificado por Fray Juan de Interián de Ayala, al que luego nos referiremos. Gómez Piñol [1999], pp. 91 y 93.

[48] Estrada Jasso [1996], p. 82. Moreno Villa [1942], p. 27. También es cierto que al respecto de este crucificado el autor refiere que: "el modelado de todo el pecho es gótico y las piernas casi biseladas son igualmente góticas, pero esos detalles son arcaísmos del autor, que quedan vencidos por las magníficas proporciones del cuerpo en conjunto".

[49] Moreno Villa [1942], p. 27.

[50] Yarza Luaces [2001], pp. 305-307 y 334-335.

[51] Yarza Luaces [2001], imágenes página 128 y 168 respectivamente.



Crucificado, Alejo de Vahía, c. 1480-1485. Madera policromada Museu Frederíc Marés, Barcelona



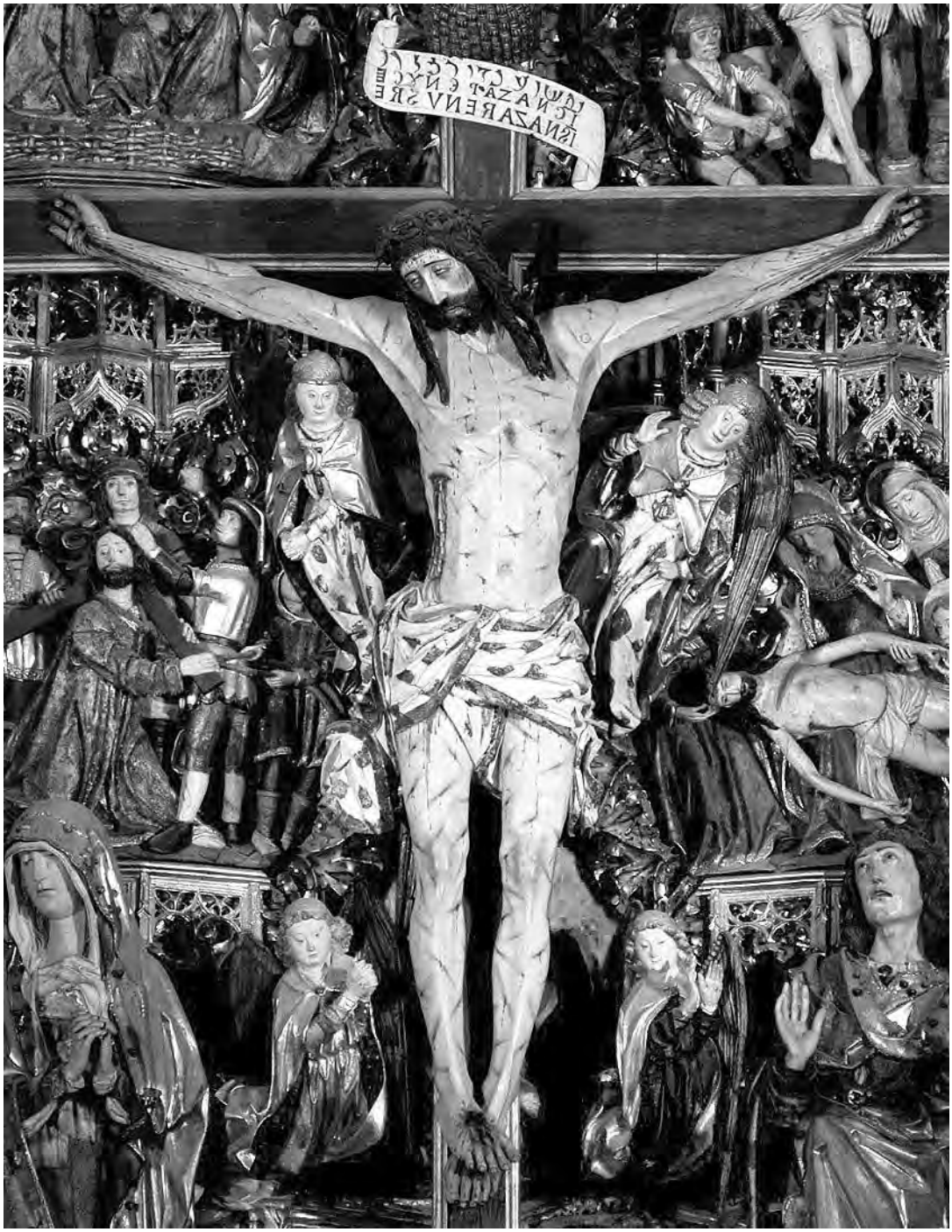
Crucificado, Alejo de Vahía, c. 1500-1505. Madera policromada. Museu Frederíc Marés, Barcelona

Otra obra, o parte de ella, en la que existen o se han establecido postulados arcaizantes, es en el *Cristo* del convento de Santa Paula de Sevilla, del que ha señalado Gómez Piñol; "su genérica adscripción a modelos bajomedievales", opinión que compartimos, así como sus acertados vínculos formales con el *famoso Cristo de los Temblores* de la Catedral de Cuzco, Perú[52]. Algo similar en cuanto a estética medieval se podría recuperar en referencia a lo dicho de los crucificados de la sacristía del convento de los Ángeles de Granada y el de la iglesia cordobesa de San Miguel, aunque aquí volvemos a establecer que se trata de arcaísmos a relacionar con la mezcla de fuentes y la dispar ejecución, por un lado el cuerpo y por otro, la cabeza más afín a los movimientos ya defendidos.

Antes de concluir con estos primeros exponentes próximos a modelos tardomediavales y goticistas, no podemos dejar de apuntar, en nuestro afán por legitimizar las relaciones formales otros exponentes destacados de nuestro patrimonio escultórico. Si hemos referido a Alejo de Vahía, otro tanto se puede decir de Gil de Siloé, y en especial de su *Crucificado* central del soberbio retablo de la Cartuja de Miraflores, Burgos, realizado a lo largo de la segunda mitad del siglo XV y concluido en 1505, el cual de igual forma nos sirve para estos primeros modelos como para los posteriores, convirtiéndose por ello en un parteaguas. No es cuestión aquí de analizar esta pieza y su abundante bibliografía, por el contrario, nos quedamos con su trazado general, donde, salvando el modelo del paño de pureza, confluyen muchas de las anotaciones que hemos aludido para los cristos ligeros novohispanos. Entre los elementos más significativos cabría señalar el tratamiento

[52] Gómez Piñol [1999], pp. 91 y 93.

del torso, la morfología de brazos y piernas, y lo que es más, la resolución parcial del rostro y algunos de sus detalles.



Crucificado del Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores, Burgos, Gil de Siloé, anterior a 1505, madera policromada

Rebasados los conceptos puntuales anteriores, pasamos a proponer nuestra explicación a todo un conjunto de obras, muchas de ellas ya fechadas, donde encontraremos cómo los posibles estilos no se darán bajo una coherente evolución lineal–temporal. Frente al paulatino devenir que se produce en el crucificado andaluz referencial del siglo XVI[53], en los obradores novohispanos –especialmente en los de la Ciudad de México o sus proximidades, que es donde sabemos se desarrollaron los núcleos principales de producción de obra ligera, junto a la enigmática estancia en Pátzcuaro del español Matías de la Cerda–, se darán a lo largo de todo el siglo la coexistencia y reiteración de ciertos modelos en los que como estilo unitario podríamos referir el realismo del Gótico final –en el cual no se ha reparado– ponderado por un renacimiento incipiente, pero con puntualizaciones. Siguiendo el estricto significado de la palabra, sería un eclecticismo[54] donde confluyen diferentes modelos. Ello se debe a que, independientemente de la fecha de ejecución, vamos a encontrarnos imágenes en las que se solapan desiguales corrientes estilísticas, tanto la nórdica como la italianizante, y a su vez, la confluencia de ambas, como así acontece en la producción de algunos crucificados castellanos y en especial andaluces.

Para seguir el desarrollo propuesto y concretar el "cajón de sastre" en que puede llegar a convertirse un término tan amplio como el de medieval, nos centramos ahora en su punto final, el gótico tardío, que como se verá es una de las claves para entender ciertas formas, a modo de débitos y reminiscencias, que perdurarán en la plástica novohispana, lo cual establecemos -salvando las escuetas puntualizaciones a crucificados anteriores- da comienzo a un mayor estudio de la estética del crucificado ligero. Para ello nos centraremos en diferentes esculturas localizadas en Andalucía, entre las que nos interesan de manera destacada los crucificados de Jorge Fernández Alemán, artífice de origen norte europeo, quien está documentado laboró en Sevilla entre 1505 y 1526. El interés por este singular escultor, deriva ya no sólo de las concomitancias estilísticas que encontraremos en sus crucificados andaluces datados con respecto a los nuestros ligeros, sino que a su vez, además de ser un referente obligatorio, sabemos que remitió a América obra temprana de la iconografía que trabajamos. Así lo recoge Rodríguez Demorizi, citado por Gómez Piñol, cuando en 1513 fue adquirido un lote de obras "por el dominico P. de Córdoba, para transportarlas a Indias, aparte de la expresadamente trabajada por Jorge Fernández, incluye referencias imprecisas a otros *6 crucifijos grandes por importe de 15.750 maraveries,* que por el contexto parece deducirse salieron del taller del escultor Jorge, con policromía de su hermano Alejo Fernández"[55]. De la anterior cita y como mero llamado, queremos hacer la puntualización respecto del precio, ya que si atendemos al costo al que ascendió años más tarde en 1521 (13.568 maravedies), el *Cristo de la Amargura* de la localidad sevillana de Carmona[56] –al cual aludiremos a continuación–, y sin encontrar en la historiografía cambios significativos en cuanto al coste de la moneda, no sería descabellado pensar que aquellos otros *6 crucificados grandes*, quizás pudieron haber sido realizados en un material o tecnología más económica.

[53] Un estado de la cuestión lo encontramos en: Raya Raya [2001], pp. 105–119.
[54] (De ecléctico); Modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas. Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición.
[55] Gómez Piñol [1999], p. 69. Citando a Rodríguez Demorizi [1966], p. 30.
[56] Villa Nogales y Mira Caballos [1993], pp. 7-13.



Cristo de la Amargura,
Jorge Fernández Alemán,
1521. Madera policromada.
Iglesia de San Felipe,
Carmona, Sevilla

Sobre Jorge Fernández ya Gómez Piñol adelantó su manifiesto papel en "el panorama artístico hispalense del primer cuarto del siglo XVI, así como para confirmar su presencia como uno de los principales modelos de la fase inicial de la escultura hispanoamericana, especialmente en el tema del Crucificado"[57], lo cual nosotros subrayamos, entendiéndolo a su vez, como un punto de partida. En especial los crucificados de Carmona y el de gran formato de la Seo Hispalense.

En cuanto al primero –que es el que utilizaremos como ejemplo argumentativo-, si bien ha sido descrito por diversos investigadores, nos quedamos aquí con las referencias y reflexiones de Gómez Piñol quien, a nuestro parecer, se aproxima a la estética de la obra desde una diversidad de puntos que lo hacen más afín a nuestra metodología. De la amplia y pormenorizada descripción que hace del Cristo de la Amargura, entresacamos aquellos lineamientos que lo describen y que marcan, de una u otra manera, algunos referentes para los ejemplos que tratamos:

> Predominan rasgos góticos en la tensión y rigidez que configuran el cuerpo; bien proporcionado, su anatomía, correcta en la definición de los miembros que la integran, reitera formalismos claramente medievales. Así, por ejemplo, el característico torso, que se estructura por medio de una caja torácica de volumen algo abombado con costillas ligeramente resaltadas, y el abdomen ensanchado hacia las caderas tras el breve pero acusado estrechamiento de la cintura. Pervive la inclinación gótica a resolver en esquemáticos geométricos –líneas de las costillas, estilización de los brazos y los pies, leves arrugas sobre el ombligo- y es perceptible un incipiente naturalismo en la flexible apariencia de la piel y las suaves transiciones en las rodillas.

[57] Gómez Piñol [1999], p. 71.

> Es rostro se muestra hondamente dolorido sin excesivas estridencias. Su forma acusa un característico tipo triangular que se apunta hacia la barba desde el ancho y sólido plano de la frente. La boca, entreabierta, estiliza un rictus de delicado trazo oval en el labio superior; deja ver los dientes y evoca el "grito" de algunos crucifijos góticos dolorosos. A la bella geometrización de la boca parece corresponder la tenue talla superficial que entreabre unos ojos de suave trazo oblicuo. Una nariz firme y prominente estructura todo el frente y los planos del rostro, con cejas lineales casi unidas en su arranque sin contracciones que acentúen el tono patético. (...) el pelo, tanto el de las largas guedejas que caen por los lados del rostro, como el de la barba muestran una talla de sobre factura, sin virtuosismo notable. Surcos largos y ondulantes alternan con cortos toques curvos de gubia que configuran en la barba una característica terminación bífida y ahorquillada. El reducido perizoma utilizado por Jorge Fernández se anuda al costado izquierdo, rasgo que ya anuncia el sentimiento renacentista de intencionada exhibición del cuerpo, es de corto tamaño pero no se adhiere a las piernas y conserva el atavismo medieval del rico plegado que oculta la verdad anatómica y es ocasión de los más enrevesados juegos de talla...[58]

Pero también otros nombres de menor calado y, por supuesto, toda una nómina de obras anónimas pueden ser vinculados con las formas desplegadas en la imagen ligera indiana, y por ello, suceptibles de recibir las mismas tasaciones estilísticas. Entre los muchos exponentes a citar abogamos en primer lugar por el *Crucificado* que conserva la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves en La Rinconada, Sevilla. Adscrito estilísticamente a la transición de los siglos XV al XVI[59], propuesta que no compartimos, pues pensamos debe ser más moderno, incluso de mediados del siglo XVI en vista de las concomitancias con piezas de ese momento. La obra en cuestión participa de esas generalidades que si bien se han analizado, como veremos, para la fecha propuesta, son válidas para la relación que proponemos y por consiguiente incluso para cuestionar, como dijimos, la cronología que se le adjudica.



Crucificado. Anónimo, siglo XVI. Madera policromada. Parroquia de Nuestra Señora de las Nieves, La Rinconada, Sevilla

[58] Gómez Piñol [1999], pp. 69-71.
[59] Pareja López y Megía Navarro [1990], pp. 329-330; Pareja López [2001], pp. 88-89.

Tras hacer una pormenorizada descripción de la obra y aclarar que los cromatismos que en la actualidad presenta son resultado de una intervención histórica, procedemos a extractar su catalogación:

> es un clarísima muestra de las imágenes que se sitúan en la línea divisoria entre dos siglos y dos estilos. El cuerpo, incluidas las extremidades inferiores, se disponen en posición frontal, sin apenas curvatura ni escorzo, siguiéndola forma adoptada por esta iconografía en la segunda mitad del siglo XV. No obstante, a partir de la cintura, la flexión de las piernas es mucho más moderna que la gótica: lo mismo ocurre con el paño de pureza, muy pequeño con ligerísimos pliegues. Sin embargo, la postura de los brazos y los hombros, hundidos en de la derecha y tensos en la izquierda, nos recuerda a tallas del siglo XV y aún del XIV[60].

Pese a lo dicho, y estando de acuerdo con parte de lo señalado a excepción de las cronologías, son evidentes los lazos que atisbamos. Éstos se ven por ejemplo en la forma de trabajar el torso, el diseño del paño de pureza incluida su lazada en el lateral izquierdo, el trabajo de la cabeza, las facciones e, incluso la morfología y trazos para la composición de la barba.



Cristo de la Vera Cruz, Antón Vázquez, siglo XVI. Madera policromada. Arcos de la Frontera, Cádiz

Otra obra en la que de igual manera son plausibles estas relaciones, es el crucificado de la *Vera Cruz*, que le fuera encargado al poco conocido escultor Antón Vázquez en 1545, para dicha congregación en Arcos de la Frontera, Cádiz.

> Aunque la imagen del Santísimo Cristo de la Vera Cruz fue tallada en pleno Renacimiento, mantiene numerosos rasgos puramente góticos. Jesús está sujeto a la cruz arbórea, con tres clavos, descolgándose su cuerpo con la tradicional desviación de la cadera izquierda y flexión de las rodillas, lo que le confiere esa curva general del

[60] Pareja López [2001], p. 88.

> cuerpo que también distingue a los crucificados de épocas anteriores. El paño de pureza menudo, anudado en el costado izquierdo, está tallado con suaves líneas de delicado plegado, adquiriendo una apariencia de calidad, resaltada por la policromía, que puede ser entendido como precedente de los perizomas que luego desarrollará el manierismo. Su dramática cabeza, ligeramente caída sobre el hombro derecho, barbada y con larga melena que cae, con gruesas guedejas, a su derecha, lleva tallada la corona de espinas, adquiriendo su rostro un agudo sentimiento de paz y una apariencia que desborda el fervor cristiano, acrecentado por la profunda hemorragia que brota de la herida del costado de este Cristo ya muerto[61].

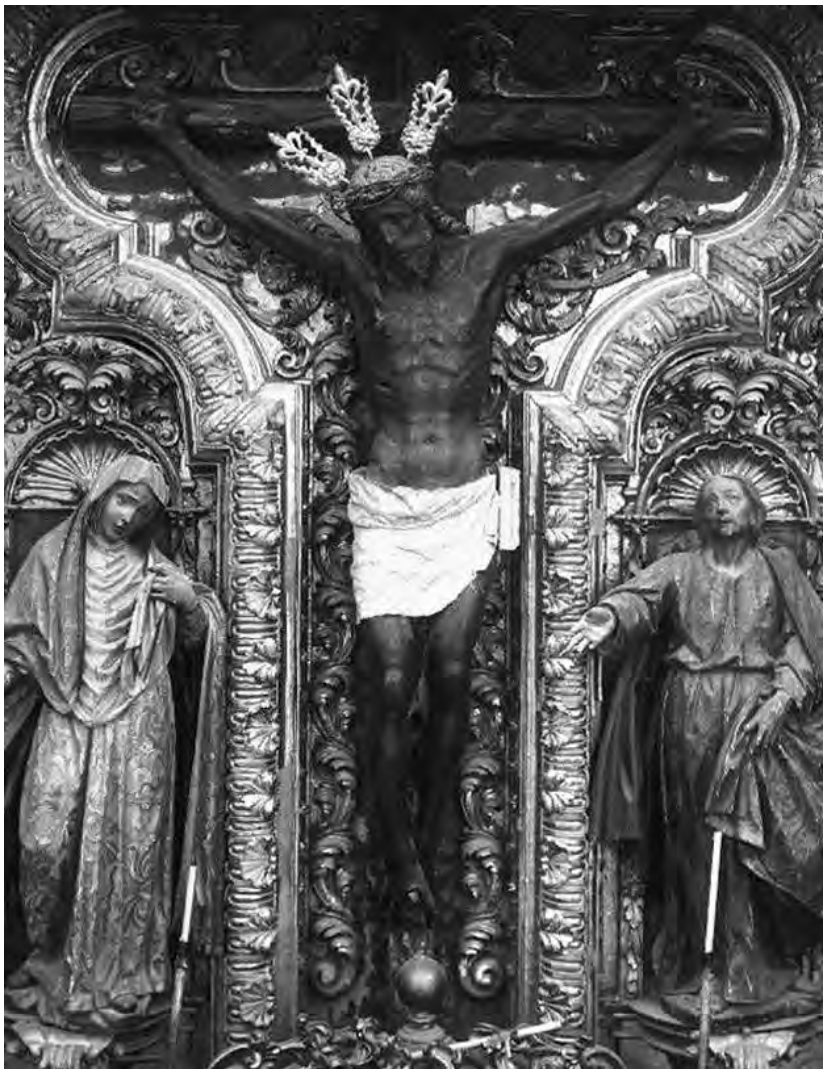
Como podemos comprobar al cotejar el modelo lignario anterior y los crucificados ligeros, las concomitancias y la aceptación de este último en su adscripción a los modelos tardo góticos, nos suponen la aceptación de dicha fórmula para muchas de las piezas en estudio; lo que podría ser achacable a una amplia parte de las efigies de la nómina propuesta.

Trazados algunos de los postulados que requerimos para poder asentar ciertos formalismos estilísticos goticistas y de transición, pasamos ahora a otros modelos que entroncan y defienden los parámetros renacentistas incipientes, siempre desde el punto de vista formal. La obra en la que nos detenemos antes de dar paso a modelos más apegados a fórmulas *clásicas* –siempre con las reiteradas y consabidas puntualizaciones-, y que nos servirá como alternativa, es el *Crucificado* de San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla, bien conocido a través del revelador análisis que ofrece nuevamente Gómez Piñol, donde lo adscribe "en exclusiva a Jerónimo Quijano", seguidor del italiano Jacobo Florentino[62]. De la amplia argumentación estilística que desgrana, nos quedamos con algunas descripciones y apuntes que hace de este "austero y doliente" simulacro: "El crucificado atrae ante todo por la conmovedora expresión del rostro y su poderosa cabeza. Levemente erguida. [...] (ésta) se yergue sobre un ancho y aplastado tórax de carnes acartonadas y enjutas..." En cuanto al perizoma y tras matizar algunos elementos anatómicos, especialmente vinculados con el martirio, señala: "Los pliegues tallados, cegada en parte su originalidad y agudeza por los repintes, reflejan una morfología típica de la primera mitad del siglo XVI, resuelta en surcos livianos y rítmicos, discretamente reveladores de la anatomía subyacente". Volviendo al cuerpo y como anotaciones de importancia para nosotros, apunta:

> ...la estructura general del cuerpo y sus detalles anatómicos no responden a los caracteres del desnudos heroico *alla antica*, ni a los mórbidos efectos de modelado propios de la plenitud renacentista del llamado romanismo. Ya se aludió [...] a la fisonomía macilenta del torso. Los huesos del esternón y las costillas insinúan rígidos grafismos de claro sabor medieval. Alejadas igualmente de un cabal entendimiento clasicista y de la embellecedora idealización anatómica de los maestros de inspiración italiana resultan las abultadas inserciones de brazos, hombros y músculos del cuello. No obstante, como si en la parte superior del cuerpo: cabeza, torso y brazos, se hubiesen concentrado intencionalmente los signos más rigurosamente pasionarios, las piernas muestran una postura resuelta casi en un solo plano, blandamente modelados los muslos y rodillas, levemente arqueadas las extremidades, sin la visible tensión de los Cristos nórdicos y, salvo en las llagas de los pies, denotan un incipiente tratamiento renacentista gustoso de la suavidad de la talla y de la corrección anatómica

[61] M.R.L. [2001], p. 136 y 138.
[62] Gómez Piñol [2002], pp. 134-147.

El crucificado de S. Isidoro presenta escasos rasgos comunes con los sevillanos de la tipología del *crucifixus dolorosus* de los grandes artífices nórdicos que, al igual que lo sucedido en el desarrollo pictórico coetáneo, configuran –junto a las más tardía y elitista corriente italiana- los ingredientes básicos sobre los que se elaboraron y decantaron las modalidades propias de la escuela sevillana. Ni en los numerosos crucificados labrados por el alemán Jorge Fernández, ni en los posteriores del flamenco Roque de Balduque, ni en los anónimos datables en la primera mitad del siglo XVI se encuentran paralelos convincentes con el de Santiponce. Es éste un ejemplar de singular dramatismo y de originales rasgos estilísticos que sí se encuentran en obras de otras escuelas escultóricas andaluzas y levantinas[63].



Crucificado, Jerónimo Quijano (atribución), Siglo XVI. Madera tallada y policromada, San Isidoro del Campo, Santiponce, Sevilla

Por todo ello y como conclusión al acercamiento a esta obra, el destacado investigador español refiere: "la ubicación de esta obra en el centro de un complejo ciclo de actividades artísticas vinculadas al fenómeno de pervivencias medievales y categorías expresivas nórdicas, y a la introducción del Renacimiento italianizante en España... [64]"

[63] Gómez Piñol [2002], pp. 134-146.
[64] Gómez Piñol [2002], pp. 136.

Tras los lineamientos estilísticos comparativos que hemos establecido, es interesante remarcar cómo los modelos, principalmente góticos tardíos y renacentistas de muchas de las obras en caña que tratamos, se pueden poner en relación directa con otros similares que encontramos en diferentes productos artísticos mexicanos coetáneos, lo que viene a incidir en la aceptación de estas fórmulas estilísticas y en su catalogación. Los mejores ejemplos para ello serían los crucificados argentos localizados en diversas cruces procesionales o de altar que, conservadas tanto en España como en México, están perfectamente datados por su marcaje o por estudios comparativos.

La primera de estas piezas corresponde con la *Cruz* de guía o procesional, realizada por Martín de Mendiola hacia 1557 en México, que custodia el Museo Franz Mayer. Estudiada por la reconocida especialista Cristina Esteras, el crucificado de la cara principal, es referido como de "plástica renaciente"[65], y en él encontramos muchas de las pautas que se repetirán en su homónimos ligeros: cuerpo ligeramente enjuto aunque con la musculatura muy marcada, principalmente la del torso, brazos arqueados, paño de pureza pequeño y ajustado –con la lazada a la derecha, lo que se contrapone con las habituales ubicadas en el lado opuesto–, y cabeza inclinada hacia la derecha con las formas tradicionales de trabajar el rostro, la barba y hasta el mechón que de desgaja en el lado derecho, apoyándose en el pecho.



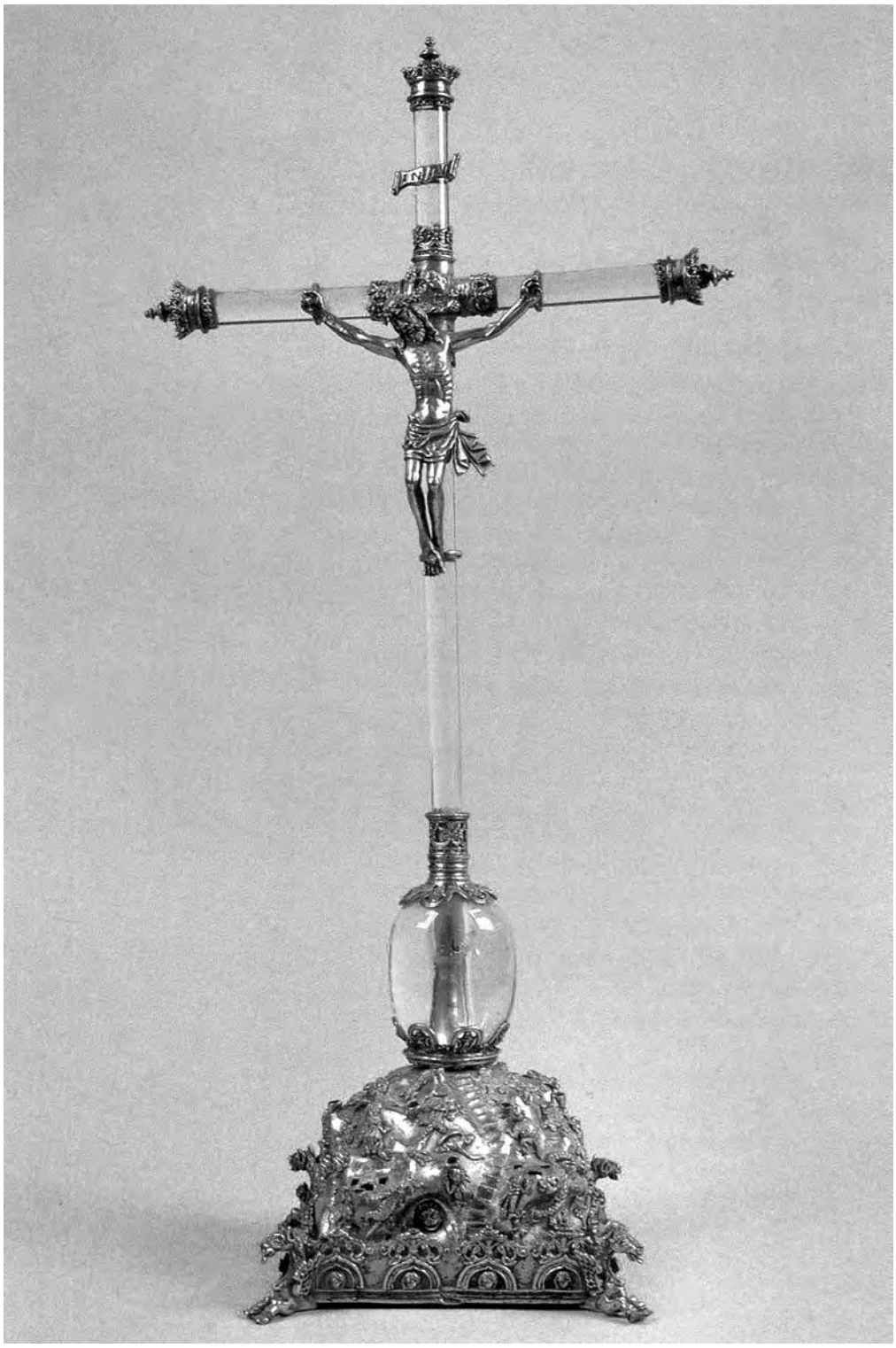
Cruz de guía, Martín de Mendiola, México, c. 1557, Museo Franz Mayer, México, D.F.

Mucho más próximos si cabe, son sendos crucificados de *Cruces* de altar en cristal de roca y plata sobredorada que han sido catalogados en las iglesias de Santa María de la localidad de Fregenal de la Sierra en Badajoz, y la catedral de Palencia. Ambos son de magnífica factura y presentan marcas de México circa 1560, estableciendo para sus descripciones la manifiesta impronta renacentista de los conjuntos[66].

[65] Esteras Martín [1992], p. 60.
[66] Si bien existe diversa bibliografía al respecto de estas obras, para nuestro estudio nos hemos apoyado de los textos e imágenes de la reconocida especialista internacional que encontramos en Esteras Martín [1994], pp. 50–51.



Cruz de altar, anónimo mexicano, c. 1560. Plata y cristal de roca. Catedral de Palencia



Cruz de altar, anónimo mexicano, c. 1560. Plata y cristal de roca. Iglesia de Santa María, Fregenal de la Sierra, Badajoz

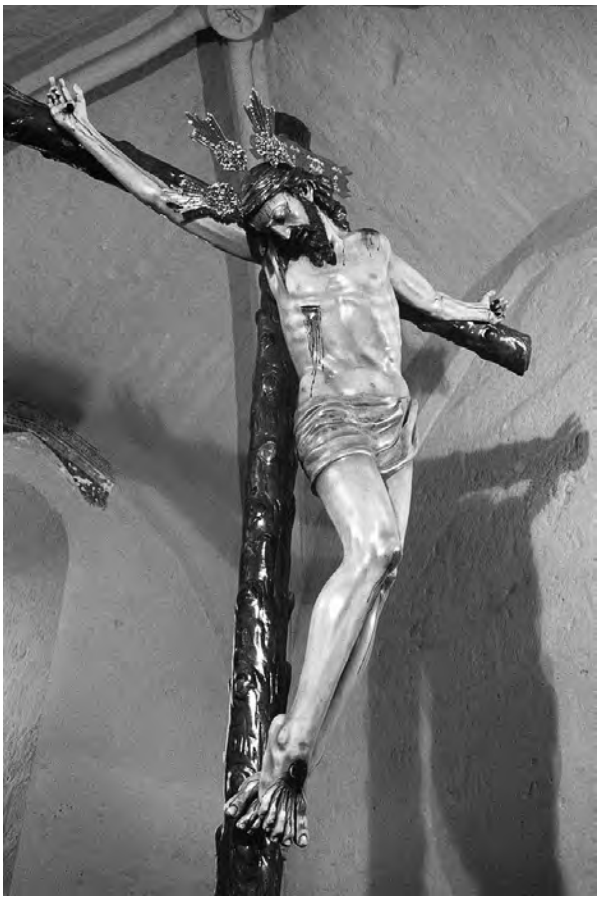
Aunque las podríamos tratar por separado, las notables semejanzas hacen que nos decantemos por destacar aquellos elementos particulares de cada una que encontramos en los cristos ligeros, ya que las dos piezas mantienen muchas de las pautas que antes señalamos para el caso del Franz Mayer. Aquí lo más significativo radica, además de la delgadez en las extremidades, en los paños de pureza y, sobre todo, en las cabezas. En cuanto a los primeros, si bien ambos tienen finos plegados y son cortos y ajustados, vemos cómo las lazadas están a la izquierda, siendo en el caso de Badajoz algo más amplia, y remitiéndonos a la del *Cristo de Telde*, mientras en el de Palencia, ésta es más relacionable con el de Bornos, Cádiz, o el del Punto de Córdoba, por nombrar algunos. Por su parte, en las cabezas, son aún más evidentes estos nexos, en especial por los trabajos del modelado en cera, primeros de que salieron, y que nos recuerdan efectivamente los realizados en pasta, mayormente por la amplitud, juegos de bucles o simetría de los mismos.

Para completar este juego de similitudes y referencias estilísticas cruzadas, creemos necesario establecer iguales pareceres con alguna pieza de producción española que nos lo remarque. Ésta la encontramos en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Los Silos, Tenerife, obra de ejecución sevillana entre 1592–94, como ha establecido Pérez Morera[67]. En el modelado del crucificado, ya Hernández Perera advirtió los ecos andaluces de la obra, señalándola como renacentista[68], a lo cual Pérez Morera a añadido corresponde al "tránsito hacia el manierismo"[69]. Efectivamente, en el crucificado coexisten de ambos estilos y nos remite en el arqueado de brazos, cruce de pies, paño de múltiples plegados finos casi en horizontal, amplia moña y lazada, a idénticas soluciones que se han descrito para los cristos de caña. A ello se suma el tratamiento de la barba y cabellos, ambos de fino modelado que también encontramos en los equivalentes ligeros, y que se subrayarán en los detalles de superposición de parte del bigote sobre la barba, o el ondulado del cabello que corre paralelo al cuello en el lado izquierdo.

Con las premisas anteriores, reflejadas en simples pero elocuentes ejemplos, podemos establecer y con ello defender muchas de las formulaciones que proponemos para la estética de la imaginería en caña. Ahora bien, sin perder de vista el cumplir con lo propuesto en el título de este epígrafe, podemos entender que algunas piezas igualmente siguen el carácter lineal de los estilos, encontrándonos obras que pueden ser vinculables, por ejemplo con el Manierismo[70], caso del *Crucificado de la Sangre de Lucena*, y su importancia dentro del desarrollo formal del taller al que lo adscribimos. A lo anterior -manteniendo el itinerario lineal de los estilos-, seguiran los postulados barrocos que vemos en piezas puntuales, como el Crucificado del coro alto de la iglesia de San Francisco, Cádiz, y por ende, con la serie de piezas con él vinculables. Todo ello nos lleva a pensar en cómo la imaginería ligera, supeditada a su materialidad y técnicas, vio en los primeros argumentos las fórmulas mejores en las que desarrollar sus obras, siempre previas a la irrupción

[67] Pérez Morera [2004a], pp. 260–262.
[68] Hernández Perera [1955], pp. 215–216.
[69] Pérez Morera [2004], p. 260.
[70] Frente a posibles interpretaciones y cuestionamientos que en la actualidad está teniendo esta terminología, nos quedamos con su vertiente más académica en donde la tónica dominante sería una conceptualización mucho más simple. En este sentido, recurro a la etiqueta manierista entendiéndola como la degeneración propia o natural de los que han sido planteados como valores innatos del gran clasicismo de principios del siglo XVI. Ello implicaría en todo caso que no se trata de un movimiento tan uniforme y coetáneo sino más bien responde a la actitud personal del artista y entorno creativo que recurre a dichas soluciones en un momento dado.

categórica posterior de la ejecuciones en madera con las que convivió algunas décadas ya como parte de su ocaso en el siglo XVII.



Cristo de la Sangre, caña de maíz, Siglo XVI. Escultura en madera, caña de maíz y policromía. Iglesia de Santo Domingo, Lucena, Córdoba

Ahora bien, entendiendo que es el siglo XVI y parte del XVII la temporalidad que podemos establecer como "época dorada" de la imaginería ligera novohispana, la técnica no llegó a perderse en su totalidad. Pero la realidad referida de la adopción generalizada por los comitentes y artistas del gusto por la madera, provocó que este arte perdiera irrevocablemente su interés, quedando relegado a manufacturas de carácter popular, ya alejados de sus implicaciones para la historiografía artística.

Para finalizar, no podemos dejar de nombrar un singular caso -en el que centraremos un próximo estudio-, que al igual que con la obra que comenzábamos de Canarias, *El Señor de la Piedra fría* de La Palma, sirve de reflejo de cómo los talleres indianos supieron interpretar fielmente los modelos en boga para sus trabajos escultóricos, en este caso en madera. Se trata del crucificado puesto bajo la advocación del *Cristo de la Sangre*, perteneciente a la Hermandad del Baratillo, en la Capilla de Nuestra Señora de la Piedad, Sevilla. Estudiado por Roda Peña, no duda en relacionarlo con los obradores indianos del último tercio del siglo XVI, si bien parte las referencias que lo aluden ya son muy tardías, Ahora bien, gracias al hallazgo de un documento en el interior que refiere a: "Pº lópez / florines /maestro y a/larife de la /puebla de los/ ángeles", ha provocado nuevas conjeturas, no descartando una hipotética

vinculación con esta ciudad en las primeras décadas del siglo XVII[71]. A la espera del necesario análisis, lo que ahora nos interesa es enfatizar cómo su trazado es fiel reflejo de una de las líneas formales en las que los escultores peninsulares se desenvolvieron para cumplir con los encargos píos de éstos *iconos patéticos*.



Cristo de la Sangre, anónimo mexicano, madera policromada, siglo XVI (atribución), Capilla de la Soledad, El Baratillo, Sevilla

[71] Roda Peña [1999b], p. 197-198.

6 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS: CRÓNICAS, NOTICIAS, ANÁLISIS Y RESTAURACIONES, COMO FUENTE DE DOCUMENTACIÓN

Antes de pasar a otros de los elementos de mayor interés en nuestra investigación, la materialidad y tecnología de la imagen en caña –siempre haciendo hincapié en las conservadas en España–, es imprescindible establecer ciertos aspectos de lo referido en la bibliografía tanto general como específica, si bien algunos ya han sido aludidos en epígrafes anteriores. Por ello, en el presente capítulo abordaremos el tema en cuestión, conjugando las referencias históricas con nuestras propias investigaciones. Debemos aclarar que no se pretende hacer una recopilación exhaustiva de dichas referencias, ya que establecimos sería una labor reiterativa con respecto a otros textos publicados. Es más, en los últimos años supimos de la tesis de maestría de Elizabeth Ávila, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigida por nuestra compañera Díaz Cayeros, que aborda este tema específico[1]. A su vez, se nos invitó a participar como sinodal en su evaluación, lo que ha condicionado que resumiéramos sustancialmente este epígrafe, incluso mucho de lo ya escrito, y con ello, redirigir su redacción a aquellos puntos específicos que son de nuestro interés, o que se requieren para la indispensable comprensión de diversos de los apartados que abordamos.

Junto a la compilación y selección de las notas bibliográficas y referenciales específicas, fue imprescindible el estudio de las piezas intervenidas para su restauración –tanto nuestras como de diversas instituciones o restauradores particulares–, y en casos extremos, aquellas cuyo lamentable estado de conservación hizo posible analizar sus manufacturas. Tampoco nos olvidarnos de la infinidad de ejemplos que, sin llegar a estar en exceso deteriorados, su cuidada observación siempre nos fue reveladora. Ha de matizarse, que a lo largo de la presente investigación hemos podido constatar la diversidad existente en cuanto a los modos de realización, un apartado en el cual creemos, nuestro estudio abre una amplia vía para próximas investigaciones. Del mismo modo, no queremos hacer pensar que todas las esculturas siguen los trazados apuntados, todo lo contrario, es fundamental

[1] Ávila [2010-2011].

entender y mostrar las diferencias notables o puntuales que evidencian la flexibilidad de la técnica, y como en muchos casos, los artífices variaban según requería la pieza o en función de los materiales de los que disponían. Recordemos las propuestas de Araujo quien señalaba una considerable diversidad de sistemas constructivos[2], y que nosotros simplificamos.

Por todo lo anterior, daremos ahora a este apartado un significativo avance, siempre desde la visión interdisciplinaria que hemos propuesto y así, hacer justicia tanto a aquella cita imprescindible de Reyes Valerio con la que comenzamos[3], como a las sugerencias o caminos marcados por Estrada Jasso:

> Difícil es hablar de una técnica que desapareció hace más de tres siglos, y cuyas noticias son escasas y confusas, sin embargo se trata de reconstruirla en parte, combase en lo dicho por los historiadores y en las observaciones practicadas, sobre todo, en imágenes que se han averiado[4].

6.1 | LAS CRÓNICAS: UN REFERENTE

La valiosa información que a modo de crónicas dejaron los monjes establecidos en las nuevas tierras, escritas muchas de ellas a la par que desarrollaban sus labores de evangelización son, sin duda, fuente de vital importancia en el estudio de la imaginería que tratamos en cualquiera de sus ámbitos, histórico o técnico. Aún así, hemos de puntualizar que en un principio nuestras investigaciones diferían en algunos casos con lo indicado por los religiosos, pero, en paralelo al avance, constatamos, bajo el rigor de los métodos científicos empleados, la verisimilitud de muchas de las apreciaciones relatadas siglos atrás. Pocos fueron los cronistas en cuyos textos aparecen referida la imaginería ligera en caña de maíz a la vez que relatan modos, vivencias y otras particularidades en los que se desarrollaba la sociedad novohispana tras un primer momento de conflictos bélicos–religiosos. Entre los que la abordan, destacan aquellos que hablan de la curiosidad del material empleado y su cualidad principal, la ligereza, si bien otros, no dudan en resaltar el valor plástico de las hechuras. Aunque ya hemos aludido a ellos y lo haremos nuevamente en relación a estas crónicas según se requiera, la importancia de las mismas justifica que ahora refiramos algunas de las más significativas.

De las más tempranas y usada de manera reitera, es la ya señalada por La Rea que vincula la invención por el pueblo purhépecha y resaltar en paralelo el ingenio del taller de lo los de la Cerda:

> porque cogen la caña de maíz y le sacan el corazón que es a modo de cañeja, pero más delicada, y moliéndola, se hace una pasta con engrudo que ellos llaman *tatzingueni,* tan excelente, que se hacen de ella las primorosas hechuras de los Cristos de Michoacán, que fuera de ser tan propios y con tan lindos primores, son tan ligeros, que siendo de dos vara, al respecto pesan lo que pesaría siendo de pluma, y así han sido y son las hechuras más estimadas que se conocen[5].

---

[2] Araujo *et. al.* [1989], pp. 17.
[3] "Disponemos también de las obras mismas, a las que estamos obligados a interrogar para hacer un poco de más de luz respecto a todas aquellas condiciones que influyeron en su creación o recreación".
[4] Estada Jasso [1996], p.35.
[5] La Rea [1882], p.41

En cuanto a las imágenes en caña hemos de recordad la tan socorrida apreciación que se hace de uno de los iconos de esta técnica la *Virgen de Zapopan*, a la cual volveremos, y cuya materia es descrita como: "parece de corazón de cañas de maíz, no amasado, ni batido, sino unidos unos con otros los fragmentos en sentido vertical con alguna pegadura"[6].



Nuestra Señora de Zapopan,
Escultura en caña , siglo XVI.
Basílica de Zapopan, Jalisco,
Guadalajara, México

Queda claro por lo pormenorizado de la descripción que nos encontramos ante una talla liviana, pero a la vez maciza, en donde la madera tradicional ha sido sustituida por un embón de cañas. Este tipo de pieza y su formato, deben ponerse en relación con su carácter de particular imagen votiva, ya que se trata de una obra que era portada por fray Antonio de Segovia hasta su donación a los indios de Jalisco el ocho de diciembre de 1541[7]. Otro de los elementos que en paralelo podemos destacar de esta descripción, y que luego será retomada cuando se trate el tema de los sistemas constructivos, es una posible primera relación entra la imaginería maciza y la liviana.

[6] Tello [1942], p. 27, y [1891], pp.139-141.
[7] Sobre esta imagen es abundante su bibliografía para la cual nos remitimos a Estrada Jasso [1996], pp. 112–113.

Aunque como refiere Velarde Cruz en lo relativo a los vínculos del fraile con la imagen de *Zapopan* es "aventurado afirmar tales aseveraciones ya que las investigaciones que hasta el momento se tienen sobre el tema no mencionan a fray Antonio de Segovia dentro del grupo de primeros franciscanos en Michoacán", no deja de matizar cierta verosimilitud al señalar el nombre de otros frailes que si llegaron entre los primeros a Michoacán, y que acompañaban a Segovia en la donación de la obra[8].



Los primeros doce franciscanos de la Nueva España adorando la Cruz. Siglo XVI. Pintura mural del ex convento de Huejotzingo, Puebla de los Ángeles, México

Al respecto, encontramos como en España era relativamente frecuente el tener imágenes de pequeño formato para ser llevadas por sus devotos propietarios, así, y a modo de ejemplo, caben citar a *Nuestra Señora del Destierro*, Granada, vinculada con Carlos V[9], o en Canarias, la *Virgen de la Consolación*, Tenerife, relacionada con el conquistador Fernández de Lugo[10], ambas piezas supuestamente del siglo XV. Un ejemplo novohispano sería la denominada *Conquistadora*, Puebla de los Ángeles, cuya historia apunta que fue donada por Cortes y sus últimos análisis –en los que hemos colaborado–, vienen a confirmar su posible procedencia malinense, Flandes, de las primeras décadas del siglo XVI[11].

Por su parte, Florencia y Oviedo son otros de los que aportan algunos datos, aunque centrándose esta vez en la imagen de *Nuestra Señora de la Salud*, y que de nuevo apunta a la región purhépecha como centro productor:

> Es tradición común y constante derivada de los padres a hijos que el Venerable Señor Obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, fue el que mando hacer esta sagrada imagen y la coloco en el hospital de Pátzcuaro, llamado de Santa Marta,con el título de Nuestra Señora de la Salud. A estatua es de vara y media, la materia es de caña de maíz

[8] Velarde Cruz [2003], p. 39.
[9] Justicia Segovia [2000], pp. 375–376.
[10] Para una síntesis sobre la historia y análisis véase Fuentes Pérez [2001], pp. 18–20.
[11] Un último estudio y puesta al día sobre esta imagen lo encontramos en Fallena Montaño [2008].

> batida y amasada en pasta, de la cual se hallan en aquella provincia muchísimas imágenes que sobre ser ajustadas a las leyes de la mejor escultura, son siempre muy tratables y ligeras por la poca solidez de su materia (...) También se tuvo por admirable la incorrupción que entonces se reconoció de la imagen, pues siendo de la materia de que estaba formada tan expuesta a la polilla, se halló totalmente sin daño alguno, habiendo pasado por lo menos ciento veinticinco años desde su formación primera. (...) De los fragmentos de pasta que se recortaron a la imagen (...) se fabricaron muchísimas imágenes pequeñas con la misma figura y forma de la original, y se han llevado a varios lugares de este reino, a las Islas Filipinas y aun a España"[12].

Otra de las referencias socorridas es un pequeño, pero sustancial párrafo, escrito por el franciscano Mendieta, quien al hablar de las cualidades demostradas por los naturales en relación con las artes dice:

> no hay retablo ni imagen, por prima que sea, que no la retraten ni contrahagan... labran figuritas tan menudas y curiosas que por muy de ver se llevan a España: como se llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco que los puede llevar un niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos de cera, no pueden ser más acabados[13].

Al analizar el texto apreciamos su riqueza: por un lado destaca tangencialmente el hecho de mantener patrones dados por obras importadas y su estima en la metrópolis, pero lo más sobresaliente en cuanto a tecnología es el matiz de *crucifijos huecos de caña*. Puede ser que el propio fraile para hacer dicha afirmación viera *in situ* la realización de las imágenes al visitar los distintos talleres, lo que vendría avalado por su cronología y establecimiento en la antigua región purhépecha. Por el otro, llama la atención sobre el tamaño y calidad plástica de las mismas, lo que nos induce a pensar en un taller como fue el de los de La Cerdas, donde seguramente trabajaron a modo de operarios los naturales a los que alude el cronista, siendo en este caso aleccionados por el escultor Matías de la Cerda, o su hijo mestizo Luis. De ello hemos de recordar que fueron a su vez muy valorados en España, como refiere otro de los cronista, Antonio Tello, quien sobre el último nos dice: "fue muy nombrado por las muchas hechuras que de su mano se han llevado a los reinos de España y en estas partes hay muchas"[14].

Pero son los textos de Escobar –que realizó su labor apostólica en el Michoacán durante la centuria del Setecientos–, quien al hablar de los purhépechas apunta un nuevo dato constructivo de relevancia, "pues su natural ingenio descubrió el modo de fabricar santos crucifijos de materia más liviana que se ha hallado: de corazones de maíz, molidos, hacen un polvo que unido al tatzingue, natural engrudo suyo, salen maravillosos bultos suyos de los moldes"[15]. Pese a que reitera las palabras de La Rea, Escobar nos descubre la utilización de moldes que, como veremos, su uso de confirmó en los procesos de restauración entre otras, de la efigie teldense, dejando de ser una hipótesis a la que se ha aludido de manera reiterada en la bibliografía. Pero antes de introducirnos en la parte práctica, no podemos dejar de recordar a Sahagún, quien, como ya hemos apuntado, da parte de las referencias que a nuestro parecer son de las más destacadas y que retomaremos.

[12] Florencia y Oviedo [1995], pp. 314-315.
[13] Mendieta [1993], 66.
[14] Tello [1942], p. 73.
[15] Escobar [1924], p. 148.

6.2 | NOTICIAS. OTRAS FUENTES DE DOCUMENTACIÓN HISTÓRICAS

Siguiendo los mismos parámetros de seleccionar aquellas notas justificativas, nos centramos ahora en algunas publicaciones que han hecho referencia a la tecnología de la imaginería en caña. Como veremos, son muchos los autores que se reiteran en lo escrito, haciéndose eco principalmente de la interpretación de las crónicas, o en todo caso, a textos generales, sin indagar en nuevas investigaciones o corroborar lo ya escrito.

Debemos hacer la salvedad de que pese a que en publicaciones anteriores resaltamos la importancia que conllevó la aparición del libro de Abelardo Carillo y Gariel en 1949 –el monográfico sobre el *Cristo de San Marcos en Mexicalzingo*[16]–, la cual mantenemos, pero ahora hacemos una llamada reivindicando el texto de Velasco de 1845: *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado que se venera en la iglesia del Convento de Santa Teresa la Antigua*[17]*,* al que consideramos como verdadero precursor de los estudios modernos en la materia.

Aunque no corresponde aquí el detenernos en la historia de esta efigie mexicana, hemos de recuperar una serie de datos aportados por Velasco, que da como la fecha de realización el año de 1545, vinculándolo con el muy noble caballero Alonso de Villaseca, quien lo colocó en la iglesia del Real y Minas que llamaban del Plomo Pobre[18], Hidalgo. Esta temprana cronología, así como su meticuloso análisis técnico, nos ayudarán a valorar algunos de los sistemas iniciales de realización y sus vínculos con otras esculturas del este mismo periodo, por lo que bien vale la pena adentrarnos en el texto de Velasco.



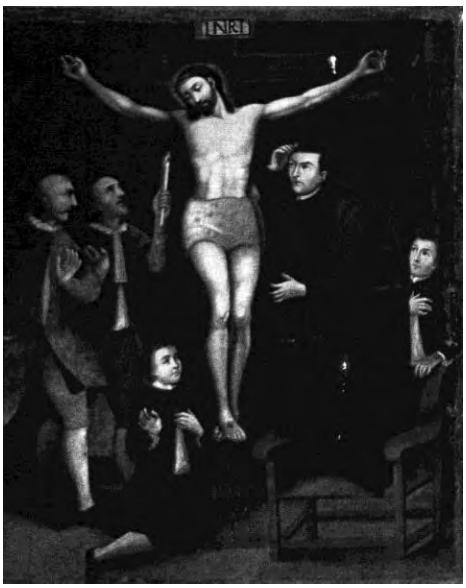
Verdadero retrato del Cristo de Peña Pobre o Santa Teresa. José de Alzíbar, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Colección Coll & Cortés, Madrid

[16] Carrillo y Gariel [1949].
[17] Para nuestro estudio nos hemos basado en la reedición de 1858.
[18] Velasco [1858], p. 1-11.

A través de la historia, el *Cristo de Santa Teresa* fue intervenido en diferentes ocasiones, teniéndose ya referencia de su lamentable estado de conservación tras la visita efectuada en 1615 por el arzobispo de México Juan Pérez de la Serna quien, al reconocer al crucificado dictó se "quitara de los ojos y obviar los inconvenientes que ocasionaba su menos veneración y culto, mandó por auto, que se dividiera en pedazos, se enterrase con el cuerpo de la primera persona grande que muriese"[19]. Las mandas del arzobispo no fueron obedecidas, y tras los sucesos calificados como milagrosos que produjeron su renovación –restauración– conllevó que la imagen fuera reclamada por las autoridades eclesiásticas de la metrópoli mexicana, provocando graves tumultos.

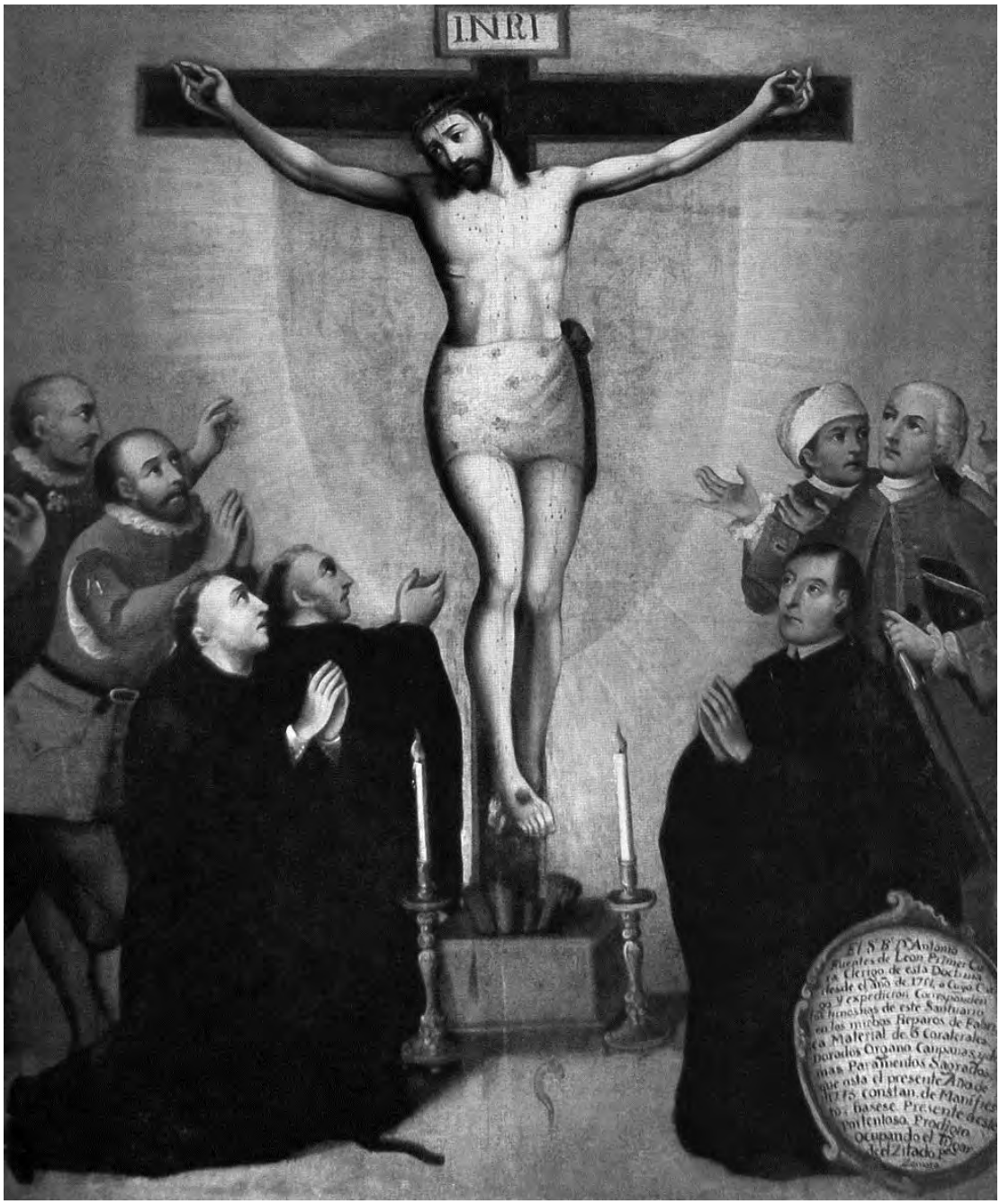






Serie pictórica de la Milagrosa Renovación del Cristo de Santa Teresa. Anónimo novohispano, óleos sobre lienzo, silgo XVIII. Santuario de Mapethé. Hidalgo, México

[19] Velasco [1858], pp. 4-5.



Las vicisitudes por las que pasó el crucificado en los años posteriores, con múltiples cambios de ubicación, a los que se suma su auge devocional, provocó en 1688 un nuevo reconocimiento de la pieza, quedando recogidas algunas de sus características técnicas:

> la materia de la que está formada esta santa imagen se reconoció con evidencia, que por lo interior es de madera muy semejante al corcho, y a los que los de la tierra llaman *zumpantle*, y la superficie que forma y perfecciona todas las partes del cuerpo, es de papel de estraza y engrudo; los extremos, cabeza, manos y pies son de la misma madera, lo uno y lo otro sujeto a corrupción y a carcomerse de polilla como es notorio, pues dicha madera parecida al corcho, es de suyo muy porosa, frágil y muy fácil de deshacer con los dedos, el

> papelón y engrudo es materia muy sujeta a la polilla y gusano, como se ve por la experiencia en los libros aforrados de cartón[20].

De estos primeros estudios podemos valorar algunos datos de su manufactura, pero será en un nuevo examen técnico efectuado en 1845, cuando se analice detalladamente su hechura. En referencia a estos exámenes hemos de subrayar la profesionalidad de los mismos, al contar con expertos de diferentes ámbitos, adelantándose notoriamente a los actuales equipos interdisciplinares.

Al igual que ocurrirá un siglo más tarde con el Crucificado de *San Marcos* en Mexicaltzingo, un sismo produjo graves deterioros en el *Cristo de Santa Teresa*, dejando al descubierto su manufactura:

> la materia de que está formado el cuerpo del Señor, parece diversa, según el examen del escultor referido D. Francisco Terrazas, quien opina que todo el tronco con las piernas y brazos está hecha de cañas de panizo, que también llaman caña de Indias en España; y los pies y manos de zumpantle, cubierto todo de papel muy fino, sobre alguna preparación de yeso u otra pasta de la cual parecen construidas las orejas, nariz y pelo de la santa cabeza. Ésta, hueca como lo está todo el cuerpo excepto las extremidades, ha parecido más difícil de calificar su materia al perito, inclinándose sin sostenerlo, a que es una especie de cartón, fortalecido interiormente, lo mismo que todas las partes huecas, de una cosa como gamuza, ante u otra piel muy delgada. Finalmente, en el centro de la sagrada cabeza se encontró un bracito de madera, de una cuarta de largo, en forma de muletilla por un extremo y roto por el otro, el cual servía sin duda para adaptar al cuerpo la sagrada cabeza[21].

A estas primeras noticias testimoniales en las próximas páginas iremos sumando otras referencias que nos avalen el desarrollo propuesto y en el que, como elementos más destacados, cabría señalar el protagonismo de las piezas españolas.



Litografías por Decaen, 1858, de cómo era el altar y templo del Cristo de Santa Teresa, antes del sismo de 1845 y el estado de conservación en el que quedó

[20] Velasco [1858], pp. 54-55.
[21] Velasco [1858], pp. 146-147.

6.3 | MATERIALES Y TECNOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS DE LAS OBRAS LIGERAS

Si bien este estudio abarca principalmente la imaginería en caña de maíz que ha subsistido en España, creemos fundamental el desarrollar un análisis general de sus materiales y procesos constructivos basándonos en esculturas conservadas tanto en nuestro país como en México. Aquí es fundamental insistir en lo escrito por Estrada Jasso quien, marcara en el año 1975 un novedoso y exhaustivo desarrollo pormenorizado de las técnicas en sus diversos apartados, tanto material como constructivo[22]. El paso de los años y los consiguientes avances técnicos, basados principalmente en los procesos de restauración, hacen ahora posible un mayor y riguroso acercamiento a los sistemas originales de ejecución, confirmando algunas de las apreciaciones hechas por diferentes estudiosos, y aportando a su vez, nuevos y esclarecedores datos.

En este punto referiremos varios textos principales que podemos considerar antecedentes directos del nuestro, de los que a su vez extractaremos importantes referencias comparativas y complementarias. En primer lugar y el más preciso debido a su carácter de investigación científica detallada de multitud de piezas michoacanas, es el de Martínez de Campo Lanz, quien curiosamente se dilata en el análisis de la materialidad de las obras, pero no aborda o da la misma importancia a los estudios de los sistemas constructivos. Por su parte, Sánchez Ruiz con un estudio menos exhaustivo, recurre en diversos puntos al análisis descriptivo de las obras, y en casos puntuales, a la evaluación científica de la materia. En un estamento menor cabría aquí dar crédito al "restaurador" artesanal michoacano Hincapié, quien en su experiencia señala algunas interesantes particularidades. A ellos se suman los monográficos de diversos crucificados que debido a sus intervenciones o restauraciones han enriquecido de forma notable los conocimientos intrínsecos de su materialidad; el ya adelantado *Cristo de Santa Teresa*, *Mexilcaltzingo*, *Churubusco*, y de *Cortés*, o incluso el nuestro de *Telde*.

Aunque Estrada Jasso y los anteriores desarrollaron sus textos principalmente en función de los materiales, proponemos ahora una metodología basada en el propio desarrollo natural de cada modelo constructivo, insistiendo en la diversidad tanto de los sistemas de ejecución como de sus materiales y técnicas.

En este punto y antes de entrar en materia, puntualicemos que en el desarrollo seguido no se pretende hacer una recopilación completa de los señalados al respecto en la bibliografía, lo que alargaría de forma interminable y reiterativa el texto. En cada apartado recurriremos a diferentes ejemplos que pensamos son representativos y que no tiene porqué ser los más conocidos, y a los que sumaremos los productos específicos de nuestra investigación.

6.3.1 | MATERIALES EMPLEADOS EN LA REALIZACIÓN DEL SOPORTE

Para poder acometer el estudio pormenorizado de las diferentes tipologías y sistemas estructurales de la imaginería ligera, es preciso abordar primero un análisis de aquellos materiales a los que tendremos que aludir continuamente. Para ello, y tras cotejar la bibliografía histórica y técnica, creemos que el desarrollo más adecuado es

[22] Estrada Jasso [1996], pp. 19-46.

el descrito por Martínez del Campo Lanz[23], posterior y más completo que el inicial de Estrada Jasso. De él partimos desarrollándolo sustancialmente, añadiendo nuevos elementos y un gran número de ejemplos, en gran parte inéditos, que hacen más factible la comprensión de los recursos usados por artífices novohispanos.

6. 3. 1. 1 | LA PLANTA DEL MAÍZ

Al hablar de esta imaginería y aquellos materiales que la constituyen, es imprescindible comenzar centrándonos en esta singular planta que, además de ser uno de los elementos definitorios es quizás la aportación más destacada de la plástica virreinal novohispana en el campo de la escultura. Hemos de señalar que aunque lo común es la cañeja o corazón de la caña y la pasta resultante de su molido o triturado, el hecho de que en algunas piezas puedan distinguirse otros elementos de esta gramínea, hacen que la pongamos en general como título.



Dios Olmeca del Maíz.
Escultura en forma de grano con la efigie del Dios del Maíz y la representación de cuatro granos de la planta en sus extremos

La planta del maíz, cuya denominación científica en botánica corresponde con *zea mays* es, según extracta Sofía Martínez una:

> planta que alcanza de dos a tres metros de altura dependiendo de la especie (variedad). La caña de maíz es por lo general un tallo hueco y nudoso cuyos nudos sirven de inserción a las hojas. Este tipo de tallo es propio de las gramíneas del género *Zéa*, especie *mays*. La caña de maíz está constituida por celulosa. Su estructura interna es muy porosa, de color amarillo pálido y tiene canales fibrosos de color café a todo lo largo de la cañuela entre nudo y nudo. Dichos nudos son de consistencia dura y leñosa por estar compuestos por un complejo sistema vascular y finas fibras en forma de V producidas por la entrada de las hojas[24].

[23] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 15–26.
[24] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 16-17.

Muchas y muy dispares son las referencias que se pueden encontrar en la historiografía donde al hablar de estos crucificados o su materialidad se matiza y distingue la caña del maíz. Recordemos por ejemplo entre las crónicas a La Rea, que es quien mayor precisión nos aporta; "Porque cogen las cañas de maíz y le sacan el corazón de cañeja pero más delicado..."[25]. También Escobar, siguiendo siempre al anterior dice: "y es el modo de coger las cañas de maíz, y sacarle el corazón que es al modo del corazón de la cañeja, pero es más delicado..."[26]. Otras muchas son las alusiones y formas en que los autores nombran este material como así recoge Estrada Jasso:

> La mayoría de los cronistas la llaman *caña de maíz*; otros, aludiendo a la parte utilizable, le dicen *medula*, *corazones de caña de maíz*, *cañas descortezadas y secas*, o también *fibras largas de la caña de maíz* (...), *bagazo de maíz* (se entiende tallo). Muy oída es la denominación *de cañita* (...). Con nombre náhuatl se le llama *aguazol* (...) de la raíz *ohazollo* u *ohuasollo*. Derivado de *ohauatl*: viejo, inservible; es decir, cañas secas, cañas de rastrojo de milpa[27].

Para los casos españoles la noticia más explícita es la ya señalada de Marín y Cubas al respecto del *Cristo de Telde*: "su materia es fungosa, papírea o bombicínea, del corazón de piñas de maíz semejante al blanco del corazón del ramo de la higuera, del junco o hinojo"[28]. A ella se pueden añadir otras menos conocidas como la identificación errónea de *coral* cuando describió la materia del *Señor de la Cama* de Jaca[29], si bien aquí puede corresponder a la identificación de una de las maderas autóctonas a las que también se recurrieron para estas piezas. Un caso curioso es la alusión a un "crucifijo de raíz de maíz" que se encontraba en el convento de Santa Eulalia, Carmona, Sevilla[30]. Por último, y como un exponente de lo variopinto en cuanto a las referencias del material, es aquella donde se lo describe como *cañareja*, caso del *Cristo de la Misericordia*, Valrverde de Leganés[31].

Otro elemento interesante es el hecho que en múltiples ocasiones la documentación también incide al hablar de estos crucificados ligeros en su particularidad de ser de caña, sin duda como elemento diferencial. Recordemos por ejemplo para el caso mexicano, la llamada de atención o denuncia que se realizara previa al III Concilio Provincial Mexicano; "En la ciudad de México se hacen muchas imágenes de bulto, las cuales son de caña..."[32]. En lo concerniente a España recuperamos la referencia a una pieza no encontrada pero que gracias a lo explícito de la cita no dejan lugar a dudas sobre su origen. Se trata de la obra que podríamos definir como en tránsito, y corresponde con el "Cristo de caña de maíz de diez palmos", que se comprometía a policromar y preparar para su envío a "Castilla" Luis de Illescas en octubre de 1574[33].

Numerosas son las noticias históricas que encontramos en cuanto a la identificación de la cañuela del maíz en escultura. Siempre intentando sintetizar, destacamos ahora

---

[25] La Rea [1882], p. 50.
[26] Escobar [1924], p. 414.
[27] Estrada Jasso [1996], p. 19.
[28] Marín y Cubas [1993], pp.339–340.
[29] Así se especifica en una nota al margen del texto. Faci [1739], p. 112.
[30] Ramos Suarez [2008], pp. 359-360.
[31] De esta forma lo denominan y nos lo refirieron las responsables de la Hermandad, aludiendo a según se los señaló un "señor venido de Madrid".
[32] Carrillo Cazares [2006], p. 193.
[33] Tovar de Teresa [1982], p. 355.

algunas de estas llamadas. Así, es justo que recuperemos nuevamente una de las más antiguas y significativas donde el franciscano Tello además de apuntar sus apreciaciones sobre la técnica de la que está realizada *Nuestra Señora de Zapopan*, matiza:

> En 1525 llegó a la Nueva España fray Antonio de Segovia misionero de la provincia de Jalisco, que en 1531 adquiere en el convento de Santa Ana Tzintzuntzan una imagen de la Virgen de 34 cm. De altura que por la levedad de su peso se hiende con facilidad que en lo más parece de los corazones de caña de maíz, no amasado ni batido si no unido con los otros fragmentos en sentido vertical con alguna pegadura[34].

Avanzando en el tiempo y con motivo de la intervención a la que fue sometido el *Cristo de Santa Teresa*, México, se señala: "la materia de que está formado el cuerpo del Señor, parece diversa, según el examen del escultor referido D. Francisco Terrazas, quien opina que todo el tronco con las piernas y brazos está hecha de cañas de *panizo*, que también llaman caña de Indias en España..."[35]. Más actuales son las identificaciones por ejemplo de Carrillo y Gariel, Araujo o de Martínez del Campo Lanz. El primero indica, ya desde el primer momento, que encuentra entre los despojos del *Cristo de Mexicaltzingo* caña sin corteza, al igual que en el *Cristo* ligero del Museo del Carmen añadido a modo de apéndice en su texto, aunque ha de señalarse sus dudas sobre el concepto de pasta de caña[36]. Por su parte, Araujo, con su experiencia en la recuperación de imágenes, pero fundamentalmente en el proceso del *Cristo de Churubusco*, es cuando hace alusión a este material[37]. Para concluir con estos reflejos, apuntar la cuidada "recolección" que hace Martínez del Campo Lanz y su identificación científica.



Cristo ligero con de caña de maíz, aludido como apéndice en el texto de Carrillo y Gariel. Siglo XVI. Museo del Carmen. México, D.F.

[34] Tello [1942], p. 27, y [1891], pp.139-141.
[35] Velasco [1858], pp. 146-147.
[36] Carrillo y Gariel [1949], pp. 16- 19 y pp. 79-81.
[37] Rolando Araujo *et. al.* [1989], pp. 8-9.

Otro ejemplo que no podemos dejar pasar y que tiene singular importancia al establecer la procedencia novohispana de una obra en España, pese a la dificultad que conllevaba la relación histórica de su donante con otras regiones americanas, es aquella que de manera científica reporta Sánchez Ruíz del Cristo cordobés de *Guadalcazar*[38]. Ello repercutió, como señalábamos en la nómina, en la catalogación del *Cristo de Vilela*, Villafranca del Bierzo, León, cuya historia lo hacía relacionablecon los talleres de Perú.

Aunque en muchas ocasiones el empleo de la caña de maíz, en especial el corazón de la planta, puede tener un papel dispar y hasta secundario en la realización de estas esculturas –y no digamos cuando como hemos visto incluso si nos referimos a la generalidad de obra ligera, puede ser hasta inexistente, como así demostramos en el *Cristo de la Misericordia* de Garachico–, su importancia radica, en que se trata del elemento común en prácticamente todas las imágenes, sea cual sea su variante constructiva, con las salvedades apuntadas. Así, el porcentaje de caña encontrado en una pieza puede variar notablemente según su sistema constructivo. Está de modo puntual en imágenes como la *Guadalupe* del Museo de Arte Colonial de Morelia[39], también el setenta por ciento que evalúa la restauradora Dubois López señala pueda tener el *Cristo de Cortés,* Iglesia del antiguo convento de San Francisco, Tlaxcala[40], o casi el cien por cien, si quitamos aquellas partes que corresponden al aparejo y policromía, del pequeño crucificado fracturado, colección particular de Morelia, también observado por Estrada Jasso[41], y que se supone está formado por pequeños fragmentos enteros de cañeja[42].



Cristo ligero con de caña de maíz,
siglo XVII.
Colección particular, Morelia

[38] Sánchez Ruiz [2003], p. XIV.
[39] Sobre esta obra restaurada bajo la dirección del maestro Hincapié, hemos realizado una investigación más profunda junto a la investigadora Sofía Velarde, patrocinada por el área de Cultura del Gobierno de Morelia.
[40] Dubois López [1998], p.112.
[41] Estrada Jasso [1996], p. 39.
[42] Queremos agradecer al propietario de esta imagen, D. Alfonso Rubio y Rubio su gentilidad a la hora de dejarnos acceder a la misma y la toma de las correspondientes fotografías que en el presente estudio reproducimos.

Se puede atestiguar que de esta gramínea se llegó a emplear en escultura prácticamente toda la planta, desde las propias cañas, ya fueran descortezas o no, –trituras o molidas–, hasta sus hojas, e incluso el corazón de las mazorcas (elote en México), que pudiéramos pensar fue un elemento de desecho. Este aprovechamiento general es lógico, si tenemos en cuenta que ya antes de la llegada de los españoles, así acontecía en las diferentes culturas prehispánicas, destinando para dispares usos cada uno de sus materiales. Estos iban desde lo comestible hasta su empleo en ritos, pasando por la elaboración de diferentes productos[43].

Si hacemos un breve recorrido por algunas de las esculturas en las que encontramos diversos fragmentos de la mítica planta, cabría señalar, si vamos de lo general a lo particular, las "varas" indicadas por Bonavit como parte de la estructura de un *San Antonio*[44]. También Sánchez Ruiz describe un *San Francisco*, casi en ruinas, en los depósitos de la iglesia de Santa Fe de La Laguna, Michoacán, donde aquellas aparecen tal cual, completa y con corteza[45], aunque ahora planteamos en vista de la fotografía que adjunta el autor, si estas cañas sin descortezar corresponden más bien a otate, lo cual trataremos más adelante. Velarde Cruz habla de cañas enteras, y así lo hace ver en un *San Benito de Palermo* de la localidad de Sevina, Michoacán[46], imagen descrita por Álvarez Rodríguez como *San Diego de Alcalá* –apreciación iconográfica que debido al gesto de llevar algún elemento recogido en la túnica, quizás las simbólicas flores, compartimos–, añade otros a los que denomina como de *arote* y que de la misma manera presentan cañas sin descortezar[47]. La aparición de este término y nuestro afán por recuperar algunas nomenclaturas que pueden ser válidas, aunque su origen no sea histórico, o no podamos confirmarlo como tal –lo que ocurre en este caso en el que como explica la referida investigadora es una denominación popular en diversos pueblos michoacanos–, bien merece que nos detengamos y valoremos. Señala Álvarez Rodríguez;

> Aunque la caña pelada es el elemento más aceptado por los estudiosos, existen imágenes de (caña de) maíz sin pelar que son tan antiguas como los famosos cristos, el maíz justifica su uso por haber sido la planta sagrada para el pueblo purhépecha siendo utilizado por los escultores en todas sus formas. En Zacán (localidad perteneciente al municipio de Los Reyes, Estado de Michoacán) los encargados del templo denominan a las imágenes de caña *Santos de AROTE* derivado de *aró* que quiere decir *caña seca* ya deshojada, nombre que también se da al *rastrojo*, o sea, el desperdicio de la caña de maíz que se da como alimento al ganado, de este modo el tratamiento del material las separa de las que se conocen como de *pasta de caña*, hechas de cañuelas peladas, pasta o bagazo de la caña que, aunque de manera confusa, han sido documentadas desde tiempos antiguos[48].

Al respecto y si acudimos al diccionario purhépecha–español constatamos que efectivamente *arhó* es caña de maíz[49], por lo cual es lógica el vocablo empleado de Zacán, y creemos, pertinente su uso para nuestra investigación. Ahora bien, hemos

---

[43] Para una aproximación al estudio y repercusión de la importancia del maíz en la sociedad mexicana, tanto prehispánica como hispánica y hasta contemporánea, véanse como textos de referencia; VVAA, [1997]. Florescano [2003]. AAVV. [2009]. Las relaciones en lo concerniente a la imaginería en caña ya ha sido ampliamente abordadas por Sánchez Ruiz [2001], pp. 4-48 y Velarde Cruz [2009], pp. 53-79.
[44] Bonavit [1987], p. 57.
[45] Sánchez Ruiz [2001], p. 98.
[46] Velarde Cruz. [2009], pp.90-91.
[47] Álvarez Rodríguez [en preparación].
[48] Álvarez Rodríguez [en preparación].
[49] *Diccionario Español- Purhépecha*. Versión digital.

de ser cautos a la hora de diferencias este material con el señalado de otate, ya que pueden llegar a confundirse si no se tiene la experiencia necesaria. Aún así, la sabiduría popular de la que hacen gala los habitantes de la región michoacana de cultura purhépecha de Los Reyes –lo que hemos podido constatar–, y el detalle con el que nos argumentaron la necesaria identificación, hace que le demos todo el crédito respecto de varias piezas que conservan, y de las que la anterior investigadora prepara un texto.

A modo de ejemplo y sumada al *San Diego de Alcalá*, en el mismo templo de Sevina se encuentra una imagen de *Nuestra Señora de la Antigua*, a la que, si bien recientemente le fueron *raspados* los magníficos estofados y encarnados que alababa Álvarez Rodríguez, esta nos señala la similitud en su técnica y la aparición de *arote*, en comparación con el santo anterior[50].



Virgen de la Antigua. Escultura en caña de maíz, siglos XVI-XVII. Sevina, Michoacán

[50] Álvarez Rodríguez [en preparación].

También hemos constatado la aplicación de las cañas enteras en algunos restos de las piezas conservadas en el desván del convento de San Francisco en Tzintzuntzan, Michoacán. En ellos comprobamos como se podía utilizar la propia cáscara, ya sin núcleo, y del mismo modo, apreciamos en las extremidades inferiores de algunas obras la corteza, particularidad en la que hasta ahora no se había reparado.



Fragmentos de cortezas de diferentes tipos de caña. *Cristo Rey de Burlas*, Siglo XVII. Depósito del convento de Tzintzuntzan, Morelia

En cuanto a las españolas, a día de hoy y tomando como base en los procesos de restauración nuestros y a los que hemos accedido, además de estudios no destructivos efectuados a otras obras ligeras, constatamos como en ninguna se aprecian cañas enteras o sus cortezas. Ello quizás nos pueda indicar, si atendemos a que todos los ejemplos señalados corresponden a Michoacán, el hecho de que sea una característica propia de este centro productor, lo cual deberá marcar futuras señas de identidad en nuevas propuestas de investigación, y a su vez, una de las conclusiones que en cuanto a materialidad podemos proponer. Además, en muchas ocasiones se han expuestos los argumentos de Bonavit para la generalidad de la escultura ligera, y no debemos olvidar que este autor subraya que sus análisis se centra en piezas michoacanas, algunas conocidas, otras de colección particular[51], pero todas de aquella región.

[51] "Para ello escudriñé los fragmentos de los antiguos Cristos que se guardaban en los Museos de Morelia y Pátzcuaro; otro, propiedad de mi inteligente amigo el Dr. Homeópata don José Sánchez Mejía, cuyo Cristo tuve a la vista cuando el hábil escultor J. Pérez Busta L. lo estaba reparando, y dos esculturas más de la Virgen María, propiedad del mismo doctor, obteniendo de todas esas observaciones los datos...". Bonavit [1987], pp. 52-53.

6.3.1.2| LA PREPARACIÓN DE LA CAÑA

Son escazas son las alusiones de los cronistas o investigadores sobre los tratamientos de obtención y preparación del material definitorio de esta imaginería. Sí los trabajos sobre madera conllevan unos procesos previos de su selección y acondicionamiento, a la caña del maíz le ocurre prácticamente lo mismo. Al respecto Cruz Floriano indica que para la obtención de un material idóneo se han de tener en cuenta diferentes condicionantes:

> desde el hecho de si el plantío es de riego o de temporal, hasta el momento del corte, pasando por las condiciones climatológicas que hayan afectado al cultivo, la riqueza o pobreza del suelo y el ciclo de la luna, ya que de estos depende que las cañas tengan o no las características necesarias para ser usadas; separando la que será molidas para la preparación de la pasta, y la que será usada en las estructuras por su dureza y soporte[52].

Aunque no dudamos que esta cuidada selección conlleva el obtener una materia prima de gran calidad, nuestras entrevistas con artesanos de Michoacán nos indican que las cañas usadas son de partes concretas de los maizales, donde saben se dan las mejores. Sobre ello Hincapié señala: "se corta la caña dos días después de la cosecha (aún verde) y se pone a secar en forma lenta (tapada) para que no se ponga fofa, una vez seca se corta en forma longitudinal y rectangular"[53]. Tratamiento similar es el que relató el hijo del fallecido don Baldomero, uno de los últimos artesanos de la caña a Sánchez Ruiz: "se utiliza la parte de la caña que tiene migajón y que esté sazonada y saraza, esto es, madura con la cáscara verde. El secado puede durar un año. Se corta el tronco desechando nudos y se pela la cáscara cuidadosamente"[54].

Pese a que se ha indicado que la caña simplemente se corta y se deja secar, debido al propio material celulósico del que se compone mayoritariamente su núcleo, éste también podía requerir otra serie de tratamientos que faciliten su conservación y con ellos eliminar posibles riesgos de ataque tanto de insectos como hongos. Para lograr la estabilidad necesaria se ha señalado que podían ser sumergidas en repetidas ocasiones en agua[55], o eran hervidas añadiendo a la cocción distintas hierbas de naturaleza fungicida. En lo que concierne a éste último punto, Bonavit cuenta que un santero de finales del siglo XIX cocía los materiales para sus esculturas, en este caso quiote, en agua a las que se añadía "los jugos venenosos de algunos vegetales"[56], entre estos quizás la flor de tijerilla[57]. También Cruz Floriano señala las pautas de este tratamiento:

> Procediendo al curado y fumigado de la caña, hirviéndola con algunas hierbas, o materias fungicidas leche de chupirín, raíz y flor de frailecillo, tijerilla, yerba mula. Hoja elegante, hoja de higuera, flor de Nochebuena, chía y ortiga); también en este proceso se extrae consecuentemente los azúcares y almidones que contiene la caña[58].

---

[52] Cruz Floriano [2001], pp. 156–157.
[53] Hincapié Alvarado [1998], pp. 57–58.
[54] Sánchez Ruiz [2001], p. 98.
[55] Así lo recoge Estrada Jasso; "haciendo pasar una corriente de agua por las cañas o sumergiéndolas repetidas veces en ella, se le quitaría buena cantidad de azúcar, y extendiéndolas al sol algún tiempo, se lograría el secado apetecido". Estrada Jasso [1996], p. 22.
[56] Bonavit [1987], p. 57.
[57] Luft [1972], p. 25.
[58] Cruz Floriano [2001], p. 157.

Por nuestra parte, al intentar discernir sí en efecto se trataban previamente las cañas y no encontrar científicamente en los aglutinantes elementos significativos que corroborara la aplicación de fungicidas, tratamos de evaluar los niveles de azúcares y almidones. En efecto, al comparar muestras de caña de tamaño similar de los cristos de *La Salud*, La Palma, y el de *Zacatecas*, Córdoba, con otra sin tratar y con más de un año de curada, se aprecia una ligera variación de estos contenidos, algo mayor en la no tratada, lo que puede corroborar lo señalado en cuanto al lavado de la caña. No obstante, dicha variación no es lo suficientemente amplia para su confirmación exacta, ya que se han de tener en cuenta otros parámetros como las edades de los materiales, la aplicación de colas que pudieran arrastrar parte de los azúcares, etc.

Seleccionada la materia prima y preparada, se procedía a la obtención del material predominante o base fundamental de la técnica, el interior de la caña, de la que se han indicado múltiples referencias históricas y contemporáneas, siendo La Rea el que más sencillo y directamente nos explica; "cogen la caña de maíz y le sacan el corazón que es a modo de cañeja, pero más delicada"[59]. La cañeja está en multitud de variantes, algunas de ellas pasando prácticamente desapercibidas para los investigadores que han optado por su generalización, por lo que ahora vale la pena detenerse en sus diferencias como aportación.



Cañejas dispuestas de manera ordenada. Interior del Crucificado Expirante. Siglo XVII. Iglesia de Santa Catalina. Coyocán, México

[59] La Rea [1882], p.41.

6.3.1.3 | LA CAÑEJA

Este particular material se obtenía seccionando el tallo por los nudos, luego se pelaba el tronco de la plata obteniendo fragmentos más o menos regulares. Las dimensiones de estos vástagos en algunos casos pueden superar los 15 centímetros de longitud y más de cuatro de diámetro, aunque lo común son fragmentos regulares que suelen oscilar entre los 10 y 12 centímetros de largo por unos 2 centímetros de diámetro. Éstos podían ser usados directamente sin cortar, conservando su circunferencia trasversal, o tallados según la forma que se requiriera. Así por ejemplo, en un *Señor de la Humildad y Paciencia* que pudimos estudiar mientras era restaurado por en Enrique Luft en Michoacán, mostraba en el interior de la cabeza gruesos fragmentos de caña de forma circular, aplicados para conseguir el volumen interior. En otras piezas también restauradas en México, casos de los *Cristos de Ahuayacán*, en Xochimilco, el *Cristo Difunto* de Santo Domingo, Yanhuitlan, el de *Churubusco*, o el del Museo del Carmen, Ciudad de México, también se encontró la caña simplemente descortezada. En el primero, al separar uno de los brazos, se constató que éste estaba formado por un fragmento de madera, a la que se añadieron varias cañejas para obtener el volumen definitivo. Por su parte, en el oaxaqueño, ocurre casi lo mismo, con la salvedad que la caña no está colocada sobre madera, sino pegada a un tubo simple de cartón que da la estructura interior del brazo.



Señor de la Humildad y Paciencia en proceso de restauración. En la imagen se pueden observar cómo se distinguen las cañejas que forman el soporte. Morelia. Fotografía Luft

Aunque se trata de una obra o parte de ella que luego retomaremos cuando se toque el apartado de los sistemas constructivos, en este punto es digna de mencionar la cabeza de un *San Pedro*, posiblemente penitente, que se conserva fracturada en el referido desván de Tzintzuntzan, Morelia. Debido a su rotura, vemos con toda

claridad el embonado de cañejas de diferentes grosores. Ésta obra, junto a otras que señalaremos en próximos epígrafes, conllevan para nuestro trabajo una singular importancia, ya que es únicamente en Michoacán donde encontramos esculturas realizadas completamente en caña de maíz, lo que nos ha llevado a pensar si esta pudiera ser la técnica original primigenia de la escultura en caña de maíz, argumento en el que luego profundizaremos.



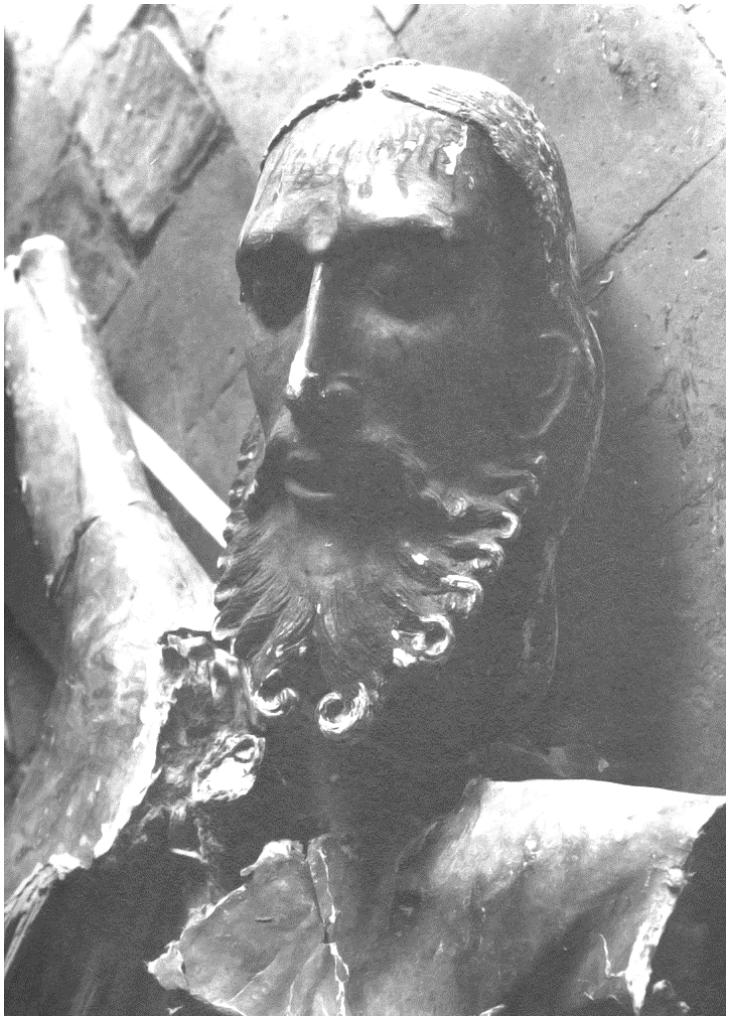
Cabeza de San Pedro Apóstol. Embón de cañuelas.
Depósitos del Convento franciscano de Tzintzuntzan, Morelia

Otro ejemplo significativo es la *Virgen* que se expone en el Museo Nacional del Virreinato, D.F. Debido a la aplicación de colas y humedad para su pegado, muchas de las cañejas que vemos en la zona inferior, aunque son completas, al ser presionadas perdieron en parte su forma original, rellenando el restante con otras cortadas.

En nuestro país, son las imágenes del *Cristo del Punto*, Córdoba, el del *Amor* de Ávila y el desmembrado de Toledo, cuya cabeza se conserva en el Frederíc Marés, entre otros, donde encontramos con mayor claridad el uso de cañas sin tallar. En la cordobesa, como en el citado de Yanhuitlan, al retirársele los brazos, se apreciaba como entre el tubo de cartón estructural y las últimas capas de papel que dan forma a la extremidad, se consiguió el volumen colocando las cañejas enteras, rellenando la forma faltante con otras talladas. Del mismo modo, al separar la lazada distinguimos similar correspondencia en el canto del orificio del perno. Respecto a la de Ávila,

también fue en su última intervención cuando al ser retirado parte de un añadido en la cabeza, apareció un fragmento de caña de considerable tamaño, que junto al análisis formal de la obra, nos dio pie a su catalogación segura como imagen novohispana[60].

Por su parte en el otro Cristo toledano –del que sólo se conserva la cabeza–, gracias a una antigua fotografía comprobamos como al fracturarse el torso aparecen en su interior las cañas enteras perfectamente ordenadas. También por la documentación fotográfica obtenidas durante la restauración, sabemos que las cañas enteras, de considerable grosor, forman parte del estrato medio –entre un primero de papel modelado y otro de pasta y papel– en la estructura del cristo del convento sevillano del Socorro, llegando incluso a mantener la textura acanalada en su perímetro [61]. De igual manera, en los casos del *Cristo de Gracia*, Córdoba, y la imagen de Santos de Maimona, se tienen fotografías que avalan durante sus intervenciones la presencia de cañas descortezadas enteras.



Cristo del Convento de Santa Isabel. Toledo. Siglo XVI. Imagen después de ser atacado en la Guerra Civil. En el borde inferior izquierdo de la imagen se logran distinguir los fragmentos de caña de maíz que formaban su soporte

[60] Amador Marrero [2002], pp. 36–37 y 68.

[61] Esta documentación se adjuntó como ejemplo en el "Informe sobre el estado de conservación y proyecto de restauración de la imagen del *Santísimo Cristo de la Misericordia*" redactado el dos de octubre de 2004 por Miñarro, y que amablemente nos aportó su cofradía.

También por las actuaciones por nosotros efectuadas, se han podido constatar la aplicación de cañejas para los volúmenes, primero sin tallar, y luego, casi en superficie, talladas o incluso modeladas por hundimiento. En el de *Telde*, algunos de estos vástagos se encontraron en la parte posterior de la cabeza, una vez retirada la amalgama producto de una relativa y reciente intervención histórica, lo mismo que aconteció para el Crucificado de la *Vera Cruz* de *Zacatecas*, Córdoba. Debido a la separación necesaria para la restitución adecuada de ambos brazos *del Cristo de La Salud*, La Palma, observamos con toda claridad la superposición de cañas en los cortes de ambos lados, condicionados por la superposición de capas de papel tanto en el exterior como en el interior de la horma. Otro ejemplo es el crucificado canario de *La Buena Muerte*, donde a través de la fractura localizada en la parte inferior de la rodilla izquierda, se llega a distinguir este material.



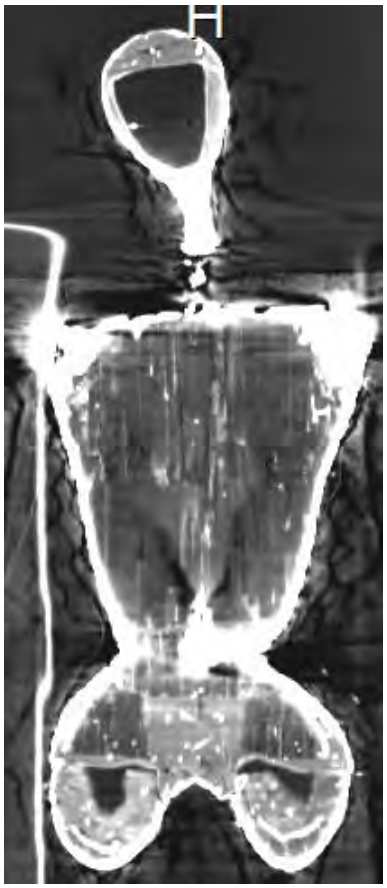
Cabeza del Cristo del Amor. Convento de San José de Ávila, siglo XVI.
Fotografía donde se observa un fragmento de cañeja tras serle retirado un añadido. IPCE

Aún no se han podido ser observadas directamente al encontrarse formando parte de las paredes del torso, de la aplicación de cañejas enteras para la obtención de volúmenes se tiene documentada por medio de la Tomografía Computerizada en el *Cristo de la Cama*, Jaca, o el de Icod de Los Vinos, Tenerife. En las imágenes correspondientes, al igual que en las obtenidas con la misma técnica por la Coordinación del INAH, sobre una pieza donada a la institución, se observa con toda

claridad la superposición de cañas de diferentes diámetros para dar consistencia a la estructura. En estos casos, al igual que en lo visible de la parte inferior de la imagen de la *Virgen* del Museo de Tepotzotlán, llama nuestra atención como los cilindros de la caña están enteros y no tallados, lo que nos hace suponer que fueron pegados posiblemente tras obtener la forma anatómica con los tejidos a los que se encuentran adheridos, por lo cual, y como ya se indicó, son un mero estrato de soporte para lograr darle estabilidad a la pieza.



Tomografía Computerizada. *Cristo Difunto*. Icod de los Vinos, Tenerife. En la imagen se logra diferencias los círculos resultantes de la estructura de superposición de cañejas que dan volumen al torso



Tomografía computerizada. *Señor de la Cama,* Jaca, Huesca. Las suaves líneas paralelas insinuadas en el torso corresponden con la aplicación de cañejas perfectamente ordenadas que dan volumen al torso

Muchos otros son los ejemplos que podemos nombrar donde la caña entera es visible y perfectamente identificable. Por citar sólo algunos que complementen lo enumerado, traemos los reportados por Jasso[62], los expuestos por Martínez del Campo Lanz[63] o las diversas piezas intervenidas en la Escuela de Restauración del D.F., sin olvidar otras españolas restauradas en los últimos tiempos, caso del *Cristo de los Pobres*[64], Sevilla, y las restantes intervenidas por nosotros.

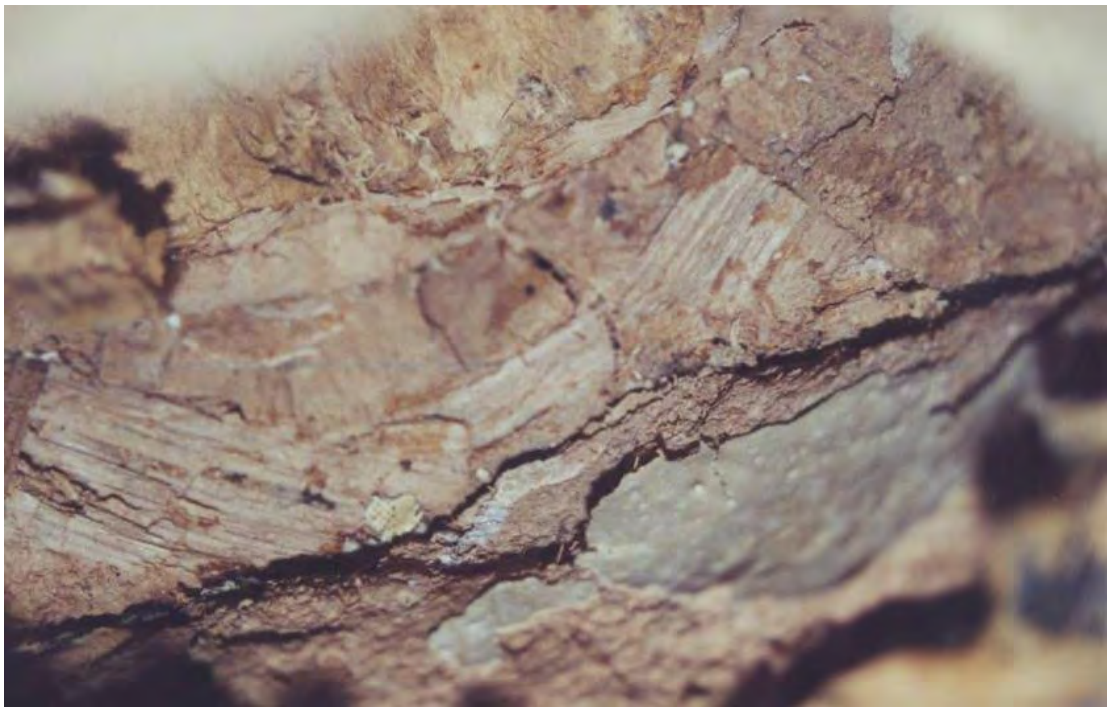
Ahora bien, lo común es encontrar estas almas de caña con el cercenado de sus bordes y con ello dejarlas de manera cuadrangular en la tangente, adaptándose a las formas deseadas a modo de cuidado entramado longitudinal bien ordenado. El tipo de sección normalmente es simple, cortes longitudinales para eliminar la parte cilíndrica natural del material y obtener con ello largos rectángulos que se suelen disponerse de manera ordenada. Al respecto queremos recuperar la denominación que para ella da el conocedor de la técnica y restaurado asentado desde hace muchos años en Morelia, Enrique Luft, que la cita como *tejemaní,* y que en conversación con Sánchez Ruiz describe: "similar a las figuras de palillos higiénicos que pegábamos entre sí en la clase de manualidades y cuya construcción quedaba hueca"[65] y a la que luego volveremos cuando se aborde lo constructivo. Para evitar la infinidad de referencias en las que podríamos dilatarnos, usaremos simplemente algunos ejemplos españoles como el del *Cristo del Punt*o Córdoba, en cuya unión de los brazos al torso era evidente. Lo mismo ocurre en los del *Cristo de la Salud* de los Llanos de Aridane, en el que encontramos cañas circulares y cuadradas –desbastadas–, o entre los pliegos de papel de su horma y a los que se accedió al serle retirada la placa metálica oxidada colocada en una restauración anterior. En el *Cristo del Capítulo* de Bornos, se apreciaba en los bordes de inserción de la mano al brazo, a lo que se llegó al serle sustituida la izquierda que era un burdo añadido de alambre, estopa y yeso.



Estructura de cañejas en una de las piernas del *Cristo del Altar mayor de Lerma*

[62] Así lo indica para los crucificados de Estrada Jasso [1996], pp. 19-23, o varios de los referidos en su amplia nómina, pp. 97-138.
[63] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 73-89.
[64] Marín Albadalejo [2006], pp. 20–21.
[65] Sánchez Ruiz [2001], p. 96.

Como parte del desbastado de las cañas y la reutilización que, como veremos es una constante, es normal encontrarnos múltiples fragmentos de diferentes tamaños; pequeños restos o incluso laminados, como en el interior de la cabeza del *Cristo de la Salud*, La Palma. Muchas otras son las obras en las que se distingue esta fórmula, así en el *Cristo* seccionado de la Coordinación de Restauración de México, se visualizan entre las capas de papel que configuran el tórax y piernas. Jasso, en la reedición de su libro, al dar a conocer un relieve ornamental con torso y cabeza femenino ejecutado en tela y caña, muestra una imagen posterior de la pieza donde se llegan a identificar algunos fragmentos cortados y laminados de caña[66], lo cuales pudimos verificar cuando observamos esta obra conservada en colección particular de Morelia[67].



Laminados de cañeja de maíz encontrados en el interior de la cabeza del *Cristo de la Salud*. La Palma

[66] Estrada Jasso [1996], figura 36.

[67] Queremos agradecer la gentilidad de la familia Iturbide, quienes nos la mostraron para su estudio. Morelia, 2005.

6.3.1.4 | PASTA DE CAÑA DE MAÍZ

> "La estatua es de vara y media, la materia es de
> caña de maíz batida y amasada en pasta,
> de la cual se hallan en aquella provincia muchísimas imágenes
> que sobre ser ajustadas a las leyes de la mejor escultura,
> son siempre muy tratables y ligeras por la poca solidez de su materia"[68].

Empleada en algunos casos como soporte único de partes, ya sea modeladas o moldeadas, lo que veremos en el apartado correspondiente, la principal función de la pasta de caña era dar la forma anatómica definitiva. Nombrada de diversos modos, según Jasso la tradicional es "pasta de Michoacán"[69], lo cual no compartimos al encontrarla en piezas de igual materia que no vinculamos a esa región. Dicha pasta es otro de los elementos a los que los cronistas más aluden. La Rea narra que "cogen la caña de maíz y le sacan el corazón que es a modo de cañeja, pero más delicado y moliéndolo se hace una pasta con un género de engrudo..."[70], mientras que Escobar se reitera en esta descripción prácticamente de la misma manera; "de corazones de caña de maíz molido, hacen un polvo que unido con el Tazingue,..."[71]. En época más reciente, Bonavit al estudiar una imagen de colección particular en proceso de restauración la describe como: "capa de pasta hecha con mezcla de la médula de caña de maíz y bulbos de una orquídea llamada por los indígenas *Tatzingui*, formando el conjunto una masa esponjosa, pues no la molían muy finamente"[72]. De manera casi anecdótica y pese a lo evidente de las referencias y las identificaciones continuas de esta pasta, Abelardo Carrillo –aún siendo lo meticuloso que era para sus exámenes de obras e incluso diseccionándolas–, difiere sobre la existencia de la famosa pasta de caña, lo que como se verá, a todos luces no procede.

> Y me ocurre pensar que tal vez se haya creído que en la construcción de estas imágenes se empleó la pasta de caña, por no haber tenido, quien tal afirma, más material de estudio que algún miembro desprendido de una de esas esculturas. En verdad, el corte transversal de la médula seca de caña presenta a la vista y al tacto una materia esponjosa y de fácil disgregación que puede tomarse, equivocadamente, por una paste de elaboración artificial y de manejo difícil; pero quizás un corte longitudinal haría ver que se trata de fragmentos de tallos sin corteza, hábilmente colocado y modelados por medio de la presión y no de una masa a todas luces absurdas, obtenida mediante la trituración de las cañas de maíz[73].

Si partimos del análisis de otras obras en procesos de restauración, diversos investigadores describen esta pasta como; "formada... de las mismas cañas pulverizadas"[74], "pasta finamente molida"[75] o "pulpa comprimida"[76]. En nuestros estudios hemos podido comprobar que la existencia de la pasta es incuestionable, y que son varios los modos en los que se realizó en cuanto a su refinado. Siguiendo las diferentes apreciaciones de los investigadores citados, podemos distinguir dos tipos en los que hasta ahora no se habían reparado.

---

[68] Florencia y Oviedo [1995], p. 314.
[69] Estrada Jasso [1996], p. 36. Al respecto algunas otras referencias señala Sánchez Ruiz [2001], p. 99.
[70] La Rea [1882], p. 41.
[71] Escobar [1924], p. 148.
[72] Bonavit [1987], p. 53.
[73] Carrillo y Gariel [1949], p. 81.
[74] Velasco [1858], p. 69.
[75] Araujo *et. al.* [1989], p. 5.
[76] Luft [1972], apud. Sánchez Ruiz [2001], p. 99.

6.3.1.5 | PASTA GRUESA O TRITURADA

Dos son los factores principales que hemos de tener en cuenta al describir este primer tipo de pasta. Por un lado su localización geográfica, y por otro, su identificación en cuanto a la calidad plástica de la obra en la que se encuentra. Con respecto a su ubicación, y tras comparar todas las apreciaciones hechas, así como las propias de nuestros investigación, creemos que el empleo de esta pasta debe subscribiese al ámbito de Michoacán y más concretamente a los obradores de Tzintzuntzan o Pátzcuaro, quizás con la excepción de los talleres de los de La Cerda. En el otro apartado, donde nos referimos a la calidad plástica de las obras con pasta más burda, hemos de precisar que se trata de imágenes no tan elaboradas. A ello hemos de hacer la salvedad que no todas las piezas populares la poseen, ya que hemos de entender que los métodos mecánicos empleados variaron de uno a otro artífice, encontrándonos piezas de gran calidad desde el punto de vista técnico y manufactura, pero *deficiente* en lo que corresponde a su definición anatómica.

Al estudiar *in situ* las imágenes conservadas en el desván del convento franciscano de Tzintzuntzan, y gracias al lamentable estado de conservación de varias, prestarmos atención cómo sus artífices no se preocupaban de hacer un cuidado "polvo de caña", más bien coinciden con lo definido por Bonavit –"una masa esponjosa, pues no la molían muy finamente"–[77], y que nosotros describimos como una amalgama de tallos de maíz descortezado triturados toscamente, y donde se distinguen con claridad pequeños fragmentos de caña, hebras de diferente mediada que se corresponden con las fibras longitudinales, junto con pequeñas virutas y polvo de caña. Por ello, hemos de entender que el sistema de ejecución se corresponde con la trituración o machacado, lo que relacionamos con sus aplicaciones en gruesos estratos o pastas de relleno y deben vincularse con la necesidad de contar con grandes cantidades de material, siendo esta la de más fácil elaboración. Otro de los puntos que refuerza nuestra descripción lo hayamos claramente en los supuestos fragmentos de bulbos de orquídea que se trituraron a la par de la propia caña, que describiremos en el apartado de aglutinante.



Pasta gruesa o triturada con la que se formó en parte la cabeza de la imagen del *Cristo Rey de Burlas*. Depósito del Convento de Tzintzuntzan, Morelia

[77] Bonavit [1987], p. 53.

Algunos ejemplos significativos de esta "verdadera" pasta michoacana, están en el interior del hueco de la cabeza del *Cristo Resucitado*, o del *Cristo articulado,* ambos del desván michoacano, así como en aquellas efigie propiedad en su momento del doctor José Sánchez Mejía, que junto a "fragmentos de antiguos Cristos que se guardan en los Museos de Morelia y Pátzcuaro", describió Bonavit[78]. Otro ejemplo importante que ahora aportamos es el ya apuntado relieve de *Santa* o *figura femenina*, perteneciente a la colección de Adrián Iturbide –Pátzcuaro[79]–, donde se aprecia en su reverso esta pasta junto con distintos fragmentos de cañas y maderas[80]. Como vemos, su empleo queda acotado a servir de mero relleno rígido a los tejidos moldeados. No casualmente, dicha pasta más burda no aparece en ninguna de las obras analizadas en España, ni en aquellas con las que éstas tienen relación formal y atribuimos a los mismos obradores.



Pasta de caña de maíz localizada en una de las extremidades del *Cristo del Retablo Mayor de Lerma*, Burgos. Presenta la particularidad de haber sido aglutinada con multitud de restos de filamentos de la cañeja. Puede ser considerada con una pasta intermedia entre gruesa y fina

[78] Bonavit [1987], pp. 52-53.

[79] Este relieve fue dado a conocer por Estrada Jasso en la reedición de su libro, figurando en el catálogo con el nº 148B, y del que dice; "*Figura femenina*. Alto relieve la parte posterior descubierta en donde aparece la caña en trozos, sobre tela. La rasparon tal vez para pintarla, tiene mucho dorado". Estrada Jasso [1996], p. 124, figura 36.

[80] Queremos agradecer a su propietario Adrián Iturbide Mejía su disponibilidad al facilitarnos el estudiar detenidamente la obra.

6.3.1.6 | PASTA FINA O MOLIDA

Este otro tipo de pasta se corresponde con la encontrada principalmente en las imágenes localizadas tanto en Europa como en diversos estados mexicanos, no exclusivamente en Morelia, y cuya manufactura se relaciona por ejemplo, con los talleres por nosotros propuestos. Asó ocurre con el de *Cortés*, el del *Los Grandes Cristos* , junto a multitud de piezas donde queda demostrado el conocimiento tanto técnico como plástico, sin que ello difiera de nuestra valoración a todo el conjunto de imágenes y sus particularidades.

En contraposición a la anterior, la pasta fina o molida, muestras un trabajo más laborioso en su realización, obteniéndose una masilla de fragmentos regulares de menor tamaño, que aporta un mejor acabado de la superficie, así como su mayor disponibilidad para a ser empleada tanto en trabajos de modelado como moldeado.

Algunas de las piezas en la que ha quedado patente su empleo son en los de *Cortés*, *Acolman*, *Santa Teresa*, o el de *Churubusco*, en España en los cordobeses del *Punto*[81] y el de *Zacatecas*, además de en el granadino de la *Sangre*, estos dos últimos estudiados con motivo del presente trabajo, y el de la *Misericordia* de Valverde. En Canarias, aportamos ahora el de *Telde*, el de la *Buena Muerte* y el de la *Salud*, aunque no descartamos los restantes cuyos estados de conservación, y pese a los diferentes estudios realizados, no hacen posible su confirmación. Ya dentro de los que podemos considerar como de factura más próxima a lo popular, el restaurado por Martínez del Campo Lanz o los intervenidos por García Lascuráin entre otros, todos ellos localizados en México.



Pasta de caña fina con acanalado en superficie perteneciente a la cabeza del *Cristo de la Salud* de Los Llanos de Aridane, La Palma

[81] Pudimos observar el empleo de esta pasta durante los trabajos de restauración realizados en nuestro periodo de formación en último curso, bajo la profesora Ángela Rojas, de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

Como queda constancia en la documentación gráfica que aportamos, y usando como ejemplos los Cristos de *Telde* y el de *La Salud* de La Palma, se aprecia con claridad que se trata de una masilla fina, donde sobresalen algunas hebras de la propia materia del cañizo. Es importante señalar aquí lo descubierto en el análisis de un fragmento del crucificado teldense donde según la especialista Rowena Gale[82], se trata de un material aglutinado a partir del tallo de maíz y hojas de la misma planta. Este dato es significativo ya que estas fibras más largas que encontramos en las hojas, al ser aglutinadas favorecen la compactación y posterior resistencia de la pasta, como si se tratara de un *adobe* de maíz.

6.3.1.7 | USO DE LAS PARTES RESTANTES DE LA CAÑA DE MAÍZ

Aunque como vemos, y luego profundizaremos al tratar el apartado constructivo, es la parte interior de la caña del maíz el material preferido en la elaboración de la imaginería ligera, o incluso su corteza para casos puntuales, también encontramos uso escultórico para otro elemento de la misma planta. Así, las hojas fueron requeridas para la realización de estructuras y masillas[83], lo que es lógico si tenemos en cuenta, que las culturas precolombinas aprovechaban la planta sagrada en su totalidad.

Tres son los ejemplos aportados por la bibliografía, el descrito por Bonavit, donde al indicar los procesos de manufactura anota que "primeramente formaban un núcleo de hojas secas de maíz, dándole la figura aproximada de un esqueleto humano. Para ello amarraban dichas hojas unas con otras..."[84], otro en el *Señor de Patamban*, Michoacán[85], y como resultado de los procesos de restauración, a modo de núcleo en los brazos de uno de los cristos de Acolman[86]. Si atendemos a lo que el propio Bonavit refiere que las piezas por él analizadas formaban parte de los museos de Pátzcuaro y Morelia, y sin llegar a descartas que la obra que nosotros ahora indicamos –localizada en Tzintzuntzan– sea alguna de las por él estudiadas, aportamos otro ejemplo en el que las hojas, también atadas, constituyen el núcleo o alma estructural de una imagen fracturada cuya postura nos siguiere que pueda tratarse de un *Señor de la caña o Rey de Burlas*. También Zárate Ramírez, encontré parte de hojas en su estudio del crucificado en caña del Museo Regional de Guadalajara, Jalisco[87].

Como dato singular se llegó incluso a emplear los corazones de las mazorcas, denominados en México como *olote*, lo que queda comprobado en uno de los fragmentos en los que está dividida la cabeza de una imagen de las almacenadas en el desván de Tzintzuntzan, que creemos corresponde con la perteneciente al cuerpo de un *Cristo Resucitado*. De ello hasta ahora no se tenía noticia en la bibliografía consultada, pese a que la parte restante ya ha sido publicada en una fotografía por

---

[82] Especialista en restos vegetales de yacimientos arqueológicos. Bonatical Identifications. Gran Bretaña.
[83] Como ya indicamos para esta pasta en el *Cristo de Telde*.
[84] Bonavit [1987], p. 53.
[85] "El tórax: está hueco, formado por cañas a las cuales aún se les notan la hojas, sobre estas cañas fueron pegándose las capas necesarias, una sobre otra con el aglutinante...", Hernández González [1998], p. 40. Cómo se desprende de la interpretación directa de la referencia, el núcleo está compuesto de cañas sin descortezar, lo que se suma a lo puntualizado.
[86] Monteforte y Calderón [1994], p. 24.
[87] Zárate Ramírez [2010], p. 75.

Sánchez Ruiz[88]. El hecho de encontrar este resto de olote, tiene su explicación en la necesidad de elementos de relleno, y una vez más, pone de manifiesto como los artífices recurrían a todos aquellos materiales de los que podían disponer siempre y cuando no fueran de peso.





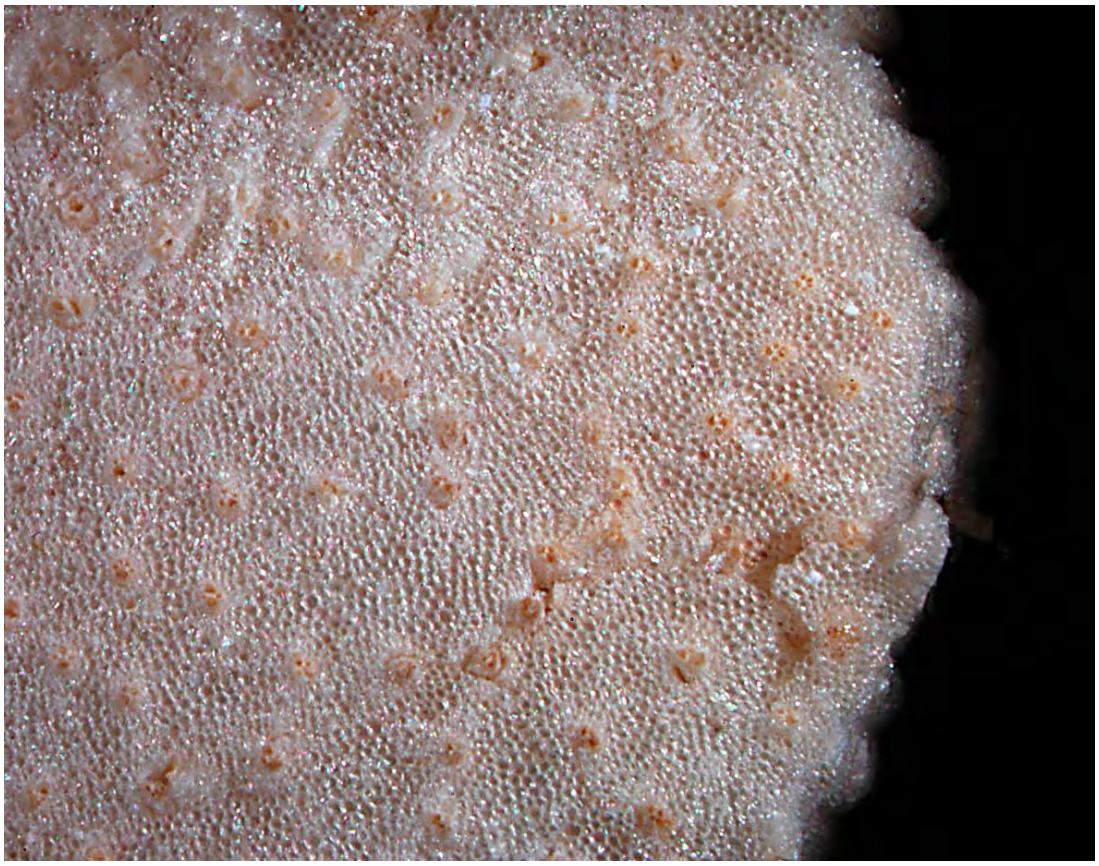
Hojas de la planta del maíz con antados de cordeles y pasta en la ejecución del soporte del *Cristo Rey de Burlas* del depósito de Tzintzuntzan, Morelia

Otro ejemplo de la utilización de partes de esta planta, son las pequeñas astillas usadas a modo de clavos para afianzar tanto las estructuras interiores de madera ligera como las partes de piel que recubren las articulaciones del *Señor de la Cama* de Jaca. Durante su proceso de restauración se extrajeron, para su reutilización, más de una docena de estas pequeñas astillas talladas en la corteza de la caña. Éstas cumplen perfectamente con su función y además, evitan los deterioros que producen los mismos elementos pero en forja que se pueden localizar en otras piezas, y a lo que son altamente sensibles los materiales orgánicos que constituyen el soporte en las efigies ligeras.

Antes de pasar a otro de los materiales, nos permitimos aquí hacer una breve y pertinente anotación para señalar que muchas de las apreciaciones en cuanto a la identificación de la caña de maíz aludidas por nosotros, requirieron del los análisis científicos y experimentación previa, hasta lograr posteriormente que nos resultara

[88] Sánchez Ruiz [2001], fig. 51, p. 96.

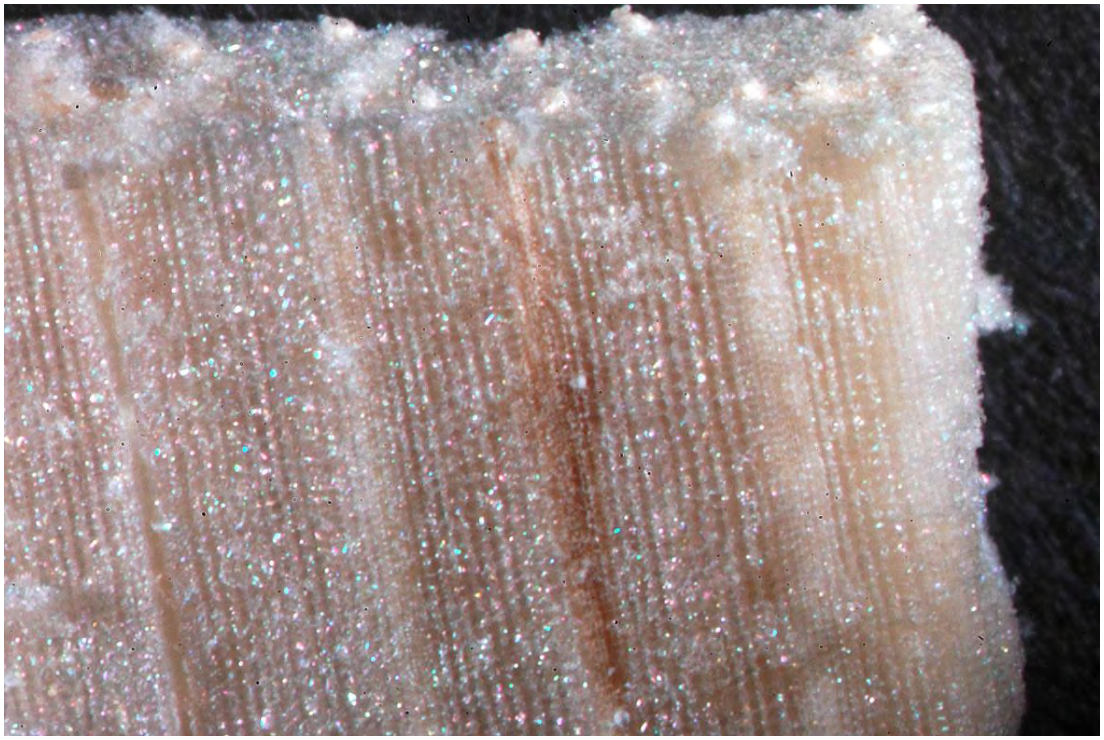
fácil su tipificación. Frente a la dificultad que conlleva la identificación de otros elementos vegetales empleados en los soportes artísticos y la carencia casi absoluta en la bibliografía específica en lo relativo al núcleo de la caña del maíz[89], nuestra experiencia y los indicados estudios científicos referenciales, avalan su fácil reconocimiento. De entrada, su propio análisis organoléptico es sencillo; nos encontramos con un material de un color claro característico que oscila desde los tonos crema blanquecinos y apariencia porosa a modo de celdas reticulares del tejido fundamental que configura la matriz –tanto al corte transversal como longitudinal–, como los inconfundibles puntos algo más oscuros en su cromatismo del los haces vasculares que aunque están repartidos por toda la superficie tienden a situarse hacia la parte exterior. Dichos haces a su vez presentan diversos orificios distinguibles a simple vista. También estos últimos son inconfundibles en la sección longitudinal, al ser como fibras de "mayor" dureza que se entremezclan con las partes más porosas[90].



Macrofotografía tangencial de la estructura de la cañeja del maíz. Se observan las típicas fórmulas geométricas de las haces vasculares

[89] Abordada de forma puntual por Araujo [2001], p. 129.
[90] Algunas de estas características en su correspondencia científica son señaladas por Araujo [1998], pp. 80-81.

Ahora bien, para poder establecer con mayor verisimilitud la identificación científica de la caña, optamos por realizar la pertinente muestra de referencia para la cual empleamos un fragmento curado de este material –cinco años–, proporcionado en su momento por artesanos de la región de Pátzcuaro. Es importante señalar que al estar conservada en una caja sin contacto con la luz, la caña mostraba todas sus cualidades, no siendo atacado por agentes ni externos ni internos. Dicha probeta se cortó en los dos ejes principales, fotografiándose con diferentes acercamientos de alta definición. Este sencillo método fue empleado para los casos donde no contamos con análisis de mayor espectro.





Arriba. Corte transversal con la estructura lineal típica de la cañeja del maíz. Abajo. Cañeja de maíz entera desprendida del interior del *San Miguel Arcángel* de colección particular de México

6.3.1.8 | OTROS TIPOS DE CAÑA

Pese a las connotaciones religiosas que llevara el empleo del maíz en las deidades precolombinas, y tras el arribo de los españoles diera cuerpo a la nueva deidad, algunos autores la indican y enaltece como seña de identidad, la lógica necesidad de contar con materiales livianos y a la vez, cierta rigidez, favoreció el uso de otros tipos de caña. De ello da referencia Estrada Jasso; "se ha pensado también en que la caña pueda ser de otra planta como la Aldana, o caña de panizo, o caña de indias"[91], y directamente nos lleva a plantear cierta reflexión que avala apreciaciones ya vertidas en cuanto a lo verídico del empleo simbólico del material; ¿si eso fuera tal y como se alude, qué significado tendría este otro tipo de caña?

Entre las que se citan está el *otate –Bambusa Aculeta–*[92]*,* también conocido como *bambú cola de gallo,* cuya morfología recuerda mucho al maíz, al tratarse de una gramínea pero de mayor tamaño que se encuentra de forma abundante en partes húmedas. Aunque el empleo de estas otras clases de cañas no ha podido ser constatado para la realización de pastas, no por ello debe descartarse, su uso, valiéndose de la rigidez y dureza de la planta sin descortezar, queda supeditado a la realización de armazones tanto macizos como estructurales. De *otate* son los particulares vástagos huecos del interior de la cabeza *Cristo de Churubusco,* a los que el equipo de restauración identificó como posibles elementos de sujeción de potencias[93]. Entendemos su empleo en este caso como un acierto por parte del artífice, ya que la caña de otate es mucho más fuerte que la de maíz, y en el caso de servir de anclaje de potencias, el material empleado debería ser más resistente debido al continúo poner y quitar de dichos complementos iconográficos.

Otro ejemplo de la resistencia que puede ofrecer este material es su incursión como pernos, en este caso de fijación de un brazo, como así encontró la restauradora Martínez del Campo Lanz en una imagen de carácter popular[94]. Con otate fueron relacionados los diversos fragmentos encontrados en el interior del Cristo analizado por Zárate Ramírez del Museo Regional de Guadalajara, para los que estableció que debían ser la estructura primigenia sobre la que se configuraron los volúmenes de la imagen, el molde[95]. Los datos más relevantes sobre el empleo de otate los aporta la investigadora Álvarez Rodríguez en su análisis sobre las diferentes imágenes por ella denominadas de *arote* –desperdicios–[96].

Aportamos ahora, basándonos en nuestro trabajo de campo, la utilización de tiras de corteza de estas cañas encontradas en algunos fragmentos de una pieza, totalmente desmembrada, que pudiera corresponder con la efigie de un *Nazareno*[97] que, como veremos en el apartado correspondiente a estructuras, se empleaban de sostén

---

[91] Estrada Jasso [1996], p. 20

[92] La restauradora Martínez del Campo Lanz nombra su uso en imaginería como "astillas de unión y probablemente también de las extremidades; Otra variedad de gramínea encontrada en escultura de caña es el otate, (...) nombre que corresponde a una cala gigantesca que crece profusamente en zonas húmedas. Está construida estructuralmente por un material ligero y poroso pero más resistente que la caña de maíz por lo que se usa en la talla de astillas de unión y probablemente también en la de extremidades", Martínez del Campo Lanz [1987], p. 19.

[93] Rolando Araujo *et. al.* [1989], p. 5.

[94] Martínez del Campo Lanz [1987], p. 108.

[95] Zárate Ramírez [2010], pp. 75-76.

[96] Álvarez Rodríguez [en preparación].

[97] Desván del antiguo convento franciscano de Tzintzuntzan.

anudados a materiales leñosos más rígidos, formando lo que podríamos nombrar como armazón.



Parte inferior muy deteriorada de una de las piezas del depósito de Tzintzuntzan, Morelia, en donde además de la estructura de madera y cuerdas interiores, aparecen fragmentos de corteza de caña como estructura

Un caso excepcional en el empleo de otros tipos de caña es el descrito por los investigadores mexicanos Loera Cabeza de Vaca y Gutiérrez Yáñez quienes, al hacer una aproximación a los cristos de caña del estado de Hidalgo, y en concreto al de la iglesia de Tlaltizapan, dicen: "tiene en su núcleo pasta de caña de maíz que está rodeada de hojas de caña de azúcar, dándole a la técnica una modalidad local, utilizando vegetales propios de la región azucarera de Morelos"[98]. Aunque no sería de extrañar la aplicación de hojas de caña de azúcar, en base a lo apuntado en cuanto la utilización de todos aquellos materiales a los que los artífices podían acceder, hemos de tener en cuenta la dificultad que conlleva su identificación –confundiéndose quizás con las hojas del maíz– y el propio hecho de asegurar que la manufactura de la imagen fuera local. Con base en ello, creemos pertinente poner en cuarentena esta referencia, a la espera de futuros análisis científicos de mayor rigor.

[98] Loera Cabeza de Vaca y Gutiérrez Yánez [1998], p. 99.

6.3.1.9 | EL QUIOTE

Sin llegar a tener el protagonismo de la caña, pero con una importante presencia en la manufactura de imaginería ligera, además de tratarse de un material que no llega a ser madera, el quiote, requiere en nuestro estudio de un aparado específico. Al igual que el maíz, el maguey fue y es una planta muy utilizada por los mexicanos debido a su gran aprovechamiento. Para el tema de la escultura son significativos el quiote, los hilos o cordeles de maguey y el papel que se obtenía de sus pencas[99].

El quiote, corresponde al tallo floral que produce la planta del maguey, pudiendo llegar a alcanzar gran altura y grosor, por lo que se convierte en un material además de muy accesible, debido a su cantidad, muy apreciado. Sus cualidades específicas de ligereza debido a su estructura, básicamente celulósica, junto a cierta rigidez y resistencia, por sus canales fibrosos, hacen de este tallo un magnífico elemento de soporte como nos apuntara Bonavit[100].

Sobre la preparación del *quiote* para su empleo en imaginería, Araujo refiere que "el tallo generalmente era descortezado. Los fragmentos longitudinales a manera de astillas gruesas, se lavaban en agua caliente para extraer los azúcares. Para unir los fragmentos se utilizaba un adhesivo, pernos de madera y espinas. El serrín aglutinado también se ha encontrado como relleno"[101]. A esto, añade la falta de documentación existente sobre este tipo de piezas e identifica tallas exentas y altorrelieves del siglo XVI, sin especificar su localización[102].

En el caso del *quiote*, hemos de remitirnos a los conocimientos de Álvarez Rodríguez, quien en su peregrinar por capillas, ermitas e iglesias de todo Michoacan, aporta piezas realizadas en parte con este soporte, y en las que se aplicaron masilla de caña en aquellas zonas que la anatomía requiriera[103]. A ello queremos añadir la precaución que se ha de tener cuando hablamos de *quiote* y caña de maíz, ya que la estructura interior de este tallo floral mantiene muchas similitudes con la del maíz, pudiendo ser confundido con facilidad. Hemos de imaginarnos que lo normal sería que el artífice al desbastar la pieza dándole la forma, se valiera de los sobrantes de la misma para realizar las masillas complementarias, lo que no deja de ser una mera suposición por nuestra parte. Quizás, a falta de costosos estudios analíticos, bien valiera una mayor observación de las pastas que muestran las obras donde el *quiote* predomine, ya que se puede distinguir sus canales fibrosos de color café en contraposición a los más claros y característicos de la caña.

En colaboración con Velarde Cruz y bajo el apoyo de las instituciones morelianas de cultura[104], realizamos una rigurosa investigación científica de la denominada como *Virgen de Guadalupe* que se encuentra en la sala dedicada a la imaginería en caña de

---

[99] Ver apartado correspondiente a papeles mexicanos.
[100] Bonavit [1987], pp. 54-55 y 57. Señala de un artesano llamado Apolinar Caracosa que recorría los pueblos michoacanos haciendo santos de quiote de maguey y otate entre otros materiales, referencia que luego retomaremos cuando hablemos de sistemas de fabricación. Bonavit [1987], p. 57.
[101] Araujo [1998], pp. 84–85.
[102] Araujo [1998], pp. 84–85.
[103] Comunicación personal, 2004.
[104] Queremos agradecer la disposición de las autoridades para la realización de de este análisis, y en especial, a la por entonces directora del Museo de Arte Colonial de Morelia, Doña Carmen Alicia, sin cuya aprobación y apoyo no hubiera sido posible. Del mismo modo a Sofía Velarde, a quien se debe el empeño y en parte, los logros obtenidos.

maíz del Museo de Arte Colonial de Morelia, con la finalidad de determinar su manufactura. Lo que en un principio presuponíamos obra de caña, terminó correspondiéndose a escultura de vástago central de quiote con añadidos de esta misma materia en función del volumen y puntualmente, caña de maíz a modo de relleno. Con respecto a esta técnica, y frente al aceptable número de imágenes de caña que se conservan en nuestro país, hemos de recordar que el único testigo de que se tiene constancia es la imagen del *Divino Indiano* –Chiclana de la Frontera, Cádiz– al cual le dedicamos el capítulo final de la presente investigación.



Imagen relacionada con la iconografía de la *Virgen de Guadalupe*. Museo de Arte Colonial. Morelia



Radiografía. Imagen relacionada con la iconografía de la *Virgen de Guadalupe*. Museo de Arte Colonial. Morelia

Sobre esta simpar pieza gaditana, de la que ya adelantábamos algunos aspectos de su manufactura cuando hablábamos de diferentes tipologías escultóricas ligeras, traemos en alusión su materia, señalando este material para una obra que creemos de suma importancia en el legado escultórico novohispano que atesora nuestro país.

> El material del que está compuesto, en un primer examen nos sorprendió su poco peso, así como las roturas, que en cualquier otra madera sería imposible por la composición de sus betas. Cuando desencolamos las roturas pudimos ver que no se trataba de una madera normal, sino de un tipo de planta llamada agave, del que existen cientos de especies, entre otros el mezquite, cactus, árboles de yuca y el maguey. De esta última especie creemos que se puede tratar casi con toda certeza. Estas especies son características de los estados septentrionales de México y de las cuales se producen multitud de productos, son fibras tales como el ixtle, con lo que se tejen los ayates o tilmas típicas de México, y de lo que está constituida la tilma en que está impresionada Nuestra Señora de Guadalupe. Se extrae una sabia o jugo que fermentado produce el pulque, que es una bebida blanca, espesa y embriagante...[105]

Como ha quedado de manifiesto durante las diferentes intervenciones, análisis o incluso estudios de esculturas en deficiente estado de conservación, este tipo de soporte tiene un importante papel en los sistemas estructurales de muchas de las imágenes ligeras españolas y por ende mexicanas[106]. En piezas como el *Cristo de Telde*, el de *Zacatecas* o el del *Capítulo de Bornos*, se ha podido identificar su uso estructural, ya sea tanto para la inserción del cuello como de los brazos y de lo que daremos cumplidas referencias cuando se aborden en específico este campo.

Otra de las aplicaciones de esta planta es la de servir para hacer cordeles que formen los atados. Sobre ello, el maestro Hincapié refiere: "se raspan las hojas del maguey y se extraen los hilos que se lavan con vinagre para darles flexibilidad, estos servirán para amarrar las cañejas e ir dando forma a la estructura o esqueleto de la pieza a realizar"[107]. Dichos cordeles pueden ser fabricados de otras plantas de la misma familia del *agave,* como ocurre con la *pita,* por lo que no hemos de hacer grandes diferencias al estudiarlos. Denominados como *ixtle*, se han encontrado haciendo función de amarre en diversas piezas de caña. Es el caso de un *Cristo* procedente de Zacatecas y restaurado en la Coordinación de Conservación y Restauración del INAH, Churubusco, en cuyo cuello y como estructura interna y de fijación de la cabeza, presenta "un vástago de madera atado con lazos de Ixtle forrado con papel amate y cola"[108].

Por nuestra parte, estos cordeles los hemos encontrados en diferentes obras, sin que podamos en ningún caso confirmar que sean de esta materia. En el *Cristo del Punto*, quizás sean las que aparecen encolados en la moña de la lazada del paño de pureza a modo de cuerda que afianza el nudo. En el *Cristo de Telde* supuestamente también

---

[105] Nieto Pérez *et. al.* [1992], p. 359. Aclarar que también la interesante cruz recubierta de cáscaras de escarabajo verde está constituida según su restaurador de este mismo material, aunque con la salvedad de poseer un núcleo de madera. *Nieto Pérez et. al.* [1992], p. 359.

[106] Como simple ejemplos de identificación de este soporte en piezas mexicanas cabría apuntar el perno que, como en casos de piezas españolas relacionadas, ancla la cabeza, y que creemos se encuentra en el *Cristo de San Agustín* de Tlalpan, D.F., Labastida Vargas [2005], imagen 5, p. 205. También en el cuello del *Cristo de Azcapotzalco*, DF, restaurado por nosotros con apoyo del INAH.

[107] Hincapié Alvarado [1998], p. 58.

[108] Informes Clínicos. INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México). Según el informe de restauración de su archivo, *Cristo de caña de la parroquia de Zacatecas* (A/311.3 – 61.08– 269, clave 659/88).

están en esta parte del perizoma, pero con la finalidad constructiva de alzarla. En el *Cristo de la Salud* de La Palma, por el contrario las apreciamos trenzadas y ubicadas bajo el papel que hace función de epidermis, y sirven para imitar los volúmenes de las venas.

Antes de concluir con esta particular materia, no queremos dejar de apuntar la posibilidad que ya establecimos en su momento, cuando al hablar del *Cristo de la Misericordia* de Garachico, apuntábamos que los pernos de ensambles de los brazos al torso quizás podían ser de agave, siempre condicionados al estudio organoléptico puntual de aquellas zonas que se lograban ver –entre los diferentes añadidos modernos que presenta– siendo el elemento fundamental para su vinculación, y por consiguiente, catalogación con los talleres novohispanos. Ahora bien, tampoco podemos descartar que dicho elementos no sean de madera de colorín, lo que igualmente hemos planteado, indistintamente de los que sea, lo que sí queda claro es que es un tipo de material ligero que sin duda tiene su origen en América.

Dos interesantes ejemplos con los que finalizamos, son la *Virgen del Pueblito*, *Querétaro,* y la pequeña representación de *La Inmaculada* que se conserva en la antigua misión jesuítica de Santa María de las Cuevas, Chihuahua[109]. De la primera sabemos por las apreciaciones de Rodolfo Anaya que:

> está formada con talla de quiote que es el alma o núcleo de la pieza que va de la cintura a los pies y se encuentra simulado por un recubrimiento de pasta de caña de maíz, dicho recubrimiento se encuentra en los movimientos de la túnica y el manto, sin descartar que la cabeza y parte del tronco sean de ese mismo material, creyendo que pudieran estar confeccionados con madera de colorín los brazos y manos, explicando que fueron utilizadas cañas descortezadas de maíz[110].

Por su parte, de la *Inmaculada* al estudiar su base, y por comparación con muestras de referencia, pensamos que prácticamente toda la talla está trabajada sobre el tallo floral de agrave. A ello se suman algunos fragmentos de caña descortezada, adheridos en esta parte para darle estabilidad, lo que incide en nuestra propuesta de la combinación y variaciones de materiales ligeros para la manufactura en la escultura novohispana.



Parte inferior donde se observa la ejecución de la talla de la *Inmaculada* de *Chuhuahua* a partir del tallo floral del agave

[109] Se exhibió fuera de catálogo en la exposición "El arte de las misiones del norte de la Nueva España 1600-1821", México, 2009-2010, para la que fue restaurada y en donde, gracias a nuestra compañera Clara Bargellini, pudimos estudiarla.

[110] Velarde Cruz [2009], p. 71. *Apud.* S/A, *La Virgen del Pueblito, en Diario Querétano*, 10 de febrero de 2008.

En cuanto a las *cuerdas de pita* su empleo queda supeditado principalmente a servir de agarre y cinchado en las estructuras que conforman los núcleos y también esqueletos o estructuras primigenias. Bonavit al describir una pieza realizada con un alma de hojas secas, dice que estas se amarraban con cordeles de pita[111]. Con igual aplicación la encontramos en la parte inferior de los pies de un *Señor de la Cañita*, –Cristo Rey de burlas–, que parcialmente quemado, se conserva en Tzintzuntzan. Según Sánchez Ruiz, este mismo material se empleaba para las articulaciones[112], uso que no hemos podido comprobar.

6.3.1.10 | MADERAS

La madera es otro de los materiales que encontramos de forma habitual. Hemos de destacar que el hecho de que ninguno de los cronistas aludiera su empleo cuando hablan de la técnica, quizás se debió a que el interés repercutía en la particularidad de uso de la caña y su ligereza, frente a este otro común en la imaginería a la que estaban acostumbrados los evangelizadores.

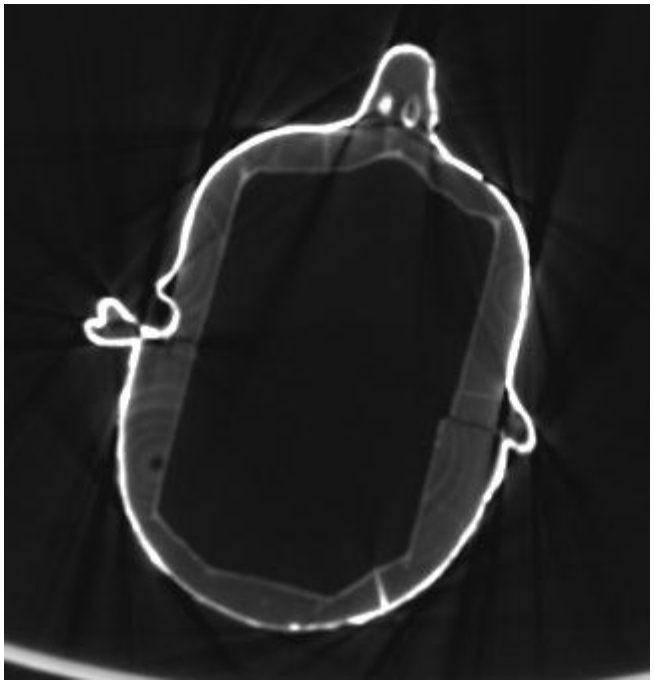
La utilización de maderas en variopinta, puede ir desde partes completamente talladas, hasta el mero uso de pequeñas espigas que ayuden al anclaje de miembros, pasando por su principal función como elemento estructural o de soporte en manos y pies, algo necesario si tenemos en cuenta la postura de los crucificados y las fuerzas que se ejercen sobre estos extremos. Aunque todas las maderas encontradas son blandas o semiblandas, hemos de distinguir principalmente dos tipos de ellas, el pino y el colorín –denominado en náhuatl, tzompantli o zompantle–.

En lo que se refiere al pino, no nos es de extrañar su empleo debido tanto a su extendido uso en multitud de trabajos ya sea artísticos o de carpintería, como su fácil disponibilidad en pequeños listones, los cuales cumplían con creces funciones estructurales. Hincapié, identifica el "*corazón* de la madera de pino que le llaman *yarín,* madera de color café claro con tendencia al color rojo, tiene la propiedad o ventaja de no apolillarse. Se usa para dar fuerza a las partes frágiles de las pieza (codos, rodillas y a veces en las manos)"[113]. Otro tipo de pino es el *amarillo,* también encontrado como elementos de soporte central, algunas estructuras secundarias y en ocasiones, como partes completamente talladas[114]. Ejemplo de su utilización los encontramos en el *Cristo de Matehuala*[115], diversas piezas restauradas por taller del INAH[116], en los brazos y manos del *Señor de Tezoquipan*[117], y de manera puntual en

---

[111] Bonavit [1987], p. 53.
[112] Sánchez Ruiz [2001], p. 96. Por el texto no se percibe con claridad si son referencias de Bonavit o suyas.
[113] Hincapié Alvarado [1998], p. 58.
[114] Hemos de tener en cuenta que este tipo de pino aparece reseñado en los estudios que la investigadora Gloria Álvarez está realizando sobre la escultura ligera o de *arote,* lo que no descarta por similitud con la estudiada por nosotros. La misma investigadora recoge el empleo de madera de copal, palo santo y zirimo.
[115] "En el mismo pie (hablando de la estructura de esta imagen del norte), (...) se ve claramente una tira de madera dura, señal de que los pies son de este mismo material (...). Es casi seguro que las manos tengan también madera..." Estrada Jasso [1972], p. 13.
[116] INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia, México). Según los informes de restauración de su archivo, algunas piezas como el Cristo de caña de la parroquia de Zacatecas (A/311.3 – 61.08– 269, clave 659/88) y el de Cristo de la parroquia de la Asunción de Santa Fe de los Altos, DF. (8.336 – clave 4/96), poseen entre sus materiales constructivos estructurales este tipo de madera.
[117] "En este Cristo la cabeza y el tórax son huecos, aunque los brazos son de madera...", Ballesteros [1990], p. 35.

el de *Churubusco*[118], o como estructura para las piernas del *Señor de Patabamba*[119]. También de pino o una madera suave similar, son los dos grandes fragmentos que se aprecian en las piernas de una de las imágenes del desván de Tzintzuntzan, colocadas en el centro de la estructura



Estructura de madera en la que está realizada la cabeza del *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca. Tomografía Computerizada

Por la aparición de vetas en la Tomografía Computarizada que se le efectuó al *Señor de la Cama*, se comprueba que tanto los brazos, como la cabeza –están formando por una caja hueca–, son de madera, estableciendo con ello el carácter mixto de la obra. De mismo material o de una madera similar, son las bolas que a modo de rótulas presenta en los hombros y que permite el movimiento de los brazos para cumplir con su función en las celebraciones del Descendimiento[120]. Estos procesos donde se funde materiales y considerados como mixtos, serán una constante en la construcción de esta imaginería como así también han señalado Alarcón y Alonso, en la descripción del *Santiago a Caballo* de la localidad de Santa María Chiconautla, Estado de México:

> Queremos hacer hincapié que este es el primer ejemplo estudiado y conocido de una tecnología mixta en la cual se mezclan la tradición de la escultura en madera, con la aportación de la tradición de la escultura en caña, comprobamos por medio de análisis científicos, la tecnología, el empleo de materiales y primordialmente, la intervención de un equipo multidisciplinario conformado por especialistas de diferentes gremios para la creación de esta obra. (...)
> "Es la clásica representación de Santiago Matamoros, vestido con armadura y tocado con yelmo. Va montado sobre un caballo cuya silla se encuentra estofada; sus patas delanteras descansan sobre una peana de madera, está decorada con tres escenas que aluden a la fundación de México Tenochtitlán (...) fue realizado con técnica mixta, mezclando en su manufactura las técnicas de modelado y moldeado en caña y tallado en madera[121].

[118] Araujo *et. al.* [1989], p. 9.
[119] Hernández González [1998], p. 40.
[120] Este tipo de bolas deben coincidir en su materia con las señaladas Dávila Padilla [1955], p. 563.
[121] Alarcón y Alonso Lutteroth [1990], pp. 113-115.



Visión de la cabeza y completa del Santiago a caballo. Escultura mixta con caña de maíz. Siglo XVI. Iglesia de Santa María, Chiconautla, Estado de México. Fotografías Alarcón y Alonso



Al contrario que el pino o maderas más o menos duras no tan frecuentes, la de colorín si aparece en un gran número de piezas, debido principalmente a su extrema ligereza, favoreciendo con ello mantener una de las características más peculiares de esta imaginería, su levedad. El árbol de colorín –Erythrina américa–, cuya distribución geográfica abarca México y Arizona, fue muy utilizado en un sinfín de productos. Gracias a su facilidad de trabajo y rebaje de peso, no son infrecuentes la aparición de esculturas realizadas completamente en este material, sirviéndonos de exponente el *Crucificado de Santa Fe de los Altos*, D.F.[122] Cabría aquí retomar aquella alusión de fray Toribio de Benavente *Motolinía,* en la que quizás también queden refrendadas las tallas ligeras de colorín, siendo entendido como de *palo*, "otros crucifijos hacen de bulto, así de palo como de otros materiales, y hacen de manera que aunque el crucifijo sea de tamaño de un hombre, le levanta un niño del suelo con una mano"[123].

En cuanto a la valoración de esculturas realizadas en colorín, a las que Olivares nombra como *quimite*, y en contraposición a lo que señalamos en referencia a su difusión, no podemos dejar de recoger las apreciaciones que de las mismas hace este personaje decimonónico:

> Las esculturas de quimite son en mayor número que las de cartón, y no sólo se redujeron a Cristos, pues las hay con abundancia de todas imágenes. Los Cristos más conocidos de esta madera son, el de la capilla de los Aguadores, el del coro alto de las Capuchinas, el de la Soledad, que nombran del Descendimiento; y si es cierto (como aseguran) que el Santo Entierro de San Pedro es de esta construcción, se dirá que entre ellas han una pieza apreciable, porque la cabeza de esta imagen es de un efecto, de una expresión muy sentida[124].

Como el pino, el uso del tzompantli o zompantle puede abarcar partes concretas de la obra, caso de la cabeza, quedar reducido al tallado de algunas extremidades, o la función de pernos y en menor medida a estructuras. La predilección por la imaginería en caña de maíz y papelón en función al número que se conservan con respecto a las de colorín, pese a que ambas son ligeras, creemos radica en el precio mayor de esta última. De ello da fe un elocuente testimonio que refiere a un artesano itinerante por Michoacán que, a finales del siglo XIX se dedicaba a la confección de piezas ligeras y que, "al ofrecer a los rancheros sus esculturas solía decirles que ajustándose a un precio más alto que las anteriores, podía hacérselas de pura madera de colorín"[125].

A los ya señalados y entre los muchos ejemplos que podríamos citar de piezas mexicanas donde se ha constatado su empleo, nos quedamos con la siguiente selección en la que podemos hacernos una estimación de su empleo y alcance. En una de los textos más antiguos donde se detalla la tecnología y materiales, el del padre Velasco sobre el antiguo *Cristo de Ixmiquilpan*, luego de *Santa Teresa*, dice: "la materia de la que está formada esta santa imagen se reconoció con evidencia, que por lo interior (que es lo que llaman alma los de arte) es de madera muy cosa semejante al corcho, y a los que los de la tierra llaman zumplantle, (...) los extremos,

---

[122] Archivo del Coordinación Nacional de Restauración INAH, México. Historial Clínico. Clave A/ 4– 96 (8.336). Araujo [2001], fotografía, p. 124.
[123] Motolinía [1984], p. 108.
[124] Olivares Iriarte [1987], p. 20.
[125] Bonavit [1987], pp. 57-58.

cabeza, manos y pies son de la misma madera..."[126]. También en la estructura del *Cristo de Mezicaltzingo*, Abelardo encontró colorín:

> Correspondiendo a una pequeña parte de los muslos, pero particularmente en lo que pudiéramos estimas como su prolongación para formar las caderas encontré soportes de zompantle bastante grandes (pues el de la pierna izquierda llega casi a la rodilla), envueltos en tubos de papeles, recubiertos éstos por cañas simétricamente distribuidas a su alrededor hasta alcanzar el volumen de las caderas y parte alta del muslo; el resto de las piernas, quedando libre el tubo y sin revestimiento de caña, exigió el tallado de la madera de zompantle hasta cerca de las rodillas de la imagen[127].

Una última obra donde se ha podido señalar su posible uso, si bien la falta del análisis de algunos cortes, no lo asegura con rotundidad, es en el *Cristo* ligero del Museo Regional de Guadalajra, Jalisco, en el que la madera de Erythrina, forma los brazos y pies[128]. Otras de las contribuciones que podemos aportar a este epígrafe, son las propuestas de corrección de dos piezas que han tenido cierto calado en la historiografía y que ahora, gracias a la aplicación de la videoscopía industrial, confirmamos se tratan de obras en maderas blandas, y por su aspecto, posiblemente colorín. Se trata en primer lugar del *Dios Padre* del Conjunto de la *Piedad Compasiva* del Museo Franz Mayer, en cuyo interior constatamos los diferentes listones y embonados de madera, lo que nos lleva a suponer que quizás de la misma materia sea la figura del *Hijo*. La otra, también en este museo, es la talla del Arcángel identificado como *San Miguel*, adscrita al siglo XVII, y por ende, el *San Jorge* –colección Behrens, D.F.– que sin duda creemos formaron parte de un conjunto, o en su defecto, salidas de un mismo obrador.

519



Estructura interior del *Padre Compasivo o Trono de Gracia*, donde se constata la utilización de maderas ligeras y no caña de maíz

[126] Velasco [1858], p. 54.
[127] Carrillo y Gariel [1949], pp. 17-18.
[128] Zárate Ramírez [2010], pp. 42-43 y 96-97



Trono de Gracia o *Padre Compasivo*. Museo Franz Mayer, México. Escultura catalogada hasta el momento como de caña de maíz. Gracias a la realización de una videoscopía industrial se pudo acceder al interior constatándose que se trata de una talla en madera ligera. Anónimo méxicano, siglo XVI-XVII

De las piezas españolas ya hemos indicado anteriormente el interesante *Cristo de la Humildad y Paciencia* apoyado en la columna, que custodian las monjas hispalenses del convento de Jesús, María y José, que pudiera estar tallada en madera de colorín, aunque no debemos descartar su combinación con otros materiales ligeros como nos señalan los primeros tanteos de su análisis material, que bien pudieran corresponder con otate. En cuanto a los crucificados, muchos son los que podríamos nombrar, ya que hemos de pensar que el colorín es usado de manera frecuente para los anclajes y por ello, la tenemos identificada en los casos de manos y pies de *cristos* como los de Telde, San Andrés y Sauces, La Palma, en la misma Isla el de Los Llanos, o en Tenerife el de San Marcos de Icod. Entre los peninsulares el de *Zacatecas* en Montilla, el de la *Sangre de Granada*, el de Bornos y el de Valverde de Leganés, a los que se añade el de *Los Pobres*, Sevilla, este último verificado por la documentación aportada por sus restauradores[129].



Arcángel. Colección particular, México. Escultura en madera ligera, con decoraciones doradas y esgrafiadas. Anónimo mexicano, siglos XVI-XVII



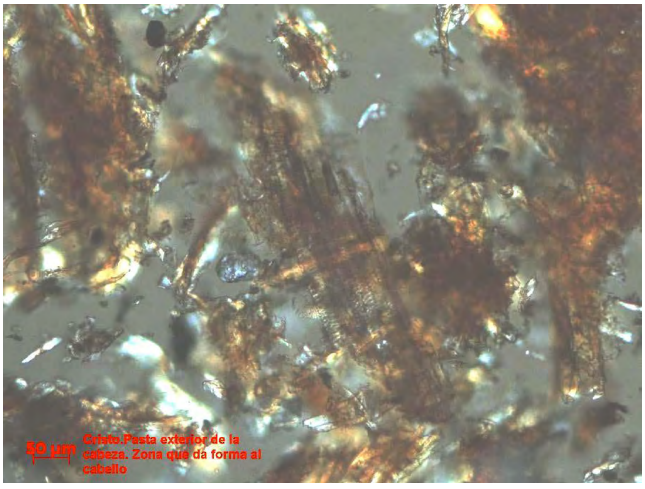
Arcángel San Miguel. Museo Franz Mayer, México. Escultura en madera ligera, con decoraciones doradas y esgrafiadas. Anónimo mexicano, siglos XVI-XVII

[129] Del primero lo refiere Marín Albadalejo [2006], p. 21.

Un dato que si bien puede pasar como anecdótico, pero que creemos debe ser apuntado, es la referencia que en un momento se hizo del material en el que está construido el *Cristo de Arrate*. En su restauración de los años setenta, un "escultor mexicano" que lo intervino, lo definió como "madera de coral–mejicano con caña de maíz"[130], lo cual tiene explicación ya que coloquialmente y debido tanto al color de sus flores como a las particulares ramificaciones, se le suele denominar Coral, no en vano también se nombra "Erythrina coralloides". De igual manera, cabría preguntarse si cuando Faci describía la materia del *Cristo de la Cama* de Jaca: "es la Santa Imagen de una especie de junco marino de muy crecida cantidad, y como su materia sea tan rara a proporción de los que vemos en los comunes, y menudos de España, aunque bastantemente sólida, es muy ligera, y por eso muy al caso para el fin que se hizo fabricar..."[131], tuviera alguna noticia de la nomenclatura coloquial y la confundiera.

Otras de las maderas que de la que los especialistas dan noticias es la de *copal*. Según Araujo han sido localizadas como soportes de manos y pies[132], o la referida de cazahuate, que señala Olivares, cuando valora como de "que no carecen de novedad", las piezas ligeras, a su juicio, autóctonas[133].

Un dato relativo a la utilización de maderas, y que hemos incorporado tras la restauración del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, que consideramos fundamental para parte de nuestras propuestas de relación entre la obra ligera novohispana y la europea, es el hallazgo constatado de pasta obtenida a partir de madera. En efecto, como parte de la sucesión de estratos que configuran la cabeza, y bajo una capa de papel amate policromado que da el cromatismo del cabello y con ello disuade de cualquier especulación al respecto de ser un añadido, encontramos una irregular –va desde medio centímetro de grosor hasta uno–, pasta de madera finamente triturada y bien compactada con un adhesivo orgánico, tal vez cola animal. Aunque no podemos, por la cantidad de muestra obtenida, inferir su naturaleza específica –tipo de árbol–, los estudios realizados en el LDOA del IIEs no dejan lugar a dudas de correspondencia.



Identificación de maderas como elemento constitutivo de la pasta que configura uno de los últimos estratos de os que se compone la cabeza del *Cristo de Valverde de Leganés*, Badajoz

[130] Cañizal [1998]. AA.VV. [2004], s/p. Las referencias primeras nos fueron proporcionadas por Satur Peña a la que damos nuestro reconocimiento.
[131] Feci [1739], p. 154.
[132] Rolando Araujo [1998], p. 79.
[133] Olivares Iriarte [1987], p. 20.

Aunque quedará descrito de forma exhaustiva en el epígrafe correspondiente a la documentación generada por la restauración, el interés por el hallazgo de pasta de madera hace que nos adelantemos reseñándola. La sucesión de materiales que encontramos en la cabeza de este último crucificado, presenta primero capas de papel que salieron de la horma y lo dejaron hueco –materiales todos americanos ya que se identificaron como amate, apareciendo incluso partes de un códice–, les suceden, para dar mayor volumen, pasta de caña y fragmentos de caña pegados con cola animal. Es ahora donde se aplica la pasta de madera, perfectamente ranurada y pegada tanto al estrato inferior como al superior, papel, al cual aporta la textura acanalada que vemos en el cabello.



Visión de la parte superior de la cabeza del *Cristo de Valverde de Leganés*, una vez retirados los elementos añadidos. La pasta ranurada que se observa está compuesta de pasta de madera

Hasta el momento no habíamos encontrado este material, y por ello quedaba en el aire, solo argumentado, pero no demostrado, la relación de las pastas novohispanas con las europeas. Como simple ejemplo de imagen española realizada en este material, señalemos los conocidos ejemplos que ya hemos descrito en el apartado correspondiente, siendo el *Cristo de la Capilla del Museo*, Sevilla, una obra relevante en este material ejecutada en gran parte en este material.

6.3.1.11 | OTROS MATERIALES VEGETALES

Pese a que los materiales comentados son los que con mayor frecuencia hallamos, también podemos encontrar otros como el *tule, la tarantacua, fibras de madroño, cuerdas de pita o mecate*.

De la planta del *Tule,* se aprovechan sus largas, resistente y flexibles varillas, que pueden servir tanto de armazón, como estructura. En un Crucificado de mediano formato de una colección particular moreliana, pudimos observar que bajo las distintas capas de aparejo, policromía y papel, se encontraban posiblemente en sustitución de la caña, estas varillas de tule. La *Tarantacua* es un pequeño arbusto muy común de la región michoacana también produce unas varillas muy próximas en cuanto a su forma con las anteriores. Aunque no descartamos por sus cualidades, otros usos en imaginería, la incorporamos a la lista de materiales empleados en la elaboración de estructuras, tal y como se constata en la escultura ya nombrada del *Cristo Resucitado* de Tzintzuntzan.



Atado de varillas largas, posiblemente de tule, que se emplearon para la estructura interior de una de las piezas fragmentadas que se conservan en el depósito del convento de San Francisco de Tzintzuntzan, Morelia

Empleadas para dar volumen sin restar movilidad a las articulaciones, las ligeras *fibras de madroño* las hemos encontrado en las articulaciones de los hombros de una de este tipo de imágenes también del desván de Tzintzuntzan[134]. Dichas fibras de aspecto algodonoso ya fueron señaladas para obras de la misma procedencia por la restauradora Sofía Martínez[135].

[134] Fibras obtenidas de la misma escultura por Sofía Martínez del Campo Lanz, fueron identificadas como "hilos muy delgados de lana", no ponemos en duda dichas apreciaciones pero de nuestros análisis corroboran el empleo de las fibras de madroño. Martínez del Campo Lanz [1987], p. 84.
[135] Martínez del Campo Lanz [1987], p. 84.

Como resultados de los procesos de restauración realizados en España, se han encontrado diferentes tipos de fibras vegetales aunque la dificultad para su identificación, han que simplemente se nombraran como tal, fibras o estopas. Son los casos del antiguo titular de la *Vera Cruz* de Cádiz, en la que aparecieron de relleno, también en el interior del crucificado de la Catedral de Vitoria-Gasteiz, en este caso, cáñamo, las que forman el mechón volado y recubrimiento de los dedos de las manos en el *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, o la utilizada para dar formar el volumen del cabello en el *Crucificado* de Fuente de Maestre.



Fibras no identificadas, aunque parecieran provenientes de algún tipo de raíz, obtenidas del mechón de cabello volado del Cristo de Valverde de Leganés, Badajoz

Para concluir queremos incidir en las variaciones que sufrió la técnica y con ello la posibilidad del empleo de diversos materiales, muchos de los cuales serán apreciados en las pertinentes restauraciones.

6.3.1.12 | MATERIALES DE ORIGEN ANIMAL

En menor medida los escultores recurrieron a materiales de origen animal, con excepción de la cola de los aglutinantes y aquellos que corresponden a lana y trataremos en sus apartados correspondientes. Del resto cabe señalar el empleo de plumas para las estructuras y según fue avanzando la técnica, huesos para costillas y uñas, estas últimas también de astas. Debemos de tener en cuenta en estos últimos elementos, al referirnos a la adicción de postizos, fueron cada vez más socorridos también por los talleres de producción popular, siendo un síntoma del gusto por un "barroco" doliente tan afín a la imaginería hispanoamericana como se indica por parte de diversos investigadores, aunque no podemos olvidarnos que dichos aditamentos ya se usaban desde el Medievo español.

A la ausencia de referencias por los cronistas, fue Bonavit quien nos introduce en el uso de plumas como elementos de sostén. Éstas provienen del guajolote, ave americana familia del pavo[136]. Algunas de las piezas donde se han encontrado son las estudiadas por Bonavit[137], o las por nosotros localizadas en Tzintzuntzan, que pensamos puedan corresponder con las referidas por el anterior y de la que adjuntamos su correspondiente documentación gráfica[138]. En un crucificado de

[136] Rolando Araujo advierte como nos comentó, que pueden ser también de otras aves lo que no se puede afirmar o desmentir en espera de estudios taxodérmicos pertinentes.
[137] Julián Bonavit [1987], p. 53.
[138] Al analizar dicho fragmento, y describir su sistema de realización así como morfología y capas

colección particular en Morelia, intervenido por Hincapié, tal y como recoge Velarde Cruz en su monográfico, es donde encontremos el mejor ejemplo de la aplicación de esta materia. Refiere la citada investigadora y pudimos comprobar por las imágenes que nos proporcionó este maestro, como dichas plumas, están formando parte de la estructura, tanto de las extremidades, como especialmente del interior del torso[139].



Atado de plumas encontrado formando parte de la estructura de un Cristo de caña que se conserva en Morelia restaurado por Hincapié

Relacionado con el empleo de plumas, y pese a que en la actualidad se ha perdido esta costumbre, Luft indica que "según tradición recogida en Tzintzuntzan, a los Cristo primitivos para las procesiones del Viernes Santo, les ponían cendales de monto de pita de maguey "hechiza", cubiertos de plumas de colibrí, que pegaban con la resina de charavasca o vara blanca"[140]. Aunque en nuestro trabajo de campo hemos incidido en la búsqueda de algunas de estas piezas, o su referencia, el resultado siempre ha sido baldío. Ello no significa que el dato sea falso, ya que a nuestro parecer sería lo más lógico si tenemos en cuenta los trabajos de plumaria, en los que destacó tanto el arte prehispánico y colonial. Al igual que se hacían antiguos tocados de plumas para los jefes, y tras la Conquista, para la elaboración de cuadros cristianos e incluso mitras, no sería de extrañar que paralelo a la reutilización de la técnica de la caña, se usara las mismas plumas pero ahora para vestir con sus mejores galas al nuevo dios.

polícromas nos induce a pensar que forma parte de la escultura de *Cristo Resucitado,* que se custodia en el mismo depósito.

[139] Velarde Cruz [2003], pp. 65-66, [2009], p. 85.

[140] Luft [1972], p. 24.



Patena. Mosaico de plumas sobre madera. Siglo XVI. Museo Nacional de Antropología e Historia. México

También de origen animal se han encontrado otros materiales como diferentes tipos de pieles, tendones, crines de caballos y hasta huesos. Las primeras son comunes, especialmente cuando se tratan de piezas articuladas. Algunos de los ejemplos que podemos citar son las que restauramos en el *Cristo de la Cama* de Jaca: en cuello, hombros y caderas. También el *Señor Difunto* de San Marcos de Icod las presenta, aunque las actuales se deben a intervenciones de restauración incluso de finales del siglo pasado. En la obra peninsular aparecieron un tipo de cordeles que anclan y permiten la rotación de los hombros, y que desde un primer momento nos interesaron por su morfología. Analizados en el LDOA, la aparición de sustancias específicas no dejó lugar a dudas que se trataba de tendones, siendo la única obra, tanto de las españolas como de las mexicanas, donde su uso se ha constatado científicamente[141]. Aunque sea a modo de apunte y debido a su particularidad, en la historiografía novohispana encontramos algunas alusiones al uso de éstos como elementos en la construcción de obras de arte. En la documentación alusiva al encargo por ejemplo del desaparecido retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de la Ciudad de México, queda recogido: "Se ha de dar toda la dicha obra una mano de siscola y luego se ha de plastecer y de plastecido se ha de raer el dicho plate y enlienzar con lienzo nuevo todas las juntas y más lo que conviene a el provecho de la obra y por las espaldas de las dichas juntas si lo hubiere menester se ha de *encibar*"[142].

Las crines de caballo son citadas por Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth, aunque debe señalarse que aparecieron simulando eso mismo, en la escultura ecuestre de un *Santiago Matamoros*[143]. En cuanto a los huesos, éstos pueden aparecer con relativa frecuencia y con diferentes finalidades. De entrada están las uñas y dientes[144] formadas a partir de astas, que del mismo modo sirven para imitar entre en los descarnados, la aparición de los huesos de Cristo, fruto de sanguinolento martirio.

[141] El análisis fue realizado por Víctor Santos, LDOA, IIEs, UNAM.

[142] Se refiere a la colocación de tendones de animales, usados a modo de refuerzo y para estabilizar los movimientos de la madera, tal y como frecuentemente encontramos los encañamados. Tovar y Teresa [1982], pp. 220-221. Desde el aspecto de la ciencia y su relación con el arte, la utilización de tendones da habida cuenta Elsa Arroyo, en su meticuloso análisis de los restos de la *Virgen del Perdón,* de la Catedral de México, obra del flamenco Simón Pereyns. Arroyo Lemus *et. Al.* [2009], pp. 79-98.

[143] Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1994], p. 69

[144] No siempre hemos de pensar que los dientes que presentan las tallas tienen que ser obligatoriamente de hueso. En casos como el *Cristo de Zacatecas* de Córdoba, éstos estaban formados de madera policromado, mientras que en el *Señor de la Cama*, Jaca, son de corteza de caña.

Así ocurre por ejemplo en varias partes del cuerpo del Cristo de la capilla adjunta a la catedral de Tlaxcala, el *Cristo de Cortés*, a lo que se añaden pequeños fragmento de piel muy curtida para imitar la carne. Vistos al detalle y no encontrándolos en otras piezas del mismo obrador, parecieran que corresponden con un añadido. También de hueso son algunas costillas que se dejan entrever en diferentes piezas, siendo estas de animales pequeños y puestas tal cual. En este punto hemos de tener cuidado y no pensar que cuando se aprecie un elemento como este de las costillas, siempre tengan que ser de animales, ya que en casos éstas pueden ser imitadas con otros materiales no teniendo que ser de origen animal[145].



Fragmentos de piel y hueso para simular heridas. *Cristo de Cortés*. Catedral de Tlaxcala, México

Un material también de origen animal y de extrema particularidad y que de nuevo aquí es de obligada cita, son las cáscaras de escarabajo, *mayate,* que recubren la cruz del *Divino Indiano* de Chiclana. Señaladas por Nieto Pérez[146], su identificación constituye una novedad, más aún cuando podemos considerar su empleo de retardatario, ya que está perfectamente datada la pieza entre los años cincuenta y sesenta del siglo XVII. En verdad, este elemento y su cronología es como mínimo desconcertante, apuntando únicamente y al nivel de conocimientos que tenemos, que su uso corresponda quizás a una pervivencia de técnicas no aludidas hasta este caso, o en su defecto, un extrapolación de recursos al gusto o del maestro o del comitente.



Cáscaras iridiscentes de escarabajo. *Cruz del Divino Indiano*. Anónimo mexicano, década de los setenta. Chiclana de la Frontera, Cádiz

[145] Por ejemplo en la pieza intervenida por Martínez del Campo Lanz, las costillas estaban formadas de "carrizo (corteza de la caña) pintadas de rojo. Martínez del Campo Lanz [1987], p. 107. También en un Cristo de colección particular de Michoacán aparecen costillas pero son en este caso de madera. Velarde Cruz [2003], p. 133.

[146] Nieto Pérez *et. al.* [1992], pp. 360–361. Amador Marrero [2008a], en prensa.

6.3.1.13| PAPELES

La relación entre el uso del papel y las divinidades prehispánicas llegaron a ser descritas por los cronistas como Motolinía y Durán. Valiéndonos de lo señalado por este último y a modo de ejemplo, narra la ejecución de deidades para los altares domésticos, concretamente para la fiesta de los Cerros-Tpeilhuitl: "... a estos cerros de masa –en relación a la de semillas– ponían caras, ojos, y los vestían con unos papeles de estos de la tierra, como estraza, y en ellos unas pinturas de negro hecho con hule..."[147]. También Sahagún, en su reiterada cita, señala el papel, aunque como cartón[148].

Como se indica un artículo sobre el hallazgo de un atavió prehispánico hecho en papel:

> mucha tinta ha corrido sobre el uso del papel en el México prehispánico. Cronistas y fuentes de la más disímil naturaleza dan fe de ello. Sin embargo son pocas las evidencias físicas que dan cuenta de qué manera y que usos daban al papel los antiguos mexicanos. Además del consabido y elemental empleo como base para la escritura, del que son ejemplo los diversos códices prehispánicos que han sobrevivido al paso del tiempo, el papel fue empleado también en la manufactura de atavíos rituales[149].

Con base en ello vemos lo mucho queda por investigar sobre el uso precolonial que se hacía del papel en México, entre los que pudo encontrarse la realización de sus deidades, ya que dichas culturas cumplían varios de los puntos fundamentales para su ejecución; por un lado el sabio manejo en la manufactura del papel, y por otro, el desarrollo que alcanzaron en la utilización de moldes. Aún así, y sin descartar su uso en la hipotética construcción de dioses prehispánicos, nos interesa en nuestro estudio la teoría de que el empleo del papel como soporte y estructura en la realización de imaginería en caña, está más cercana a los denominados *papelones* europeos de lo que hasta ahora se ha escrito, como así puntualizaremos en el momento de analizar los respectivos sistemas constructivos o adelantábamos cuando se habló de las imágenes de *Santa Ana* del Museo Franz Mayer o del *Cristo de la Misericordia* de Garachico.

En este mismo sentido se ha de matizar la poca repercusión que se le da a los papeles estructurales cuando se habla de esta imaginería, contraponiéndose a la importancia que tuvo en su desarrollo. Recordemos las palabras del restaurador Araujo que llegó incluso a formular nomenclaturas según el material predominante en las obras[150], por lo que a muchas de ellas tendríamos que referirnos como de *papelón*. Algunas de las referencias tanto históricas como bibliográficas que aluden al papel en la imaginería en caña, y sin volver a escribir lo referido por Olivares[151], están en la descripción de la materia del antiguo crucificado franciscano de Zacatecas[152], en los

---

147 Durán [1967], pp. 279-280.

148 "Pero si ha de hacer un animalito pequeño, como una lagartija, una libélula, una mariposa, el esqueleto se hace con cañuela de maíz o con tiritas de cartón..." Sahagún [1988], p. 533.

149 En "Sala de Prensa – Conaculta, *Noticias del día"*.
http://www.conaculta.gob.mx/saldeprensa/2002/feb/250202/ofrenda.htm

150 Araujo *et. al.* [1989], p. 17.

151 Olivares Iriarte [1987], p. 21.

152 Cuando Mota Padilla refiere al segundo incendio de esta iglesia y la salvaguarda del crucificado, señala; "Lo que admira es, que aunque el Señor era demasiadamente corpulento, no pesaba, por ser de cartón...", Mota Padilla [1970], p. 275.

de Ixmiquilpan[153] y Mexicaltzingo[154], además de los por nosotros intervenidos como el de Telde, Zacatecas, Bornos –aunque en este último sólo formamos parte de sus equipo de análisis–, y el de Valverde de Leganés. Es con base a su origen o materialidad, como clasificaremos los distintos tipos de papel encontrados en los soportes de las imágenes. Hemos de puntualizar la salvedad que, en lo que se refiere a los papeles europeos, sobreentendemos que se tratan de sus materiales que pueden ser tanto de importación como realizados en la Nueva España, si bien el origen primero está en Europa.

PAPELES INDIANOS

Los papeles de tecnología y materialidad indiana son muy abundantes, algo lógico si tenemos en cuenta que su realización estaba muy extendida antes de la llegada de los españoles, además, sobre los pliegos de origen europeo las autoridades ejercían un acérrimo control y exigían elevados pagos de aranceles, lo que sumado a la alta demanda, no abastecida por el europeo, conllevó que se siguiera produciendo[155]. Pese a que existían varios tipos de papel según los materiales empleados en su manufactura, los que nos interesan para nuestro estudio son el *amate* y el *melt,* en detrimento de los de *gusano*[156] y el de *izolt*[157]*,* además de otros[158].



Códice Dresde. Papel amate y color, México, Posclásico Tardío, c. 1250

[153] "...y el papelón y engrudo...", Velasco [1858], p. 55.
[154] Carrillo y Gariel [1949], pp. 16-17.
[155] Para mayor información sobre el tema, entres otros aconsejamos véase; Lenz [1948].
[156] Obtiene este nombre el papel obtenido de los tejidos del capullo de una oruga (*Eucheria socialis)* que vive en el árbol del madroño. Lenz [1948], pp. 177–178.
[157] Se trata de un papel de palma, al que alude las crónicas diciendo "los indios en su gentilidad fabricaban el papel con unas telillas membranosas que se sacaban de una especie de palma...", León [1923], p. 102.
[158] Cervera Xicotencatl y López [2000], pp. 79-85.

El papel amate, también conocido como de *siranda* –obtenido del *Ficus Cotinifolia* y *Ficus Padifolia*–, fue de los indianos el más utilizado antes y después de la arribada de los peninsulares, llegando a estar prohibido para favorecer el monopolio del producto español, y encontrándose en el soporte de algunos de los códices más destacados, como así han estudiado Cervera y López[159]. Varios son los cronistas que ya en el siglo XVI hablan del amate; fray Diego de Landa, Bernal Díaz del Castillo Martín de Agrelia y fray Bernardino de Sahagún. Pero sin duda el texto más enriquecedor es el del naturalista español Francisco Hernández, quien en 1570 comentaba:

> Fabrican de este árbol un papel a propósito para escribir o trazar línea, aunque no deja pasar la tinta a su través, pero propio para envolturas y muy adecuado y útil entre estos indios occidentales para celebrar las fiestas de los dioses, confeccionar las vestiduras sagradas, y para adornos funerarios. Se cortan solo las ramas gruesas de los árboles, para dejar que los renuevos se endurezcan; se maceran con agua y se dejan remojar durante la noche en los arroyos o ríos. Al día siguiente se les arranca la corteza, y después de limpiarla de la cutícula exterior, se extiende a golpes con una piedra plana pero surcada con algunas estrías, y que se sujeta con una vara de mimbre sin pulir doblada en círculo a manera de mango. Cede aquella madera flexible; se corta luego en trozos que, golpeados de nuevo con otra piedra más plana, se unen fácilmente entre sí y se alisan; se dividen por último en hojas de dos palmos de largo y palmo y medio aproximadamente de ancho, que imitan a nuestro papel más grueso y corriente, pero son más compactos y más blancos, aunque muy inferiores a nuestro papel terso...[160]



Códice precolombino (facsímil). Papel amate dispuesto en forma de biombo

De su empleo en las imágenes de caña tenemos amplias referencias en los estudios efectuados a muchas piezas. Luft, encontró este mismo tipo de papel en dos imágenes que difieren notablemente una de la otra en su calidad plástica, no así en su construcción material: el *Cristo* del Museo Regional de Páztcuaro, y el *Santo Cristo* de la Capilla de la Asunción[161]. El mismo soporte fue hallado por Araujo y su

[159] Cervera Xicotencatl y López [2000], pp. 63- 75
[160] Hernández [1942], pp. 249-250.
[161] Luft [1972], pp. 20 y 24. A nuestro juicio el primero de los cristos es encasillable perfectamente en la

equipo en el *Cristo de Churubusco*, además de en otras restauraciones acometidas por parte del propio taller del INAH. Con respecto a este último hemos de indicar la particularidad de que algunos de sus pliegos presentan restos de colores como el azul maya, por lo que se relacionó con el reciclado de algún tipo de códice. Este hecho es significativo, ya que el uso del azul maya podría corresponder con un documento precortesiano, siendo hasta la actualidad el único encontrado en una imagen de caña[162]. Lo mismo podríamos indicar en cuanto al fragmento encontrado en la imagen de *Santa Ana* del Franz Mayer, en que se logra distinguir con dificultad algo de relieve en las aplicaciones de color, especialmente en el azul.



Fragmento pictográfico. Interior de la imagen de *Santa Ana* del Museo Franz Mayer. México, D.F. Videoscopía industrial

Pese a que luego trataremos otros códices, el hecho de que los documentos con color que aparecieron el esta imagen del Museo de las Intervenciones, estén sobre papel amate, nos obliga a situarlo aquí e introducir algunos aspectos a considerar. Señala Araujo:

> En el estudio de estos esquemas (refiriéndose a la manufactura) indica que sí existen fragmentos o parte de un documento policromado por debajo de la encarnación en varis zonas del cuerpo (...)
> En cuanto a las capas de pinturas del códice señala) las muestras usadas para el análisis de estas capas fueron tomadas por debajo de la encarnación del Cristo. En el color negro de la parte superior de la espalada se encuentran dos capas de pintura sobre una base de preparación de yeso, aplicada directamente sobre el papel amate. La capa negra *externa* está constituida por negro humo, y la capa café *interna* por negro de humo y ocre rojo.
> En el color rojo, tomado del pie derecho y del brazo y hombro del mismo lado, encontramos una capa roja formada por rojo cochinilla y una pequeña cantidad de ocre rojo, sobre la misma base de yeso. En la muestra del pie derecho se encuentran además una capa azulada, abajo de la capa roja, constituida por una mezcla de azul maya y yeso.
> En las muestras de azul pálido, tomadas de los dedos índice de ambas manos, también se encuentra la capa azulosa constituida por azul maya y yeso[163].

Como se certificó científicamente, no deja lugar a dudas que se debe tratar de un códice. La aparición de este tipo de materiales en papel amate, pese a lo que se ha

órbita de los talleres que realizaron otras imágenes llegadas a Europa, mientras que la segunda, pese a su correcto tallado del rostro y suave tratamiento anatómico del resto del cuerpo lo vincula con artífices populares.

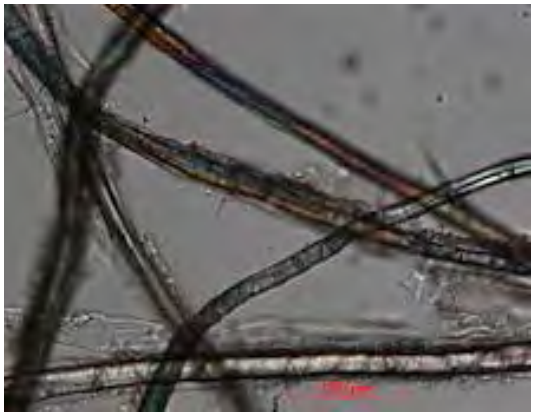
[162] Araujo *et. al,* [1989], p. 10.

[163] Araujo *et. al,* [1989], pp. 9-10.

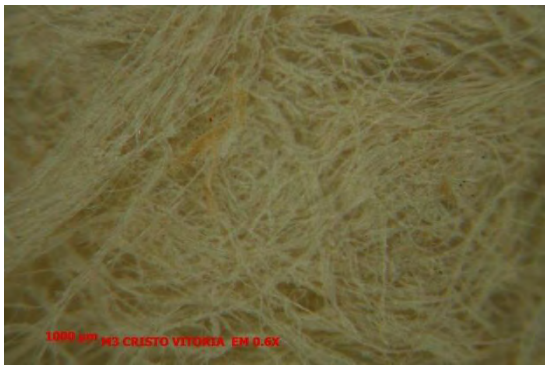
indicado y veremos cuando tratemos a continuación los realizados con papeles de corte o manufactura europea, será una constante. En los últimos momentos de la redacción del presente trabajo, los descubrimos en la lazada del *Cristo de Bornos*, o en la cabeza del Cristo de Valverde de Leganés, siendo los encontrados en el de Mexicaltzingo, los que abrieron el debate. Queremos señalar desde aquí, que los éstos deben ser entendidos como un material de desecho y valorados como tal para la manufactura de imágenes que, como defenderemos, tienen mucho que ver con los papelones europeos.



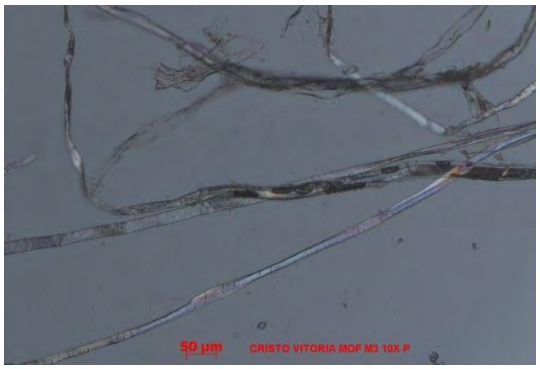
Cristo de Bornos, Cádiz. Fragmento de uno de los pliegos interior de la lazada. Se aprecian junto la pincelada de negro de carbón en la que se realizaron las pictografías y un fragmento de cáscara de almidón del aglutinante en el pegado del pliego



Cristo de Bornos, Cádiz. Fibras pertenecientes al pliego interior del paño de pureza donde se identifican las características estrías y zonas aplastadas de la fibra además de la camisa casi transparente que la envuelve por partes



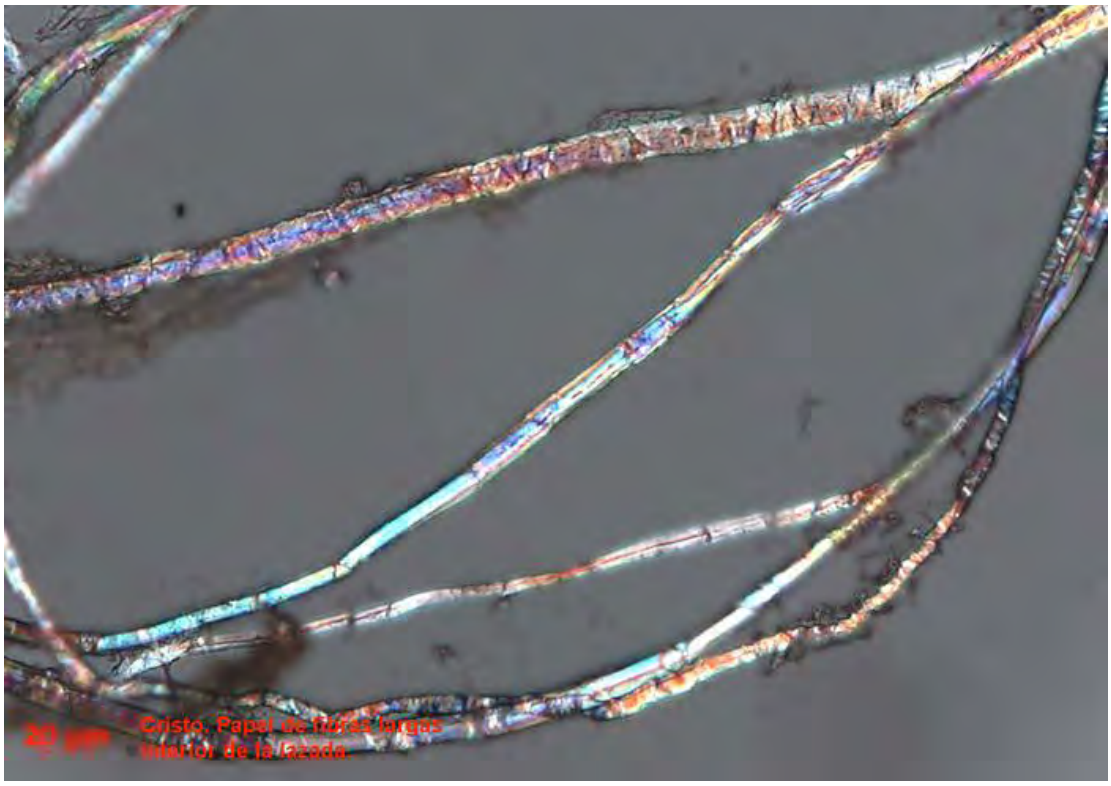
Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz. Fragmento de uno de los pliegos interior es, cuya apariencia primera lo hacía relacionable con el papel amate tal y como luego se pudo constatar por el análisis pormenorizado de sus fibras



Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz. Fibras de uno de los pliegos interiores donde se identifican las características estrías y zonas aplastadas de la fibra además de la camisa casi transparente que la envuelve por partes



Cristo de la Misericordia. Valverde de Leganés, Badajoz. Las fotografías corresponden al papel y sus fibras, obtenido de una de los pliegos del interior de la cabeza. Se identifican las características estrías y zonas aplastadas de la fibra además de la camisa casi transparente que la envuelve por partes, típicas del papel amate

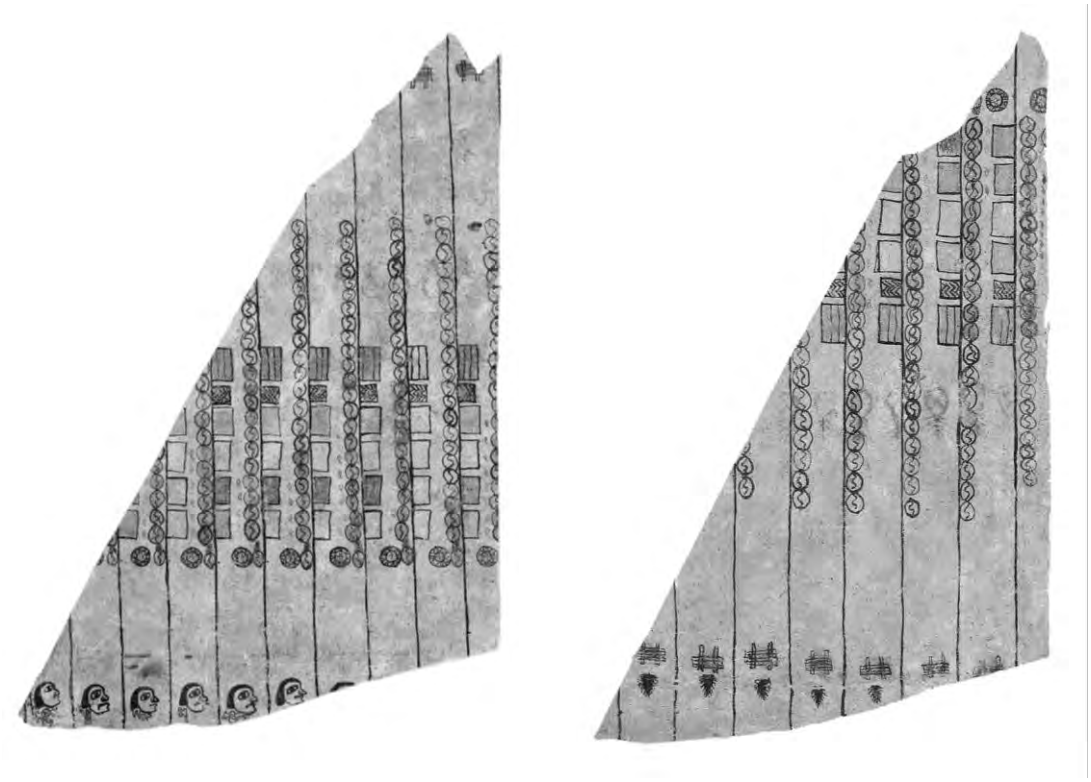


De los códices en papel amate que hemos encontrados –cuya confirmación viene avalada por los análisis científicos de sus fibras–, y adelantándonos a lo que trataremos en cuanto al sentido de su utilización, puede señalarse que indiscutiblemente se tratan de documentos coloniales de orden tributario. Siguiendo nuestra ética en cuanto a la manera de nombrarlos, establecimos darle a cada uno, al igual que ocurrirá con los encontrados en otros materiales, el título de las localidades en donde se encuentran; *Matrícula de Bornos* y *Matrícula de Valverde de Leganés*.



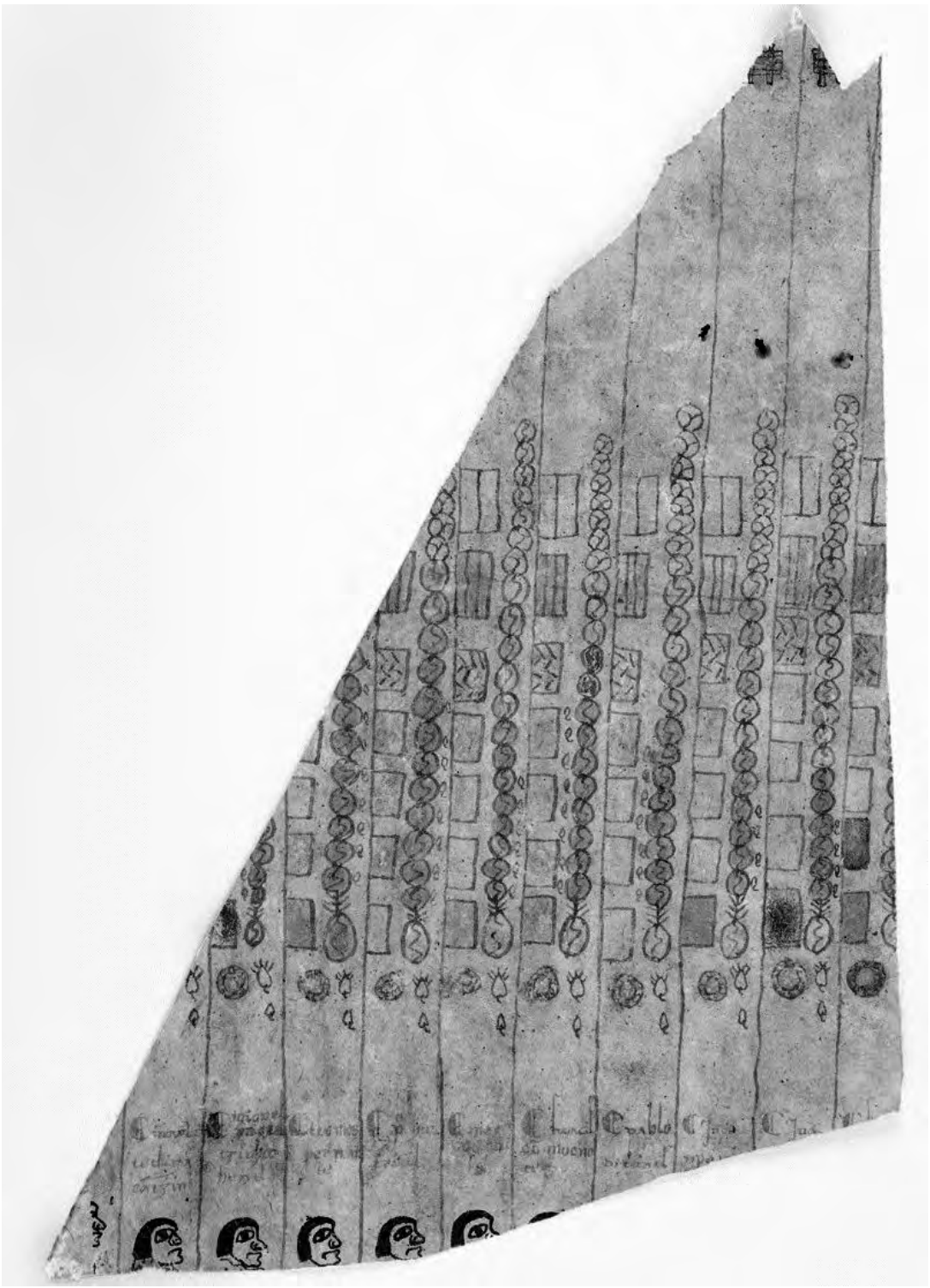
Cristo de San Marcos, Metzicaltzingo, México. Estado de conservación en el que quedó tras un sismo a mediados del siglo pasado. En el interior se logran ya distinguir algunos documentos pictográficos y parte de un texto.
Foto Carrillo y Gariel. Fototeca Manuel Tousseint. IIEs. UNAM

En el del *Cristo del Capítulo* de Bornos, Cádiz, descubrimos junto a los especialistas del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, un nuevo códice de tipo tributario alojado en la parte central de los pliegos encolados que forman la lazada[164]. Son varios pliegos de tipo tributario en los que aparecen las características divisiones longitudinales que contienen diferentes productos, cacao, chile... y al calce, las cabezas de perfil de aquellos que están pagando los tributos con sus glifos identificativos, todo realizado por un tlacuilo. En tinta roja, y escritos sin duda por un español, los mismos nombres castellanizados de los "retratados". En cuanto a su composición, está realizado sobre papel de fibras de amate y pintado, por lo menos en lo que refiere al trazo en negro, con carbón[165]. Como en los anteriores, se combinan los trazos en tinta oscura con los colores de relleno, amarillo, rojo, etc. Preguntado al respecto, Erick Velázquez del IIEs, autoridad en el mundo precolonial, nos señaló que efectivamente corresponde con fragmentos tributarios y de su primer análisis se puede deducir una procedencia cercana al lago de Tescoco, por lo cual otra vez aparece el centro de México como punto de referencia.



Pliegos intermedios de papel amate localizados en la lazada del paño de pureza del *Cristo del Capítulo* de Bornos, Cádiz. Tanto la tipología de divisiones, la aparición de los perfiles humanos con sus glifos identificativos y los glifos relacionados con diferentes productos, refieren que debe tratarse de una Matrícula de Tributos del Centro de México. Fotografías IAPH

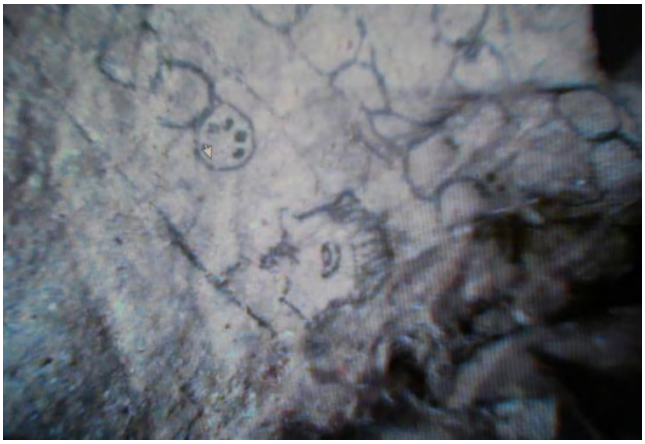
[164] Restauración realizada en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, dependiente de la Junta de Andalucía, concluida en mayo de 2010.
[165] Análisis realizados por Víctor Santos, del IIEs, UNAM y por el IAPH de Sevilla.

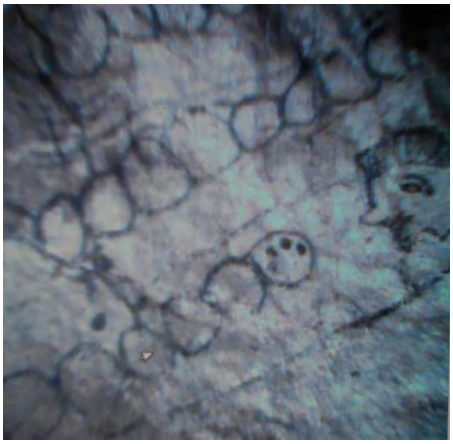


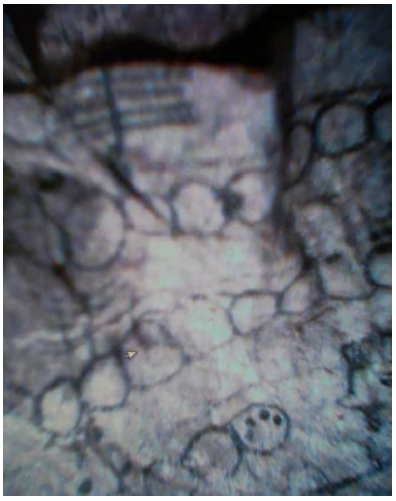
Pliego intermedio de papel amate localizados en la lazada del paño de pureza del *Cristo del Capítulo* de Bornos, Cádiz. Tanto la tipología de divisiones, la aparición de los perfiles humanos con sus glifos identificativos y los glifos relacionados con diferentes productos, refieren que debe tratarse de una Matrícula de Tributos del Centro de México. Presenta a su vez la particularidad de tener transcritos al castellano los nombres de los tributarios. Fotografías IAPH

Del mismo documento llegamos a deducir conjuntamente que al presentar las leyendas en castellano y haber aparecido como material de reutilización, éste debió servir en origen para justificar los tributos, quedando luego, posiblemente tras su apunte en las cuentas pertinentes de los españoles, sin valor referencial, y por ello, en vista de la necesidad de materiales para las hechuras escultóricas, fueron adquiridos por un taller u obrador. Recuérdese que antaño era frecuente, tanto para España como debió ser incluso más para México –debido a la necesidad acuciante de materia prima–, la figura del trapero, quien en vista de la posible reutilización de estos materiales y como en su momento nos enseñó Teresa Espejo, recolectaba todo este tipo de productos para su transformación en nuevos papeles. Todo ello vendría a coincidir en diferente grado con lo señalado por varios autores y argumentos que hemos defendido como propios, lo cual entra en contraposición con ideas vertidas por otros nombres en donde se alude a la simbología de los mismos y que en la mayoría de los casos no son argumentados ni contrastados académicamente como se requieren.

Parte de los mismos argumentos podemos esgrimir para los escasos fragmentos encontrados en la cabeza del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés. De nuevo aparecen las típicas cabezas de perfil que se unen con por medio de líneas negras de sencillo trazo, a diferentes esferas y otras franjas que, preguntando a los especialistas, vienen a recalcar su origen tributario y procedencia del centro de México.





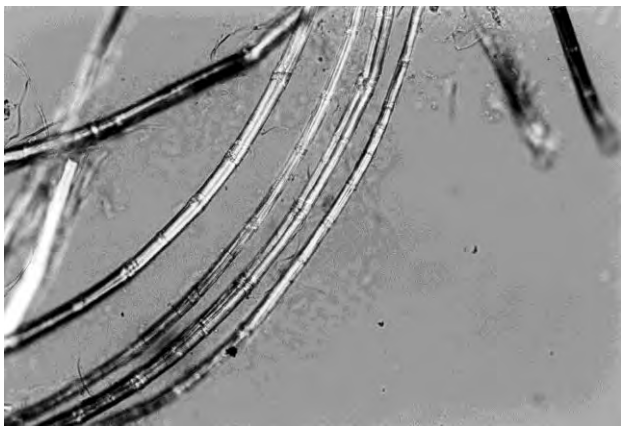


Fragmentos pictográficos de la Matrícula de Tributos encontrados en el *Cristo de Valverde de Leganés*. Badajoz

El otro de los tipos de papel prehispánico que tras la conquista se mantuvo en producción fue el melt, o papel de maguey, del que Motolinía narra; "hacer del melt buen papel; el pliego es tan grande como dos pliegos del nuestro"[166]. También Lorenzana señala: "las figuras de los ídolos son de las más horrorosas, y ridículas, como se puede ver en el Calendario en papel de Maguey, o de Melt, como quiere el caballero D. Lorenzo Boturini Benaduci, que recogió un ejemplar..."[167]. De las preparación de las fibras del maguey, de cuyo tallo floral, como anteriormente hemos comentado, se obtenía el quiote, nos dice Boturini; "el papel indiano se componía de las flemas del maguey, que en la lengua nacional se llama melt y en castellano pita. Lo echaban a pudrir y lavaban el hilo de ella, que habiéndose ablandado extendían para componer su papel grueso o delgado, que después bruñían para pintar en él"[168]. Este papel pese a que se debió utilizar frecuentemente en la escultura en caña, no ha sido tan localizado como el anterior, aunque creemos que algunos de los papeles encontrados pese a ser nombrados como amate, pueden corresponderse con el de maguey[169].

PAPELES TIPO CASTELLANOS-EUROPEOS

Como era tradicional en Europa, los papeles se elaboraban principalmente a partir de fibras vegetales de lino –*Linus Usitatissium*– y cáñamo –*Cannabis Sativa*–. Estos pliegos gracias a la carencia de sustancias ácidas en su composición ofrecen gran resistencia y perdurabilidad de ahí que se emplearan en escultura, siendo en muchos casos uno de los materiales predominantes, o en su defecto, de los que mayor importancia tenía a la hora de realizar los primeros pasos estructurales. Localizados también en considerable cantidad, los papeles de tipo europeo o realizados con los materiales habituales en el Viejo Continente[170], han sido hallados en diversas piezas durante sus restauraciones. Se empleaban principalmente como parte de las estructuras internas o moldeadas, con la excepción del *Cristo de la Salud* (La Palma) que, como comentaremos más adelante, los pliegos y su color hacen función a la vez de policromía.



Fibras de lino y cáñamo encontradas en los papeles que hacen de soporte en el *Cristo de Telde*. Gran Canaria

166 Motolinía [1984], p. 199.
167 Lorenzana [1981], p. 1.
168 Lenz [1950], p. 9.
169 Para mayor información del papel y de sus usos aconsejamos véase; Xicotencatl y López [2000], pp. 75-79.
170 Hemos de recordar que ya en el siglo XVI existían diversos molinos papeleros en México. Para mayor información consultar por ejemplo; Lenz [1984].

Hemos de destacar que muchos de estos papeles poseen la particularidad de ser de desecho, por lo que en casos puntuales se emplearon códices, dibujos o textos ya sea en castellano o en náhuatl, que al perder su valor documental fueron rehusados, pasando a formar parte de las esculturas. El hecho de que estos documentos en la actualidad posean cierto valor histórico ha acarreado en ocasiones serias disputas en cuanto a su extracción, lo que hoy en día no es aceptado por la comunidad de restauradores e historiadores al entender que es la escultura lo que prima sobre el referido valor documental, y testimonial en la mayoría de los casos. Dos son los ejemplos que vienen a ilustrar esta controversia.

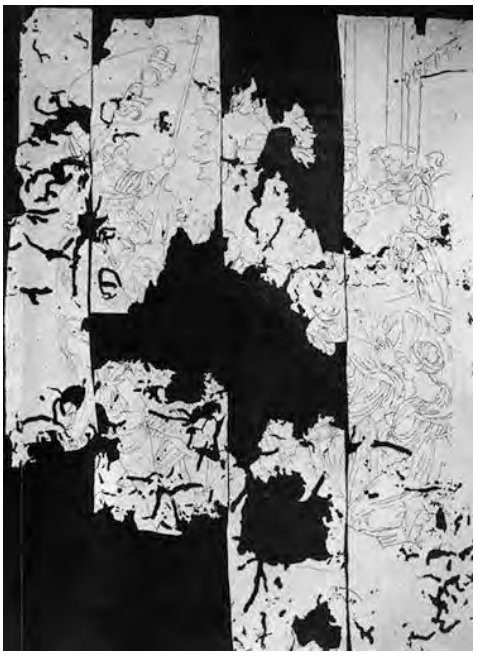


Cristo de Mezicaltzingo, México. Fotografía Abelardo Carrillo y Gariel. Fototeca Manuel Toussaint. IIEs, UNAM

En primer lugar está la disección que en los años cuarenta del siglo pasado se le efectuó al *Cristo de Mexicaltzingo* tras quedar seriamente dañado por un sismo. Al recoger los fragmentos se comprobó que en su realización se habían utilizado diversos tipos de papel con tipografías, glifos, dibujos y excepcionalmente un estarcido del cuadro de Rafael, *El Pasmo de Sicilia,* cuyo original se encuentra en el Prado[171]. Todo ello, sumado al interés suscitado por la realización técnica de la obra conllevó que se decidiera la referida disección, perdiéndose irremediablemente la escultura. En el lado opuesto, valoramos la oposición de un restaurador a la retirada de "hojas manuscritas en latín qué probablemente desechadas de algún misal, santoral o libro manuscrito no identificable, fueron usadas como núcleo" de una figura de la Virgen "posiblemente la Inmaculada", observadas por Romandía de Cantú[172].

[171] Concretamente los documentos encontrados son; Un estarcido del referido lienzo de Rafael, cuya función original era de la "repetir mecánicamente un dibujo de líneas perforadas", pinturas decorativas con figuras de personajes, fragmentos de lo que el investigador del Cristo, denominó como "códices del Cristo" y que se corresponden a un pago de tributos, de época colonial al distinguir elementos europeos como un torno de hilar, cuchillos i zapatos, y finalmente textos en náhuatl, de temática religiosa, cuyo análisis "revela una etapa muy primitiva en la escritura de la lengua". Para profundizar en el tema véase; Carrillo y Gariel [1949], sobre los códices, pp. 37-48, en cuanto al estarcido, pp. 21-29, las denominadas por Carrillo y Gariel como: *Pinturas decorativas*, pp. 31-34.

[172] Romandía de Cantú [1988], p. 3.



Estarcido del *Pasmo de Sicilia* de Rafael, encontrado formando parte de los pliegos de la horma del *Cristo de Mezicaltzingo*. México

Sobre este litigio retomemos a Estrada Jasso quien, en referencia a los papeles impresos encontrados en imágenes de caña dice:

> Eran generalmente de desecho, ya utilizados anteriormente para otros fines, y aunque entre ellos hay códices, todos son postcortesianos[173], y de poco o ningún valor. De tal manera que no valdría nunca la pena destruir una obra de arte colonial para extraer los folios inútiles de la contabilidad de un encomendero, o papel en blanco o pruebas de imprenta[174].

Las imágenes de las que se tiene constancia contengan estos tipos de papeles son, además de las ya indicados, el de *La Salud*, La Palma, el del Punto, Santa Teresa de Córdoba[175], y especialmente por su relevancia el *Cristo de Telde*. A ellos hemos de sumarles con ciertas reservas, en espera de los análisis correspondientes, los encontrados por el investigador Carrillo y Gariel en un crucificado de colección particular localizado en un rancho cercano a Mixtepec[176]. También en el de *El Punto*, Catedral de Córdoba, apareció la señalada carta, de la cual perdimos la pista, otro indicado por Velarde Cruz, la también indicada *Santa Ana* del Franz Mayer, y el último en la lazada del *Cristo del Capítulo* de Bornos, en todos nos detendremos ahora. Pero antes es pertinente hacer referencia a lo aportado por el "restaurador" michoacano Hincapié que dice:

---

[173] Puntualizar la imagen que presenta papel con posible pintura precolonial Araujo *et. al.* [1989], p 17.

[174] Estrada Jasso [1996], p. 24. También el investigador Ángel María Garibay hace mención de la posible procedencia de estos textos y dibujos hallados en algunos cristos; "Fingiré la procedencia imaginativamente. Un indio que trabaja en fabricar esculturas pide papeles de desecho papa el relleno de su Cristo. El fraile... toma papeles al azar y le da para que en hacinamiento informe los acumule. Allí se están por cuatro siglos, hasta que la mano paciente y erudita de su descubridor los separa, los clasifica y procura que se sepa su contenido". Carrillo y Gariel [1949], p. 53. A ello nosotros nos atrevemos a añadir, conociendo el contenido de algunos textos como los religiosos del Cristo de Mexicaltzingo, ¿se atrevería un indio a su desprecio?, ¿no sería cosa de españoles que al no entender la escritura de los naturales, no comprendiera el significado de aquellas líneas, y por ello rehusara dichos pliegos?

[175] Así nos lo indicó su restaurador en comunicación personal.

[176] Carrillo y Gariel [1949], nota final.

> Haré una descripción de los materiales y hechuras que realizaron nuestros artistas de la escultura de la Nueva España en Michoacán, concretamente de los talleres de Pátzcuaro", Ario (¿de Rosales?) y San Francisco Tzintzuntzan. Expreso que de estos talleres porque en los documentos manuscritos (también llamados documentos a las muestras de materiales) encontrados dentro del cuerpo de las esculturas, que suman en un número de 17 (diez y siete) tres de ellos expresan que fue "hechura de Ario" (de Rosasles?) "para Santa Clara", en otros dicen: "se fabricó en Pátzcuaro" y los de Tzintzuntzan dicen "zinzunzan–José Hernández–Marcos Hernández–Licio Almaraz[177].

Estas aportaciones son ciertamente interesantes, aunque el secretismo del que hace gala el susodicho, condicionan sustancialmente el poder sacar de los manuscritos los elementos necesarios para su adecuada investigación. Aún así, son textos que deberán tenerse en cuenta, aunque condicionados, pero sin que por ello perdamos su pista al ser relaciones de primera mano que, sin duda, requerirán de los pertinentes estudios al ser manifiesta su importancia.

Volviendo a las piezas señaladas como ejemplo, en el *Cristo de la Salud*, La Palma, no podemos hablar de textos o glifos, en este caso fue un simple trazo rojo lo que se encontró en el borde de unos de los pliegos que componen la lazada. Esto no significa que en otros papeles de la misma obra, no existan grafismos o dibujos, pero el estado de conservación de la pieza hacía innecesario que se realizaran levantamientos en su búsqueda, lo que pensamos superfluo en función de la preservación de la integridad de la obra.

Por el contrario, en el Cristo cordobés del *Punto*, sí podemos hablar con toda seguridad del uso de una hoja de papel y escritura castellana. Curiosamente parte de dicho documento había sido extraído en los inicios del proceso de restauración, encontrado nosotros posteriormente el resto, al hallarse sueltos a la altura de los pies[178]. Llama nuestra atención el hecho de que fuera el único papel escrito que portaba la obra, ya que pese a que pudimos acceder por el orificio de inserción del brazo izquierdo, así como por el del perno de la lazada a la observación del interior, se constató que todos los pliegos que dan forma a la horma no mostraban grafismo alguno.

Pero los pliegos utilizados en la ejecución del *Cristo de Telde*, junto con el ya comentado de *Mexicaltzingo*, en donde ha quedado de manifiesto con mayor claridad el empleo de este material colonial. En el insular se aprecian diversos tipos, diferenciados por su textura, pero muy similares en su composición. De los analizados podemos confirmar que se tratan de papeles realizados a base de lino –códice que conforma la lazada del paño de pureza–, y lino con cáñamo –papel de la

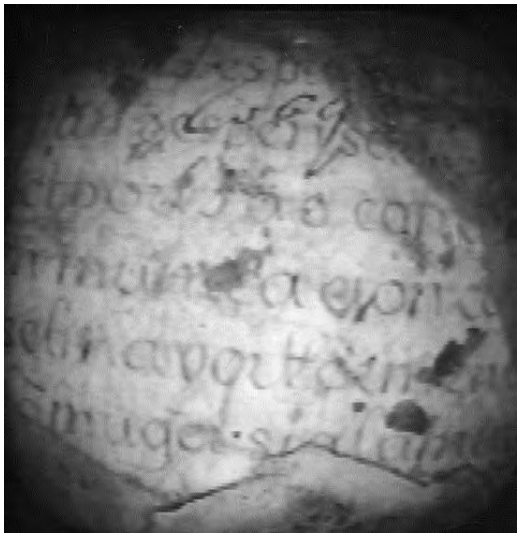
[177] Hincapié Alvarado [1998], p. 54. Como recoge Sánchez Ruiz en su tesis doctoral, en parte inédita, en una entrevista con este particular personaje michoacano le llegó a señalar, pero sin mostrarlo, que en un documento encontrado en el caja craneana del Cristo de Vasco de Quiroga, Museo de Escultura Colonial de Morelia, apareció un documento "con anotaciones en castellano antiguo con la leyenda *Esta es la pegadura con la que pegamos la caña",* Sánchez Ruiz [1993], p. 378. Conocedores como somos de la realidad que se vive al respecto en la región, y del papel protagonista de varios de sus personajes más destacados, creemos que al respecto tendríamos que poner dichas aseveraciones en la necesaria "cuarentena".

[178] Estos últimos hechos sucedieron durante nuestro periodo académico de quinto curso de carrera, en la especialidad de restauración escultórica de la Facultad de Bellas Artes de Granada, siendo dirigido el trabajo por la profesora Ángela Rojas. Durante la redacción de éste y otros trabajos anteriores se le preguntó a la referida profesora sobre el contenido de la hoja, la cual sabemos contenía una firma, a lo que se negó aludiendo tener en preparación una futura publicación. En su tesis doctoral Joaquín Sánchez indica la localización de una fecha, 1562.

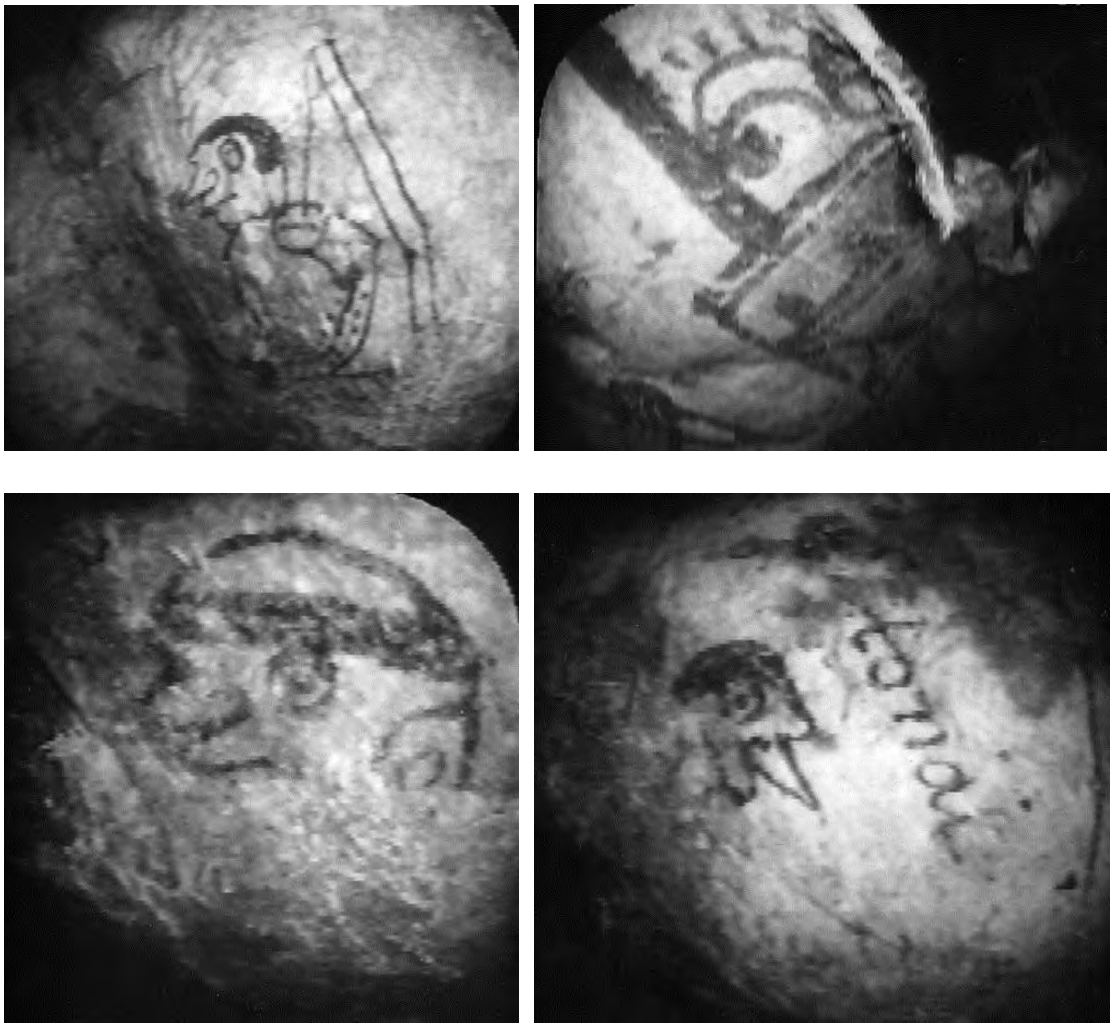
que está constituida la cabeza–, entre otros. Del resto apuntar la calidad de algunos papeles escritos en castellano, como los que se encontraron en la parte posterior de la caja craneana, o los más burdos en los que también aparecieron restos de tipografía, caso de los encontrados tras eliminar el añadido de la espalda.



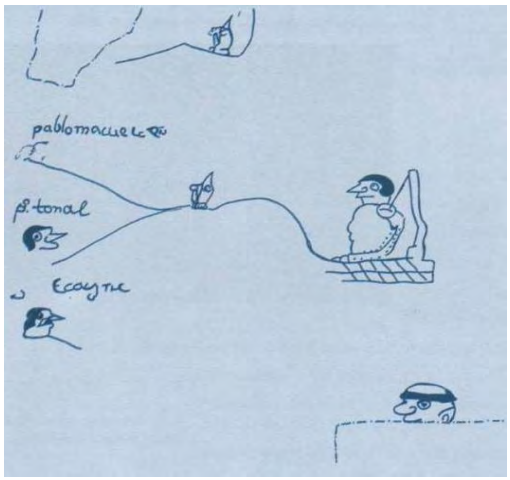
Glifos de matrícula de tributos y texto en castellano encontrados en los pliegos intermedios del *Cristo de Telde*. Videoscopía de varios fragmentos encontrados en la parte interior de la cabeza

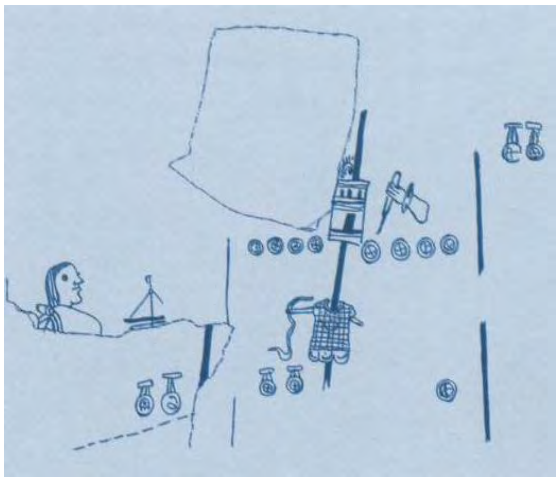


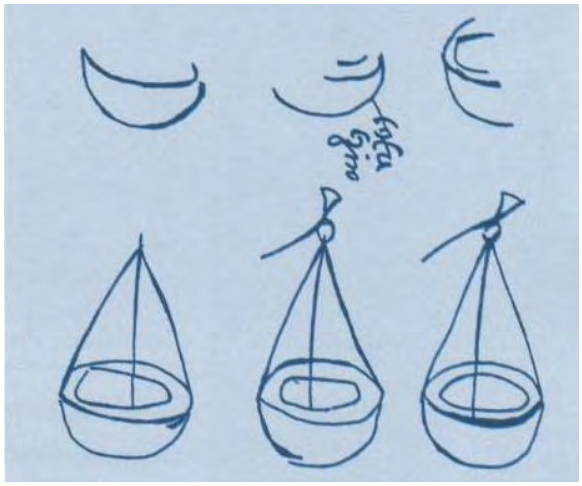




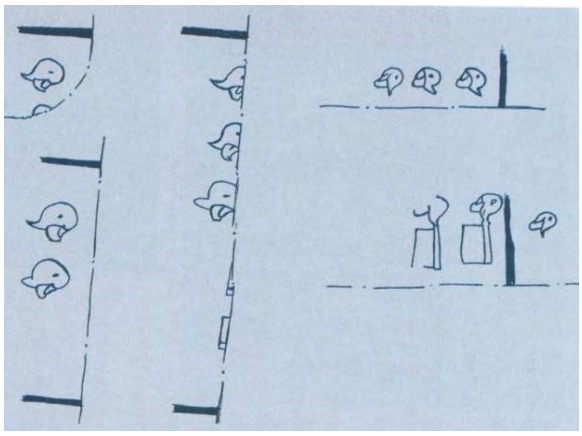
Reconstrucción de los glifos de la *matrícula de tributos* encontrados en los pliegos
Interiores de la cabeza del *Cristo de Telde*



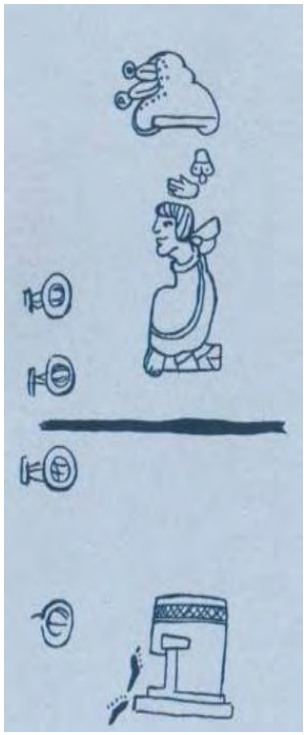




Sistemas de medida que se encontraron en uno de los pliego de la parte alta de la espalda del *Cristo de Telde*



Cabezas de aves y numerales indicando 20 (bandera) que se localizan en uno de los pliegos del paño de pureza del *Cristo de Telde*



Topónimos y personaje principal con sus glifos de nombre, perteneciente a la *Matrícula de Tributos de Telde*

Sobre el contenido de estos documentos, y a los que volveremos en detalle al tratar la efigie teldense, tenemos por una parte aquellos de temática económica, pago de tributos, perfectamente definidos por el empleo de diversos glifos habituales en ese tipo de contenidos, y por la otra, los que están en castellanos. De los primeros, están los que corresponden a uno de los pliegos interiores, parte central, del paño de pureza, los que forman la primera capa interna de la cabeza, y un pequeño fragmento en la parte posterior, donde aparecen sistemas de medida. Estos últimos al presentar una serie de particularidades como es la representación de elementos pictográficos referidos a pagos, especies... y topónimos, además de diferentes personajes, corresponde a lo que los especialistas han dado en llamar *Matrícula de Tributos,* y que nosotros desde el primer momento y eludiendo señalar nuestro nombre como en un principio se nos propuso, optamos por *Códice de Telde o Matrícula de Telde*; y como tal siempre lo hemos referido.



Fragmento de escritura en castellano aparecido en la parte central de la espalda del *Cristo de Telde*

Lo importante de estos documentos es que de entrada podemos apuntar una hipótesis sobre su procedencia de la zona que corresponde a la meseta central mexicana, y con ello descartar su origen michoacano[179]. Muy alejado de nuestras líneas de investigación, los necesarios argumentos para llegar a establecer estas aseveraciones se las debemos a varios de nuestros compañeros, pero en especial al Rosado Batalla, quien nos señaló los primaras deducciones, y a Yanagisawa, quien nos aproximó a su análisis más detallado y estableció las pertinentes comparaciones, en especial con el *Códice de Teloloapan*. Este manuscrito –se encuentra formado parte del Archivo General de la Nación, México, Rama Arzobispado de México y Criminal, vol. 26, en el que junto a 143 folios se acompañan–, tal y como refiere su estudioso Ramírez, son "cinco fragmentos pictográficos que presentan los pueblos de Teloloapan, Tultepec y otros, a petición de las autoridades españolas, para complementar la información que requería el juicio que se realizó contra el presbítero Rodrigo Ortiz. La información se elaboró entre los meses de julio y noviembre de 1558..."[180].

Sin pretender hacer un análisis, que dejamos para expertos en la materia, y siguiendo lo indicado por Yanagisawa, son claros los puntos de contacto que se pueden

[179] En un estamento muy anterior de la investigación y en pleno proceso de análisis de estas fuentes, no quisimos descartar todas las posibilidades, es el caso que departíos con la investigadora Sofía Velarde, donde no descartábamos una hipotética compra de materiales en la Ciudad de México. Velarde Cruz [2003], p. 61. Al respecto el sustancial avance en la investigación y los nuevos registros encontrados, hacen que señalemos la procedencia de estas imágenes como de aquella Ciudad.
[180] Ramírez [2006], p. 39.

encontrar tanto entre los propios pictogramas de ambos documentos, como en su particular manera de disponerlos[181]. Con este simple, pero palpable ejemplo, concluyen que la documentación pictográfica encontrada en el crucificado canario, tiene que tener un origen próximo. Así, y pese a que el documento de referencia es del actual estado de Guerrero, sus fórmulas son extensivas a toda la zona central mexicana, por lo tanto, la manufactura de los *Códices de Telde*, o la *Matrícula de tributos teldense*, debió acontecer a mediados de siglo, entendiéndose su contenido en su contexto primigenio como:

> parte de un grupo de documentos elaborados en el ámbito indígena en las que se conjugaron dos tradiciones. Por un lado las reminiscencias de la escultura precolombina a través de las imágenes, la estructura y división de las áreas de lectura, amén del material en que en casos están elaboradas algunas de ellas. Por otra parte está presente la inserción de nuevos caracteres tales como la escritura latina y otros elementos que nos remiten al proceso de colonización. Ejemplo de ello son las representaciones de templos, de indumentaria de los personajes principales, las monedas, botas de vino e individuos con pelo crespo. Todos estos elementos resumen un complejo proceso de aculturación que aporta datos interesantes para los antropólogos y etnophistoriadores (y para nuestro caso de escultura, su posible datación de origen) El documento es un testimonio de una cultura híbrida, que a través de la incorporación de nuevos códigos hizo posible la fusión de dos mundos, pero también es una vía a la que la continuidad de la cultura indígena ha recurrido, un sistema empleado por mucho tiempo: los códices[182].

También en el *Cristo de Mexicaltzingo* aparecieron algunos fragmentos a vincular con una cercana procedencia en el espacio, los que de igual manera comparten similitudes formales con los señalados de Telde, insistiendo en que se tratan de documentos de contenidos económicos[183] y realizados sobre papel de lino[184].



Fragmento de uno de los códices de tributos encontrados por Carrillo y Gariel en el Cristo de Mexicaltzingo. México

[181] Al respecto véase el detallado estudio referido en la nota anterior.
[182] Ramírez [2006], pp. 6-7.
[183] Carrillo y Gariel [1949], pp. 37-48.
[184] Algunos de los documentos fueron estudiados por el Instituto de Biología de la UNAM en los años setenta, identificándose lino como material. Muñoz [1996], p. 61.

Otro ejemplo próximo en el que no se ha reparado tanto por la historiografía, y que de nuevo vuelve a poner de manifiesto ya no sólo la cercanía de su procedencia, sino su contenido, es el que redactara con anterioridad a 1956, Almela Meliá, a raíz de los trabajos de desmembrado de un Cristo de unos dos metros de alto que fue adquirido por el famoso arqueólogo mexicano Ignacio Bernal[185]. Suponemos que lo siguiente debió acontecer en los años centrales del siglo pasado.

Percatándose Bernal de la existencia de estos documentos y tras intentos por su parte, recurrió a especialistas en papel para su recuperación. Entre las partes trabajadas por Juan Almela, dentro de aquellos diferentes fragmentos que le entregaron del crucificado, y tras ingeniárselas para poder deshacer las piezas, eliminándole las partes escultóricas, caña, trapos, etc., sin que sufrieran los documentos, aparecieron: "Tiras largas y estrechas las que encontramos en las piernas y los brazos de la imagen. Solamente en la parte del cendal, en que nos correspondió trabajar hallamos algunos fragmentos de papel de cierta extensión en los que se ven numerosas cabezas dibujadas de perfil, acompañadas de discos y otras representaciones que significaban los tributos a que estaban sometidos los indígenas"[186]. En la misma obra, y al igual que ya referimos para lo encontrado por Carrillo y Gariel, se hallaron "varios fragmentos con pintura de carácter religioso: una crucifixión y algunas imágenes de santos. Y en algunas partes trozos de escritura en lengua náhuatl con intercalación de nombres y apellidos españoles que debía corresponder a los encomenderos"[187]. Todo ello muy próximo a la *Matrícula Teldense*, donde igualmente aparecen nombres en castellanos además de lo signado en cuanto a discos, cabezas, etc.



Posibles fragmentos de de los códices de tributos encontrados en el *Cristo de Mixtepec*. Puebla de los Ángeles. México. The Gilcrease Museum Tulsa, Oklahoma, USA

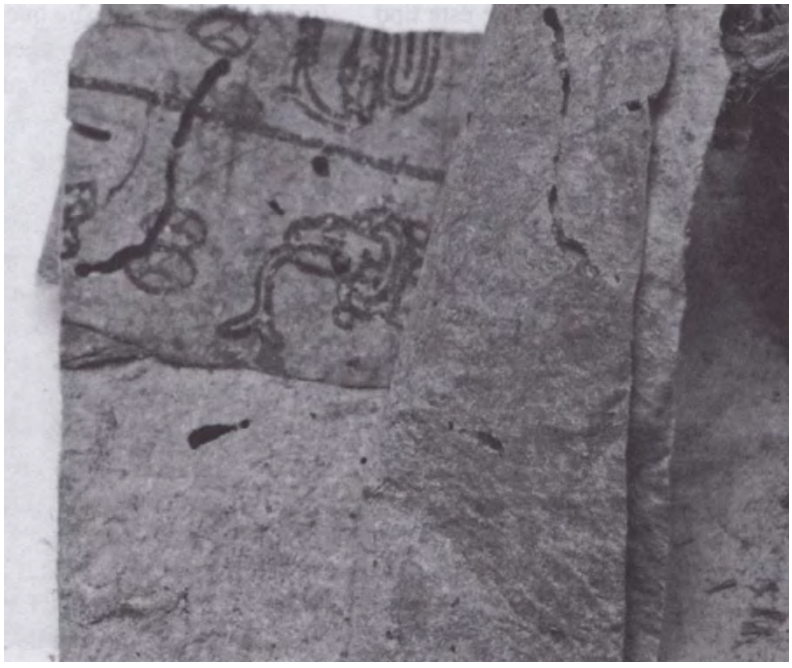
Respecto de los códices señalados por Almela Meliá, y pese a nuestros baldíos esfuerzos por localizar esta variada documentación, pensamos que quizás puedan corresponder a los que en la actualidad conservan el The Gilcrease Museum, en Tulsa, Oklahoma, con la que comparte muchos puntos de contactos, además de señalar sus estudiosos su procedencia como parte de un crucificado, C*risto de*

[185] Este hallazgo fue adelantado por Carillo y Gariel en una nota final de su libro de la que ya hemos hecho referencia.
[186] Almela Meliá [1956], p. 186. Sobre todo el proceso de obtención y reflexiones de su autor, véase; pp. 184-189. Del mismo autor y de igual contenido también encontramos; Almela Meliá [1953].
[187] Almela Meliá [1956], p. 186.

Mixtepec, lo que vendría avalado por la confirmación de que aún conserva cola y trazas de caña de maíz y parecen estar pintados sobre papel "nativo" ¿amate?. Ahora bien, indistintamente que sean los mismos encontrados por Bernal o señalados cor Carrillo y Gariel, lo significativo es que vuelven a insistir en una procedencia próxima a los documentos anteriores, llegando incluso a tener algunos pictogramas de topónimos específicos que señalan Tenochtitlán y Culhuacan[188]. Otro dato importante para la investigación aportado por Bernal, señala que:

> posteriormente hemos sabido que en Puebla se registró el hallazgo de otra imagen de este género; (ligera, de caña) pero, desgraciadamente, sus poseedores, sin la menor noción de lo que convenía hacer para extraer limpiamente los papeles existentes en la armazón, lo arruinaron todo, reduciéndolo a fragmentos y polvo. Solamente pudo saberse que algunos de los trozos de papel manuscrito procedían de Filipinas[189].

Una penúltima referencia a hallazgos de documentación de este tipo en crucificados ligeros, es la que reporta Velarde Cruz. Se trata de un fragmento cuadrangular sustraído durante su restauración, de uno de los crucificados del acervo del Museo moreliano, y en el que pese, a lo poco que alcanza a ver, se intuye quizás su contenido tributario[190].



Fragmento de códice reportado por Velarde Cruz y perteneciente a una imagen de Morelia, México

[188] Queremos agradecer las referencias a esta importante documentación a Sofía Sanabrias de Los Ángeles County Museum of Art, USA, quien a su ver nos remitió el extracto correspondiente a su estudio referido del *Handbook of Middle American Indians,* 122-127: "Gilcrease Fragments.Central Mexico, 16th century. Native paper. 32 fragments of varying dimensions. The Gilcrease Museum, Tulsa, Oklahoma; [Note: Census #122-127. These fragments consist of approx 32 fragments representing about 6 different manuscripts. Only the largest, that measures about 152 x 46 cm is drawn on both sides. All exhibit various adhesions of glue, cane and pith and all have been crumpled, suggesting that they may derive from the stuffing of a cane statue of Christ in the manner of the Códices del Cristo de Mexicatzingo. They all fall within the type of objects made in the late 16th century from the Valley of Mexico. It is possible that these fragments pertain to the pictorial documents found inside of the Cristo de Mixtepec??? Place glyphs on 2 of the fragments include 2 that may represent Tenochtitlan and Culhuacan. There are no year dates.]".

[189] Almela Meliá [1956], p. 187.

[190] Velarde Cruz [2009], p. 88.

El último de los casos donde se han encontrado este tipo de documentos, indistintamente de su soporte, el cual aún no se ha analizado, son los escasos fragmentos localizados en el interior del Cristo del Retablo Mayor de la Colegiata de Lerma[191]. En este caso son dos los conjuntos de glifos que de nuevo señalan su origen tributario y a su vez pueden vincularse, según nos indica Escalante Gonzalbo en un estamento primero del análisis, con la parte de Huejotzingo-Puebla, de cualquier modo, siempre relacionable con el centro de México[192].







Primer fragmento del códice de Tributo de Lerma. En las imágenes superiores la cabeza de un ave, tal vez un guajolote (pavo americano) y parte de los tributos. En la imagen lateral un glifo a relacionar posiblemente con un topónimo









Segundo fragmento. Cabeza de ave, del que parten varias líneas de nexo, inferiormente con círculos, que pueden ser medidas, en la parte superior con más medidas y glifos de chile y algo de metal. Lateralmente con una canasta, quizás de huevos. Todo de índole económico.

[191] Queremos agradecer el apoyo recibido por parte del equipo responsable de supervisar las labores de restauración de esta imagen burgalesa, quienes a su vez hallaron los fragmentos que ahora reproducimos del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, en especial a Cristina Gómez González quien fue nuestro contacto.
[192] Queremos agradecer a Pablo Escalante Gonzalbo, sus apreciaciones sobre esta documentación.

Si hacemos una breve reflexión, ésta nos lleva a plantear como no tenemos elementos para poder vincular dichos manuscritos con una hipotética resignificación en su simbología y mucho menos elementos "camuflados" de adoración o pervivencia de divinidades o conceptos prehispánicos. Además, el hecho de que los mismos carezcan de contenido religioso y no pasen de ser meros fragmentos de índole económico, viene a subrayar nuestros parecer, más aún cuando muchos de estos documentos quedan entremezclados entre otro manuscritos de diferente naturaleza y carentes de vínculos específicos; recuérdese la *Santa Ana* del Museo Franz Mayer.

Para hacer ver como este supuesto "conflicto" sigue en boga y es llevado según interpretaciones personales, a nuestro parecer muy condicionadas, traemos un interesante ejemplo que corresponde con un fragmento de códice en papel amate –que de igual modo vuelve a ser de tipo tributario–, hallado adherido a una escultura seiscentista en madera representando a un obispo, que adquirieron en una tienda de la Ciudad de México el oftalmólogo Manuel García Sánchez y su mujer. Según la nota de presa y las reflexiones vertidas primero por su propietario; "*El códice para mí es una cápsula del tiempo*, sostuvo el oftalmólogo, quien opinó que la escultura–códice, como él la llama, llegó a sus manos porque quería mandar un mensaje desde la época de la colonia", a lo que añade: "eso es muy importante porque si lo adosaron, ellos mandaron ese mensaje porque sabían que iban a dejar de existir como nación y como raza, y aunque eso ocurrió, su escrito nos llegó y a mí me hace feliz haberlo encontrado y poder transmitirlo". A ello se suma la reflexión del especialista, el arqueólogo responsable del INAH, José Ignacio Sánchez, que indica; "la posibilidad de que los aztecas ocultaran estos documentos en estatuas sagradas para recordar que las tierras son de los dioses y no de los hombres". Como colofón, y en sintonía con las connotaciones que aludimos, creemos es suficientemente significativo el término del artículo y las deducciones que de ello se pueden sacar; "García cedió los derechos de la escultura y del códice al INAH, estos se lo van a devolver en comodato, para que lo expongan de forma itinerante en museos por todo el país y para que participe en 2010 de los actos de celebración del bicentenario de la independencia de México y el centenario de la Revolución"[193].



Imagen en madera representando un obispo donde se localizó uno de los últimos fragmentos de códice

[193] González de Artaza [2008] consulta digital, (10/01/2009).

Cabría aquí, en consonancia con lo reflexionado por Velarde Cruz, que en dicha argumentación pueden estar los elementos necesarios para descartar la leyenda sin fundamento directo, de los famosos *cristos recaderos* –en referencia al hecho de que en el interior de estos se remitieran a España los documentos relativos a las denuncias contra la Primera Audiencia de México y Nuño de Guzmán–, otro de los mitos que se relacionan con los crucificados en caña, y del que en su momento se hizo eco Toussaint[194].

No podemos concluir lo relativo a la aparición de códices y manuscritos, sin atender el conflicto que siempre se establece en paralelo –y del que también hemos sido partícipes– en cuanto a su recuperación. Frente a las alegaciones que hiciera Cantú y otros ya nombradas, nuestro parecer invariablemente ha sido que dichos documentos, pese a su interés, están condicionada a la obra de la que forman parte y por ello; indivisible de la misma. Así, creemos más pertinentes dentro de las posibilidades que ofrece cada una y de los recursos científicos de los que se cuenta, establecer siempre el mayor número de estudios, como los que realizamos para el *Cristo de Telde* o los que debatimos y aceptamos para la *Matrícula Bornense*, siendo esta última digna de destacar debido a su complejidad y resultados.

Puesto a debate la conveniencia o no del estudio de los manuscritos, se llegó al conceso de hacer aquellos tratamientos que facilitaran su estudio, pero siempre sin dañar la obra y teniendo en cuenta que éstos volverían a su emplazamiento original. Se diseño un interesante conjunto de moldes y contramoldes que aseguraron la disposición correcta de los mismos, para luego proceder a su despegado, lo que además, ayudaría notablemente a su conservación en vista del estado de las colas de almidón originales. Con ello se lograron las fotografías necesarias, el análisis pormenorizado de los códices y su adecuada conservación. Finalmente se devolvió a su lugar, logrando en paralelo la estabilidad de la zona[195]. Con todo, queda claro las posibilidades que la interdisciplina nos aportan para el conocimiento intrínseco de estas singulares piezas y, aunque con las pertinentes connotaciones que conlleva para nuestro modo de pensar, creemos que la siguiente cita es lo suficientemente ilustrativa, más viniendo del experimentado Almela Meliá: "y no vale la pena, a pesar de que esas esculturas no sean obras maestras, pero tienen un valor positivo para el estudioso"[196].

A los anteriores han de añadírseles otros documentos encontrados que si bien su incursión fue seguramente posterior, relacionándolos con intervenciones históricas o de resane. Uno de los primeros casos es la incursión de fragmentos de cantorales y diferentes textos aparecidos en el interior de la cabeza del *Cristo de Churubusco* que, como alude su restaurador: "no forman parte de la estructura del Cristo y que únicamente funcionaban como apoyo en la estructura de carrizo para sostener la corona"[197]. Lo mismo podría corresponder con algunos de los pliegos encontrados por el restaurador del Museo Colonial de Morelia, y que en la actualidad se encuentran expuestos en la sala correspondiente a la imaginería en caña de maíz, de

[194] Toussaint [1990b], p.24. En cuanto a lo indicado por Sofía Velarde véase Velarde Cruz [2003], p. 60, [2009], p. 88.
[195] Estos trabajos fueron efectuados de manera magistral por los restauradores, Joaquín Gilabert López y Rocío Hermosín Miranda, bajo la coordinación de María Teresa Real y con el apoyo tanto nuestro como de Eva Villanueva, todos pertenecientes al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía.
[196] Almela Meliá [1956], p. 187.
[197] Araujo *et. al.* [1989], p. 10.

los que da cuenta Velarde Cruz[198]. Aquí podríamos comentar el hallazgo de fragmentos de un grabado representando a la Inmaculada, cuyo origen sospechamos esté relacionado con el hecho de haber sido usada la imagen como refugio de roedores[199],.

Situación similar ocurrió con la aparición de un único escrito en la restauración del *Divino Señor de Ayuxi*, en la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca. Aunque en su restauración no se requirió una intervención profunda de sus sistemas estructurales, y por consiguiente, no hubo de acceder al interior de la obra, sí se encontró dentro de la cabeza un fragmento de documento escrito en la lengua antigua de la región; mixteco[200]. Al igual que ocurre con la pieza anterior, en donde pensamos que dichos documentos se deben a su incursión posterior, no pudiendo especificar su finalidad, suponemos lo mismo para los detectados por el Maestro Hincapié del Museo de Escultura de Morelia[201], lo que está confirmado en los encontrados por el profesor Miñarro en la intervención del *Cristo de la Misericordia* de Santos de Maimona, Badajoz –como nos señalaron sus cofrades–, o finalmente los hallados por Zárate Ramírez[202].

Por nuestra parte algo parecido nos ocurrió al intervenir la efigie del *Cristo de Zacatecas*, Montilla, Córdoba, donde el restaurador anterior colocó dentro de la cabeza un documento para atestigua su actuación de "componer" la pieza[203]. Extrapolándolo a la actualidad, sería como el documento introducido por el restaurador y cofradía del *Cristo de Gracia*, Córdoba, durante la última intervención a la que fue sometido[204]. Un último y reciente ejemplo ciertamente ilustrativo, lo encontramos en la cabeza del *Cristo de la Misericordia* de Garachico, en donde al realizarle la Tomografía se detecta infinidad de rollos de papeles sueltos en su interior y que corresponden a los que se les ponía a las potencias para su fijación.

6.3.1.14 | TEJIDOS

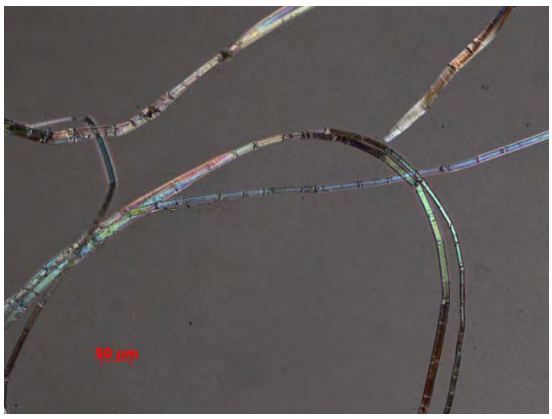
Empleados en menor cantidad que los materiales anteriores, el uso de tejidos de diferentes fibras, fue otro de los recursos a los que los artífices apelaron según las necesidades de cada obra. Los más usuales eran, como en el caso de los papeles, los de lino y cáñamo, aunque también puedes encontrarse de algodón y puntualmente yute, seda y otros. En este apartado hemos de hacer un inciso debido a que la

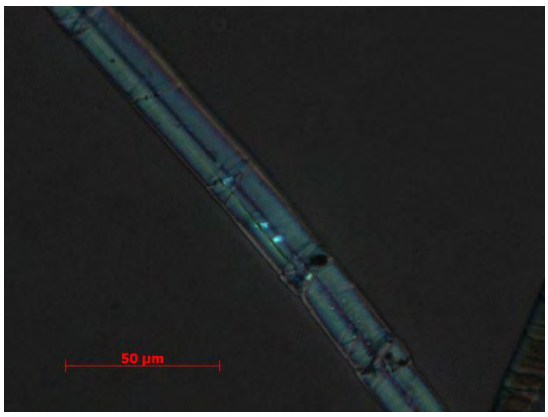
198 Velarde Cruz [2003], figura 8, p. 67, en la 2ª edición, donde aporta nuevas referencias, Velarde Cruz [2009], pp. 87-90.
199 Este Cristo perteneciente al Museo de Tepozotlán, nos fue mostrado por Rolando Araujo, durante los trabajos de su intervención en los año 2003–2005. El hecho de que fueran los únicos documentos encontrados nos hizo coincidir con su restaurador en que deben corresponder con restos de un nido de roedores que apareció en el interior de la obra.
200 Este hallazgo corresponde con el resane de un hundimiento que presentaba la cabeza del crucificado en su parte posterior. Debido a que la obra mostraba un orificio creemos no se puede justificar, a la espera de la consiguiente transcripción, que el documento fuera original de la obra, pudiendo deberse a su colocación para ocultar dicho orificio. Noval Vilar y Salazar Herrera [2001], p. 227.
201 Hincapié Alvarado [1998], p. 54.
202 Zárate Ramírez [2010], pp. 47-49.
203 En el documento en cuestión se lee, "+ Esta imagen la retocó y compuso Dn. Francisco Molina y Ruíz vecino de esta ciudad de Montilla en 12 de marzo de 1824". Manuscrito conservado por los responsables de la Hermandad de la Vera Cruz.
204 AA.VV., [1982b]. La fotografía que reproduce el texto introducido se encuentra en la última página del cuadernillo.

aparición de telas en esculturas ligeras puede ser confundida con las técnicas desarrolladas en países sudamericanos caso Bolivia y Perú, a las que aludimos en un apartado anterior. También señalar la descripción y los materiales encontrados en el antiguo crucificado gaditano de la *Vera Cruz*, a los que ya dimos espacio y que aquí recordamos eran, pese a su cantidad y diversidad de tramas, siempre de cáñamo. De igual modo tampoco podemos olvidarnos de una obra fundamental por su constitución de telas y pasta; el *Crucificado* de Fuente del Maestre.



Superposición de tejidos que dan forma a los volúmenes del antiguo Cristo de la Vera Cruz de Cádiz. Fotografías inferiores: Identificación del cáñamo como material textil







Rodilla izquierda del antiguo Cristo de la Vera Cruz de Cádiz. Se observa el tejido que da forma al volumen de la imagen, y sobre este tejido, en medio de la laguna, la pasta de tela que dio la configuración inicial con el molde

La función que desempeñaban estos tejidos podían ser muy variadas. Se han encontrado formando parte tanto de las estructuras, reforzando uniones de piezas y hormas, como de rellenos o dando forma a las articulaciones. En el antiguo Cristo de la *Vera Cruz* de Cádiz, también se encontró formando una pasta compacta que fue la que se aplicó primero al molde en negativo para obtener la forma general. Por su parte en el *Crucificado* de Fuente de Maestre, se volverá a repetir esta fórmula pero con pasta de caña aplicada antes del tejido.



Interior del Crucificado mexicano de Fuente de Maestre, en donde se comprueba su ejecución en tejido moldeado



Crucificado mexicano de Fuente de Maestre, en donde se comprueba su ejecución en tejido moldeado

A su vez, en diversas piezas se procedió al empleo de la técnica de las telas encoladas para la ejecución de los paños de pureza, lo que facilitaba una mayor rapidez en el trabajo, con los consiguientes abaratamiento de costes, así como la diferenciación de obras que pudieran venir de un mismo molde. Un primer ejemplo de ello es el descrito por Carrillo y Gariel en el *Cristo de Mexicaltzingo*, donde a su vez volvemos a encontrarnos un material reciclado como ya pasó con el papel:

> Dos telas superpuestas que cubrían las caderas de la imagen. La primera, que podríamos llamar estructural, extendida después de bañada en *aguacola*, y formando los pliegos naturales que conservó después de seca, no tiene el característico atado; muestra un lienzo con decoraciones témplicas (de temple) de las llamadas entonces *de romano*, en negro, rojo y oro, destacando sobre fondo blanco y que indiscutiblemente había sido pintado para otros usos, pues el ornato se mira también en la parte interior y no participa de la policromía de la imagen[205].





Sucesión de paños de pureza encontrados por Carrillo y Gariel en el *Cristo de Mezicaltzingo*. México. No se puede descartar que el superior se deba a una intervención histórica de la obra. Fotografía Carrillo y Gariel. Fototeca manuel Toussaint, IIEs UNAM

[205] Carrillo y Gariel [1949], pp. 16-18.

Otra de las referencias donde encontramos su empleo, es la indicada en cuanto a la ejecución por parte de fray Félix de Mata en el crucificado del convento dominico de Guatemala, "... y para su mayor fortaleza lo aforró de lienzo"[206], o los de diferente naturaleza analizados y corroborados por Sofía Martínez, en varias michoacanas[207].

Respecto de otros ejemplos del uso de telas citaremos en primer lugar los tres únicos relieves hasta ahora datados, el frontal del altar mayor de la iglesia de Tupátaro, el de la *Piedad* en Tzintzuntzan, y aquel que representa a una santa o Virtud teológica de colección particular, todos ellos en la región de Michoacán. En estos casos, su estudio organoléptico nos induce a pensar que dichas telas, posiblemente lino y cáñamo, sirvieron para ser moldeados, añadiéndoseles *a posteriori* otros materiales que ayudaran tanto a su refuerzo, como a la elaboración de aquellas partes que lo requirieran, caso de las manos u otros complementos que podían ser realizados en maderas o caña de maíz. En el frontal de Tupátaro, los textiles encontrados se corresponden con lino y seda a los que añadieron papel amate[208].



Relieve del Descendimiento de la Cruz. Claustro del Convento Franciscano de Tzintzuntzan. Morelia. Tela y caña de maíz. Siglo XVI-XVII

En imaginería de bulto muchas son de las que se tienen constancia poseen aplicaciones de diferentes tejidos. Entre las que muestran su empleo estructural están la particular *Virgen* que se exhibe en el Museo de Tepozotlán, cuya fisonomía de la obra nos hace pensar en el empleo de moldes. Otro uso similar está en el *Señor de la Cañita* del museo de Acolman, del que al estudiar la estratificación

[206] Ximénez [1929], p. 223.
[207] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 89-101. Algunos de los identificados son; tela de algodón en el Cristo de la Capilla de Santiaguito de Charo, o del mismo material en el del templo de Angahuan, p. 90. En los depositados en el convento de San Francisco de Tzintzuntzan; en uno de los articulados, tela de cáñamo, en el Cristo sin cabeza, fibras de algodón, p. 93.
[208] Noval Vilar y Salazar Herrera [2001] p. 243.

correspondiente a un deterioro que muestra en el pie derecho, diferenciamos como el artífice aplicó pernos de madera para el anclaje, sobre los que colocó cañas en función del volumen deseado y finalmente, antes de las correspondientes capa de aparejo y policromía, encoló tejido para homogeneizara la superficie.

En la región de Michoacán, Álvarez Rodríguez ha podido constatar como en muchas imágenes los tejidos son parte fundamental de la elaboración, ya que en algunas, sobre las almas de cañas, maderas y pasta, muestran un enlienzado que, como en el caso de Acolman, abarcan sino toda, sí gran parte de la superficie antes del estucado. Algunos ejemplos significativos son uno de los cristos que se conservan en la parroquia de Nurio, el *Señor de las Tres Caídas* de Pichátaro y el *Cristo de la Ascensión* en la localidad de Zacán. En el caso de esta última, como nos cuenta la referida investigadora, el artífice laboró la obra en madera de "colorín, recubierto y modelado al detalle con pasta de caña que se fijó y recubrió con tela. La habilidad del artista es tal, que en el entelado previo al estuco y al encarnado forma un doblez que se aprovechó para crear un músculo de la pierna"[209].

Con fines estructurales, ya que forma parte de su soporte principal, señalamos la importancia que tiene este material en la ejecución del Cristo cordobés de *Gracia*. Por medio de a una muestra obsequiada para su estudio por parte de la cofradía a la restauradora mexicana García Lascurain, obtenida durante el último proceso de restauración, queda constatado que entre pliegos de papel y fragmentos de caña, el artífice aplicó un grueso tejido –tipo tafetán de hilado sencillo 1:1–, cuyo análisis da como resultado lino[210]. Anteriormente y sobre estos tejidos, Dionisio Ortiz al evaluar *in situ* la restauración de esta obra, señalo; "... cuyas paredes están formadas por unas estructuras a base de gruesas telas encoladas y fibras vegetales que forman dos gruesas láminas separadas entre sí por unos cinco centímetros de espacio relleno de trozos de médula..."[211]. Con la misma finalidad debe ser el tejido de lino identificado por Zárate Ramírez en el Crucificado que centra su tesis de licenciatura[212].

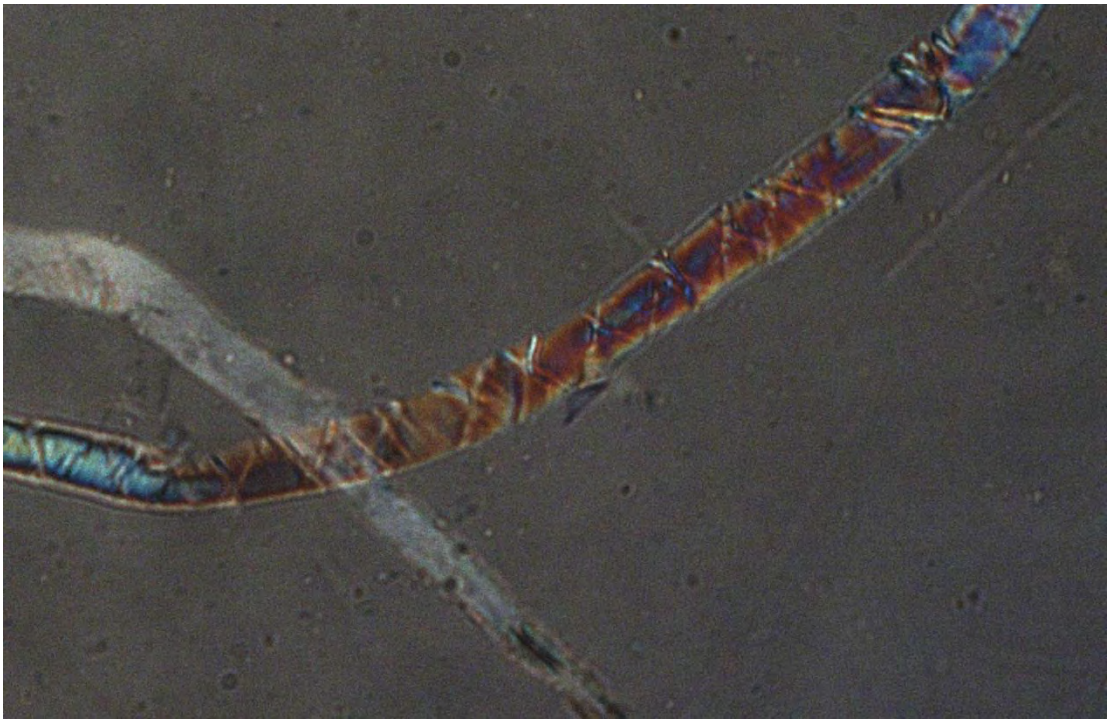


Fragmento de soporte del Cristo de Gracia, Córdoba, donde se puede ver tanto el textil como los papeles que formas su horma

[209] Observaciones realizadas por la investigadora Álvarez [en proceso], s/p.
[210] Queremos agradecer a la Maestra García Lascuráin que nos facilitara la referida muestra, analizada en el Laboratorio de Obras de Arte del IIEs, por parte de Víctor Santos. La identificación a través de microscopia de varias de las fibras del tejido dio como resultado que en su morfología éstas presentaban las características dislocaciones con la punta en "v" típicas del lino, lo que a su vez se corroboró con el análisis de un corte transversal donde se verificó la estructura pentagonal con lumen muy delgado que distingue este material.
[211] Ortiz Juárez [1982], s/p.
[212] Zárate Ramírez [2010], pp. 97-98.



560 Fibra de lana perteneciente al recubrimiento textil en el soporte de una de las piezas del depósito de Tzintzuntzan. Abajo, fibra de lino de otra de las piezas de la misma ubicación



Otra de las utilidades para las que se requirió el empleo de fragmentos de lienzo fue la de servir de refuerzos en las estructuras, principalmente en aquellas zonas que por motivos de construcción y posterior manipulación, fueran más susceptibles a las fracturas. Así ocurre en el *Cristo de Zacatecas*, México, donde en su restauración se comprobó cómo fue aplicado alrededor de la unión de los brazos con el torso[213]. Otros cristos donde aparece este mismo método son el de la Iglesia de la Asunción de Santa Fe de los Altos, México, D.F.[214], el del Museo de Actopan, Hidalgo[215], y uno del Museo del Carmen, San Ángel. D.F.[216]. Finalmente entre los canarios el *Cristo de Telde*, donde también a la altura del ensamble de los hombros, se apreció la aplicación de tejidos tipo lino. En el *Señor de la Cama*, Jaca, comprobamos que casi en su totalidad y sobre el soporte aparece un recubrimiento textil que al analizarlo resultó ser cáñamo[217], el mismo material detectado en una de las muestras del *Cristo de la Victoria,* San Andrés y Sauces, La Palma, proporcionada por el equipo de restauradoras del Cabildo Insular[218].



Detalle de la articulación de la cadera del *Señor de la Cama* de Jaca, donde una vez< retirada la piel que enmascara esta parte aparece tejido sobre el soporte

Con respecto al empleo de telas encoladas al que aludíamos en el inicio de este epígrafe, éstas se usaban como habitualmente se encuentran en la imaginería hispana, siendo los paños de pureza o perizoma de muchos cristos los ejemplos más significativos. Algunas de las piezas que los tienen son el desaparecido de *Mexicaltzingo*, y los del *Punto* y de las *Mercedes*, estos últimos en Córdoba. Otros

[213] ACNRINAH, México. Historial Clínico, *Cristo de Zacatecas*, clave; A/311.3 (61.08– 269).
[214]ACNRINAH, México. Historial Clínico. Clave A/ 4– 96 (8.336).
[215]ACNRINAH, México. Historial Clínico. Clave A/311. 3(61.08–59) 00/1. O 393/74.
[216]ACNRINAH, México. Historial Clínico. Clave 375/83.
[217] Análisis realizado por Víctor Santos. LDOA, IIEs, UNAM.
[218] Queremos agradecer Isabel Santos e Isabel Concepción, estas muestras que posteriormente fueron analizadas por Víctor Santos del LDOA, IIEs, UNAM.

crucificados muestran igualmente esta técnica en sus paños de pureza, pero creemos se deban a intervenciones posteriores. Este es el caso del *Cristo de Monturque*, cuyo burdo paño cubre excesivamente parte de la anatomía. Tampoco podemos olvidarnos de la imagen ligera del *Ecce-Homo* del convento de Catalinas de La Laguna, Tenerife, en cuyo análisis radiológico se logró alcanzar a distinguir que la imagen está modelada en tela con estructuras cruzadas de varillas interiores.



Radiografía de cabeza del *Ecce-Homo* de las Catalinas, La Laguna, Tenerife. Donde se logran apreciar los textiles del soporte, y las capas de aparejo y policromía

Al analizar las aplicaciones textiles en caña de maíz, hemos de tener sumo cuidado debido a la confusión que se puede establecer entre los tejidos y algunos tipos de papel. Jasso al hablar del *Cristo del Noviciado* de Santo Domingo, México escribe; "... que si no es tela, es un papel cuyas fibras son muy visibles o de papel amate de siranda"[219]. En España esta confusión se pudo dar al analizar durante su restauración, la estructura de capas que conforman el soporte del *Cristo de Gracia* en Córdoba[220].

[219] Estrada Jasso [1996], p. 25, citando a Luft [1972], p. 24.
[220] AAVV. [1982b], s/p.

Nos resulta particular como el empleo de tejidos fue un recurso habitual en las intervenciones históricas, entre ellas la del referido *Cristo de Santa Fe* de los Altos, o varias de las almacenadas en Tzintzuntzan. De estos últimos destacamos la hechura del *Cristo Resucitado*, donde con toda claridad podemos comprobar que sobre una antigua obra, también en caña, se procedió a la aplicación de nuevos volúmenes con un posterior enlienzado antes del aparejo y policromía.



Radiografía de torso y manos del *Ecce-Homo* de las Catalinas, La Laguna, Tenerife. Se aprecian los textiles del soporte, cuerdas encoladas del atado y parte de las estructuras de soporte

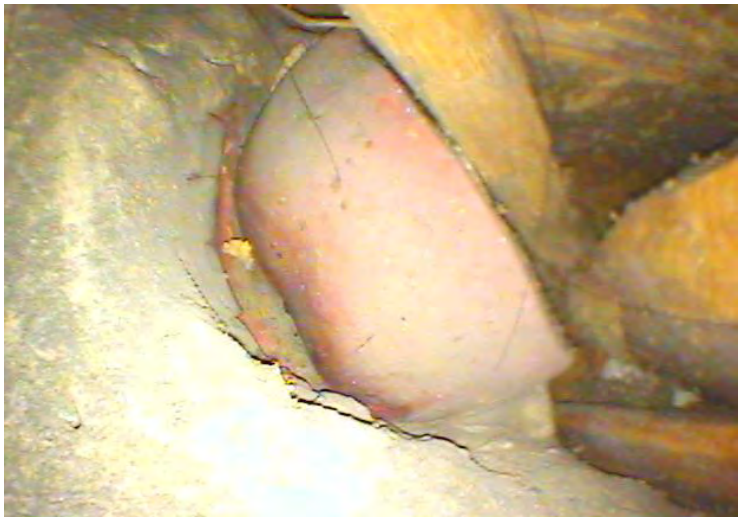
6.3.1.15 | OTROS MATERIALES

Como en la imaginería en madera, la ligera novohispana también se valió de otros recursos y materiales para la ejecución según requiriera la pieza, ya sea desde el punto de vista estructural como estético. Así, algunas muestran elementos metálicos en su construcción, a lo sumo aquellas articuladas que, como en el caso que aportamos localizado en el depósito de Tzintzuntzan, empleó herrajes para las articulaciones inferiores. También y según nos transmitieron algunos artesanos michoacanos, durante la restauración de la imagen del *Cristo de la Iglesia de La Soledad de Tzintzuntzan* se constató que en su interior presentaba una estructura antigua de metal para favorecer su articulación.

Por el contrario sí fueron más comunes los añadidos de diversos elementos que, como los ojos de cristal, se emplearon en favor de un mayor realismo, lo cual fue aumentando en paralelo a la evolución y producción de tipo popular. En lo que respecta a ojos de cristal, vemos que su uso comienza tras un primer periodo donde lo común eran que fueran realizados en el mismo material, como así ocurre en la imaginaría española. Se correspondería con las piezas renacentistas a las que Jasso en relación a los Cristos, llama "dormidos" al tener muchos de ellos los ojos cerrados. Como se puede comprobar avanzado el siglo XVI, su uso proliferó notablemente, haciéndose común ya sea en piezas de talleres especializados, como en los de factura más popular. Ejemplo de los primeros podríamos citar el famoso *Señor del Cacao*, Catedral Metropolitana de México, o el *Jesús del Gran Poder*, Iglesia de la Compañía, Pátzcuaro, ambos catalogados dentro de la centuria del Setecientos. En lo que respecta a talleres populares, apuntamos los conservados en la sala correspondiente a imaginería en caña del Museo Colonial de Arte en Morelia. Tampoco podemos olvidarnos de otros tipos de aditamentos habituales en la imaginería como los dientes postizos o incluso la lengua, ésta tallada en madera, que encontramos por ejemplo en el Cristo de Santiago Azcapotzalco.



Herraje para formar la articulación de una de las piezas conservadas en el depósito de Tzintzuntzan, Morelia



Interior de la cabeza del *Cristo* de la Iglesia de Santiago en Azcapotzalco. México. Se observa el fragmento de madera que es la lengua, fijado con unas varillas dispuestas de forma longitudinal hasta el cuello. Apertura de la boca y parte de los dientes

6.1.3.16 | AGLUTINANTES (ADHESIVOS)

Uno de los apartados que llamó en su momento la atención de los cronistas y luego ha sido una constante en la bibliografía, es el empleo de adhesivos de origen prehispánico. Ese carácter, junto al uso de la caña de maíz, son los elementos que confieren a estas obras su particularidad frente a imágenes similares como a las que hemos aludido ejecutadas en papelón. De la misma forma, son generadoras de un producto escultórico nuevo, eso sí, el correspondiente a una parte de la imaginería ligera mexicana con caña de maíz que se realizó en Michoacán, ya que como veremos, en ninguno de los ejemplos españoles o conservadas en la zona geográfica central de México se han encontrado piezas con este particular aglutinante.

Al respecto Sahagún relata, y queda ilustrado en el Códice Florentino –aunque tenemos que recordar que no se refiere a la antigua Valladolid– "el que vende engrudo, primero saca las raíces de que se hace, y sacadas, limpias y májalas o machúcalas, y machúcalas secadas al sol, y siendo secas, muélelas bien molidas; y algunas veces engaña con el engrudo, porque sus raíces van mal molidas, mezclada con caña de maíz molida"[221]. Al igual que subrayamos líneas atrás cuando se trató la alusión a la cañeja, papel y colorín, volvemos ahora a darle el crédito que nos indica la difusión de la técnica, en especial en el centro de México, de donde se supone están tomandas las referencias. Además, lo específico de la cita, el majar las raíces –bubos de orquídeas– con la propia pasta, es algo que, a la espera de futuros análisis científicos, creemos corresponde con algunas de las apreciaciones por nosotros realizadas. Todo ello confiere nuevamente a Sahagún como una de las fuentes primigenias y fundamentales para establecer algunos de los puntos de referencia a la manufactura de la escultura ligera en caña y su difusión.



Ilustración del *Códice Florentino* de los trabajos con orquídeas

[221] Sahagún [1988], p. 533

También los frailes La Rea y su seguidor Escobar, dedicaron algunas líneas al engrudo de origen mexicano empleado en este tipo de esculturas: "porque cogen la caña de maíz y le sacan el corazón que es a modo de cañeja, pero más delicado y moliéndolo se hace una pasta con un género de engrudo que ellos llaman *tatzingueni* tan excelente, que hacen de ellas las famosas hechuras de Cristos de Michoacán"[222].

De manera general y sin pretender extendernos, ya que este tema ha sido cuidadosamente estudiado por González Tirado[223], sobre el significado del término *tatzingueni* –que podemos encontrar escrito de diversas maneras– queda claro que se trata de un adhesivo cuya nomenclatura es ya señalada por fray Alonso de Molina en su vocabulario náhuatl–castellano realizado en el siglo XVI; *tzacutli* es engrudo, mientras *tzacuxuchitl* es flor; por lo que tendríamos que entender como flor o planta de la que se saca el engrudo[224]. En la misma centuria, Francisco Hernández refiere este tipo de plantas y sus propiedades como aglutinantes, a lo que añade "que la raíz se corta en pequeños pedazos, que se secan al sol, y se muelen; el polvo resultante se disuelve en agua para preparar el pegamento[225].

En el siglo pasado, Bonavit, tras consultar al "licenciado Timoteo Guerrero, conocedor del idioma tarasco, (señala que) *tatsingui* significa engrudo y *tatzingueni* engrudar"[226]. El propio autor alude a la etimología recogida por el botánico Pablo de la Llave quien relaciona el término con el nombre vernáculo de la *sobralia citrina*[227], una de las muchas orquídeas que se dan comúnmente en la región michoacana. Este hecho vendría a confirmar lo relatado por Orozco en alusión al adhesivo usado para la realización de la *Virgen de la Salud* de Pátzcuaro, donde como ya hemos comentado y recoge la tradición, fue ejecutada por un antiguo "sacerdote de los ídolos antes de la evangelización y en su gentilidad fabricaba dichos ídolos con una pasta resultante del corazón de las cañejas de maíz, mezcladas con cierto método con los bulbos de una begoña llamada en lengua tarasca *tatzingui* de donde dieron a la pasta el nombre de *tatzingueni"*[228].

Como vemos, todo parece confirmar que los bulbos de las orquídeas michoacanas fueron sabiamente utilizados por los naturales desde época prehispánica. Pero no sólo los purhépechas fueron conocedores de este material que también usaron en la obra de plumaria[229]. Del mismo modo, los aztecas recurrieron a ello, recuérdese en este sentido su empleo contrastado en el arte de la plumaria realizados por los amaltecas –gentilicio de Amantla–, para lo que remitimos a la bibliografía específica[230]. Estas diferencias también las señala tangencialmente Martínez Cortés en su monográfico sobre adhesivos prehispánicos, indicando para Michoacán que

---

[222] La Rea [1882], p. 81.
[223] González Tirado [1996], y [1994], pp. 12-15.
[224] De Molina [1966], p. 595
[225] Hernández [1242].
[226] J Bonavit [1987], pp. 54-57.
[227] Dato recogido por Bonavit del libro; *Novarum vegetabilium descriptiones,* de Pablo de la Llave y Juan José Martínez de Lejarza, Bonavit [1987], pp. 55-56.
[228] Orozco [1970], p. 21.
[229] Castelló Yturbide [1969]. En la misma región purhépecha que se supone fue originaria la imaginería en caña, diversos autores indican la existencia de plumajeros, como los de Tzintzuntzan o Tiripitío, y que Quiroga aprovechó igualmente su conocimiento y destreza para la manufactura de mosaicos de plumas, ajuares litúrgicos, imágenes y paisajes de la religión. Martínez del Rio Redo [1993], p. 168; Arriaga Ochoa [1969], p. 53.
[230] Un estudio general lo encontramos en; Castelló Yturbide *et. al.* [1993].

"los taracos también emplearon orquídeas para elaborar pegamento. Las especies que usaron son: Catteya citrina, la cual llamaban *tatzingui* (en la actualidad se la conoce en Michoacán con los nombres de arócua u orórocua), y Laelia autumnalis, conocida hoy como Flor de Todos los Santos o Lirio de San Francisco"[231].

Al hablar de caña de maíz, plumaria y mucílagos de orquídeas como adhesivo en la fabricación de objetos, es imprescindible aludir nuevamente a lo escrito por Sahagún, sumándolo a la referencia primera de este autor:

> Pero si ha de hacerse un animal, un animalito, primero, se tallan palitos de madera de colorín y con ellos se hace el esqueleto. Pero si se ha de hacer un animalito pequeño. Como es una lagartija, una libélula, una mariposa, el esqueleto se hace con cañuela de maíz o con tiras de cartón. Luego se le hace el cuerpo de la médula de la misma cañeja, remolida y amasada con pegamento: con esta médula se recubren aquellas tiras de cartón, luego se raspa y se lima con tezontle, y con esto se da una buena forma y pulimento. Después encima se pone una capa de algodón, en el cual se pinta para que se vaya bordando sobre él y vaya sirviendo de sostén a las plumas. Se tiene cuidado de ir sacando el animalito tal y como se dibujó [...] Pues este es el modo con que hacen su artificio los artífices de la pluma, habitantes de amatlan[232].



Ilustración del *Códice Florentino* de la realización de pequeñas esculturas

En vista de lo hasta ahora señalado, ha de ser aceptado y reivindicado el término *tatzingueri* cuando tratemos el tema de los adhesivos para, por lo menos, una de las variantes de la escultura en caña, pero también *tzauhtli*, aunque éste quizás está más indicado para el arte de la plumaria como elemento identificativo debido a las variantes lingüísticas prehispánicas.

[231] Martínez Cortés [1974], p. 89.
[232] Sahagún [1988], p. 533.

Para la imaginería michoacana Bonavit documenta su empleo en varias piezas de las localidades de Morelia y Pátzcuaro, pero no se detiene a describir dicho aglutinante, a lo sumo; "pasta hecha de la médula de caña de maíz y bulbos de una orquídea llamada por los indígenas *tatzingui,* formando el conjunto una masa esponjosa, pues no la molían finamente"[233], lo que está próximo a la crónica de Sahagún. Tras él, y después de cotejar la bibliografía, será Martínez del Campo Lanz la que establezca la posibilidad de que en una de las piezas michoacanas analizadas pueda documentarse casi científicamente, aunque sin llegar a la exactitud que se requiere[234]. Señala la restauradora que en la imagen de un *Cristo Crucificado* del siglo XVII, perteneciente a colección particular para cuya procedencia indica Pátzcuaro, –aunque no tenemos claro si es el lugar que ella le da de origen o que en verdad viene de dicha población–, y usada como trabajo central de su tesis, identifica como adhesivo goma para "la unión de cañas de maíz y en la elaboración de pasta de caña", lo que según sus palabras "confirma el hecho, de que al menos en esta escultura fue utilizada la sustancia obtenida del bulbo de una orquídea procedente de la región del lago de Pátzcuaro. El precisar de qué tipo de goma se trata requeriría de análisis químicos más complejos que debido a la cantidad de muestra no fue posible realizar..."[235] Aunque consideramos significativos estos estudios y les damos el crédito correspondiente, insistimos en las propias apreciaciones vertidas por su autora reclamando mayores investigaciones. Ahora bien, también es cierto la complicación de encontrar la cantidad necesaria de muestra para ello, lo que a su vez queda condicionado por la escases de piezas que puedan presentarlo.



Macrofotografía de pasta proveniente de una escultura en caña donde las cascarillas marrones se identifican con parte del bulbo de la orquídea

En nuestro afán por corroborar los datos señalados y aportar de forma rigurosa las apreciaciones en cuanto a las técnicas de manufactura, pensamos que podemos constatar el uso de dichos bulbos gracias a la estrecha colaboración con la investigadora Velarde Cruz y la inestimable ayuda de los jóvenes artistas locales de la técnica de la caña. Al analizar de forma pormenorizada los diversos fragmentos a los que continuamente hemos aludidos conservados en Tzintzuntzan, observamos como adheridas y mezcladas entre las cañas estructurales y la masilla[236], encontramos

[233] Bonavit [1987], p. 53.
[234] En este campo y para la misma sustancia adhesiva, pero centrado en los análisis de plumaria, un cuidado estudio de identificación lo encontramos en; González Tirado [1994], pp. 62-92.
[235] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 111-112.
[236] Masilla más gruesa.

pequeñas fracciones laminados de color naranja oscuro y junto a ellos, multitud de hebras que ayudan a compactar la burda pasta. Al analizar estos materiales, identificamos que el primero sea probablemente una de las capas de las que se recubre el bulbo de las orquídeas, el cual, con los procesos de secado y oxidación del material, quedan de ese característico color. Con respecto a los filamentos, estos deben corresponder con las raíces que surgen de los bulbos y alimentan a la planta.

Pese a que logramos identificar de forma genérica que se tratan de bulbos de orquídea, la cantidad de muestra obtenida, sumado a la dificultad que conlleva su análisis, hace casi imposible que podamos filiarla a alguna orquídea en concreto. Por todo ello, hemos de retomar los textos donde se las relacionan con la *Sobralia Citrina*, que cuando es epífita, es decir que crecen en los árboles, recibe el nombre Cattleya Citrina[237]. Pero a ella hay de sumarles casi una decena más de la misma familia que, como comenta De la Llave y Lexarza, poseen sustancias polisacáridas que favorecen su uso como aglutinantes[238]. Queremos puntualizar como nos señala la investigadora Carolusa en sus exhaustivos estudios sobre el empleo de este adhesivo, la importancia que tuvo en las realizaciones prehispánicas, y la falta de un conocimiento riguroso sobre su empleo, haciendo hincapié en el extinguido arte plumario[239].

A pesar de que se ha llegado a comentar que el declive de las realizaciones en caña conllevó su paulatina desaparición, esto nunca ha llegado a ocurrir gracias principalmente a algunos artesanos michoacanos que han sabido heredar y trasmitir los secretos de la técnica generación tras generación. En las últimas décadas, dichos trabajos se han convertido en una de las señas de identidad de la región que, impulsados en ocasiones por los organismos institucionales, han hecho énfasis en su conservación. Nuevamente es Bonavit el responsable de que se diera a conocer la hipotética fórmula; "dos partes del corazón de caña (molido toscamente) con cinco de orquídea –Oráracua[240]–. Comenta al respecto de las orquídeas seleccionadas la obtención de "buenos resultados ... con la *Itzúmacua*, es decir *Laelis Majalis* o *Flor de Corpus*, como la llamamos en Michoacán y también con la *Laelia Autumnalis*, llamada vulgarmente de *Todos los Santos* o *Lirio de San Francisco*"[241].

Tras esta receta se han estipulado con otras variantes como la realizada a partir de 60 bulbos de orquídeas sin pelar, cuatro hojas de orquídeas, cinco hojas de higos y diez hojas de noche buena o flor de pascua, que usa el artesano de Patamban, Michoacán, Antonio Hernández González[242]. También el investigador en la materia Cruz Floriano

---

[237] Ciertamente la definición de la *Sobralia Citrina* en relación con el *Tatzingueni* puede llevarnos al cierta confusión, tal y como recoge Bonavit.

[238] Las orquídeas de las cuales se puede obtener adhesivo según De la Llave y Lexarsa son las; *Cranichis tubularis, Maxillaria lillacea, Maxillaria superba, Bleita autumnalis, Bletia campanulata, Bletia coccinea, Epidendrum pastorias y la Arpophylum spicatum.*

[239] Véase, González Tirado [1996]. En Lo que se refiere al arte plumario resumiendo lo escrito por Sahagún, nos dice; "sobre una penca de maguey se extiende el tzauhtli y se coloca una capa delgada de algodón cardado. Esto se pone a secar al sol y luego, por la parte de arriba, se da otra mano de tzauhtli para dejar la superficie lisa. Una vez seca esta hoja de algodón, se desprende de la penca de maguey y sobre ella se dibuja el modelo a ejecutar. Siguiendo este dibujo se coloca una cama de plumas pegándolas con tzauhtli. Sobre ésta se colocan finalmente las plumas finas de colores utilizando también tzauhtli para adherirlas. Como ocurre con la imaginería en caña y la dificultad, hasta ahora, de sus elementos constitutivos, la autora nos habla de posibles usos de este adhesivo en papel o pintura".

[240] Denominación que en purhépecha recibe el nombre de la *Catleya citrina*.

[241] Bonavid [1987], p. 56-57.

[242] Receta seguida por el artesano de Patambam (México), Hernández González [2001], p. 172.

al respecto de este adhesivo indica:

> En el taller de artesanías, escultura popular, arte y tradición de la pasta de caña de maíz, en Tzintzuntzan, se utiliza la preparación de la pasta y también como pegadura, otros tipos de orquídeas que por sus cualidades adhesivas nos proporciona un mejor pegado de las cañas y una mayor plasticidad para el modelado, y también un adecuado moldeado, el cual permite la creación de un arte más popular, único en la región.
> Cuando se amartaja esta orquídea, tiene la apariencia y la textura muy semejantes al engrudo, y además, la gran cantidad de mucílago y el alto grado de adhesividad permiten amasar y pegar cualquier tipo de maderas o plantas secas y no resinosas; otra características es que se pude secar y conservar, permitiendo posteriormente su uso sin perder sus cualidades y calidad de adherencia, creando por consecuencia el mejor aprovechamiento de los recursos naturales de la región, cuidando de provocar la devastación de cualquier otro género de orquídeas.
> El uso de estos bulbos en Tzintzuntzan fue el resultado de un proceso de análisis selectivos y de identificación comparativa en algunos fragmentos de imágenes de pasta de caña de maíz de reciente hechura y la experiencia de años de trabajo[243].

En las diversas entrevistas que para nuestro estudio hemos realizado a artesanos michoacanos, hemos podido comprobar la gran dificultad de obtener un engrudo que no se adultere al poco tiempo, siendo los jóvenes descendientes de Baldomero Guzmán, en cuyo trabajo hemos constatado el empleo de este aglutinante. Sobre su receta sólo podemos referirnos, debido al lógico secretismo que mantienen, al empleo de los bulbos de orquídeas a las que aludía Bonavit, *Flor de Corpus,* y *Lirio de San Francisco*, y como el resultado de su trabajo, aunque más cuidado en su elaboración, mantiene grandes similitudes con la imaginería estudiada en Tzintzuntzan, de la que ambos artesanos son grandes conocedores.

Dejando a un lado lo anterior, lo cierto es que prácticamente todas las imágenes que hasta ahora han sido estudiadas y analizados sus componentes de forma científica, han dado como resultado el empleo de la tradicional cola de origen animal y uso hispánico, lo que es lógico debido a la facilidad de su obtención y el alto grado de conocimiento que sobre su utilización tenían los artífices europeos encargados de la dirección de los talleres. Este adhesivo animal se ha encontrado en piezas como por ejemplo el *Cristo de Churubusco*[244], el de *Zacatecas*, México[245], los de los museos de Actopán[246] y Acolman[247], y diversos más, entre ellos algunos que refiere Estrada Jasso[248].

Pero estas identificaciones de cola no sólo las encontramos en la bibliografía más o

---

[243] Cruz Floriano [2001], p. 159. Además de la obligada referencia de este texto, nos parece importante destacar la puntualización que hace en cuanto a la conservación de las orquídeas y no "provocar la devastación" de las mismas y de otras, de lo que también tenemos noticias. Esta inquietud ya ha sido expresada en otras ocasiones lo que en su momento conllevó incluso una mesa específica en el foro michoacano de la caña. Bajo el epígrafe IV. *La ecología y su relación con la técnica de Pasta de Caña*¸ con las ponencias: Milagros Revuelta [1998], pp, 169-179, Cruz Floriano [1998], pp, 181-183. Trujillo García [1998], pp.185-200. Una alternativa para el cultivo de las orquídeas silvestres utilizadas por los escultores de la técnica prehispánica denominada *Pasta de Caña* en Mejía Mendoza [2008], pp. 201-212.

[244] Cuando los autores señalan la identificación de materiales, afirman; "En todas las muestras (...) se encontraron proteínas, lo que indica el uso de cola animal que sirvió para pegar el papel y como aglutinante de la pasta", Araujo *et. al.* [1989], p. 9.

[245] ACNRINAH, México. Historial Clínico. Clave 659/88.

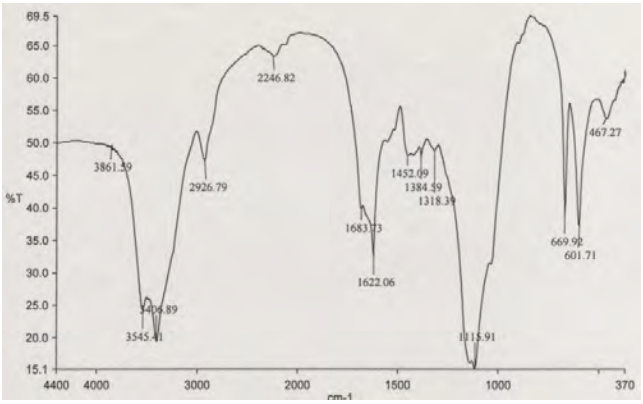
[246] ACNRINAH, México. Historial Clínico. Clave 393/74.

[247] Monforte y Calderón [1994], p. 23-24.

[248] Estrada Jasso [1996], pp. 27-28.

menos moderna, también en algunos textos históricos en los que inciden en su identificación. Cuando se realiza la primera inspección al *Cristo de Santa Teresa*, Terrazas concluye que en la estructura interior no se "ha encontrado más pegamento conocido que la cola común, de la misma naturaleza de la que hoy se usa"[249], lo que tiempo más tarde, en 1845, confirmará Río de la Loza[250]. En la misma centuria, Olivares en sus descripciones técnicas de las imágenes ligeras, sólo habla de cola, por lo que entendemos que debe ser de animal, más aún, cuando este pone tanto énfasis en la descripción[251]. Para terminar con los ejemplos "históricos", no podemos dejar atrás otro de los iconos, el *Cristo de Mexicaltzingo*, donde al describir su manufactura Carrillo y Gariel señala en varias ocasiones el uso de "cola" y "agua cola"[252].

En nuestros estudios, la totalidad de las imágenes Canarias, así como el *Cristo de Zacatecas* de Montilla, y el de la *Sangre*, Granada, muestran el empleo de colas animales, a los que sumamos el intervenido por nosotros de Azcapotzalco, y las sugerencias que nos hacen las restauradoras del *Cristo de Lerma*, según su primera estimación al respecto de algunas gotas vista en el interior. Esto vienen a incidir en como hasta ahora las actuaciones de conservación y restauración, además del estudio científico de algunas piezas puntuales, nos encaminan a señalar que es la imaginería ligera hueca con el uso de la cola animal, la que se empleó fundamentalmente para exportar, y a su vez, cómo la obras que poseen gomas en sus construcción quedan localizadas en Michoacán, pese a que en ese región también se fabricaron los simulacros huecos y con cola animal como adhesivo.



Cromatografía de IR de una muestra de soporte del *Cristo de La Salud*, La Palma, donde aparecen los picos representativos de cola animal y almidón entre otros elementos

Pero no sólo la orquídea o la cola animal fueron los pegamentos usados, sin descartar el recurso de baba de nopal que también trataremos, pero que aún no se ha localizado científicamente en imaginería, la meticulosa intervención por parte del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en el *Crucificado del Capítulo*, ha deparado la identificación de un aglutinante diferente que aquí aportamos. Se trata de la cola de almidón, cuyo reconocimiento fue necesario en vista de la carencia de

[249] Velasco [1858], p. 154.
[250] "El Señor de Santa Teresa está formado de pequeños pedazos de caña de maíz, unidos entre sí y a la armadura por medio de una cola común de la que se usa hoy"; Velasco [1858], p. 155.
[251] Olivares Iriarte [1987], p. 21.
[252] "En este Cristo la caverna (interior hueco) está lograda por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua cola…", esto en cuanto al soporte, para el aparejo; "Sobre ese papel vino la encarnación, formada por una capa de yeso mezclado con un pegamento, que dio como resultado un estuco durísimo bañado por una mano de aguacola que recibió la policromía final". Carrillo y Gariel [1949], pp. 10 y 17.

proteínas derivadas de los retazos de piel, siendo entre los diferentes pliego del paño de pureza, donde se observaba con más facilidad. Ésta es, como señala Hermosín, de un carácter burdo, llena de impurezas y aplicada de forma irregular, apareciendo multitud de cascarillas de la propia planta. También el restaurador de la pieza gaditana, Gilabet, nos apuntó que esto también ocurre con las cañas y pastas de esta planta que forman el soporte[253].

Como ya se indicó, otro posible aglutinante que no podemos descartar en la manufactura de la imaginería ligera es la baba de nopal –para los insulares sabia de la penca–, el cual sí ha sido identificado en la realización de pintura mural prehispánica[254], y se ha mantenido para los morteros de arquitectura, pero hasta el momento en ningún otro objeto artístico. También es cierto, que son los análisis de aglutinantes el campo en el que nos encontramos más atrasados debido a dificultad de su tecnología –diferentes tipos de cromatografía– y especialización de investigadores y técnicos, aunque en los últimos años se viene haciendo un verdadero esfuerzo al respecto por parte de varias instituciones.

Sobre el uso de la baba de nopal, de lo dicho hasta ahora nos quedamos con lo señalado por Hernández que, al referirse a las piezas ligeras de Tzintzuntzan y Tarecuato, Michoacán, indica cierta originalidad al emplear en mayor cantidad este aglutinante, aunque hemos de mantener ciertas reservas al entender que es una apreciación particular de este autor, carente aún de los necesarios análisis que lo confirmen[255]. Sólo Cruz Floriano, indica que el artesano Baldomero Guzmán y por ende sus discípulos, empleaba este adhesivo para juntar los mazos de caña[256], mientras que Araujo dice que en los años ochenta "se han llevado a cabo algunos experimentos con buenos resultados en los cuales fue usada la baba de nopal", aunque concluye que su uso se restringe al centro del país y por "pintores de *brocha gorda"*[257]. Como puntual y casi anecdótico, queremos recuperar la noticia del hallazgo de un "pedacito de penca de maguey bien caracterizada", encontrado entre el papel que forma la horma del crucificado de *Santa Teresa*, como reporta Río de la Loza, aunque su interpretación, por lo escueto de la referencia, no ayuda a especificar su importancia[258].

Para terminar con este apartado, no olvidemos las diferentes referencias que varios autores hacen en cuanto a la aplicación de hierbas que se entremezclaban para hacer de fungicida, sustancias que ayudan a que no se corrompan o no sean atacados los

[253] Queremos agradecer a ambos restauradores sus apreciaciones que como hemos señalado son fundamentales para un mayor conocimiento de la técnica que estudiamos.
[254] Magaloni Kerpel [1994], pp. 59-60.
[255] Hernández González [1988], p. 40.
[256] Cruz Floriano [2001], p. 160. Según señala Sánchez Ruiz el hijo de este artesano aún mantiene el uso del nopal para pegar las cañas; "la pegadura la hace con baba de nopal y hierba de mula (para que no se pique) dejándolo reposar para que se suelte la baba", Sánchez Ruiz [2001], pp. 98-99. También Luf, retomando lo indicado por Teresa Castelló dice; Doña Apolonia, su mujer (refiriéndose a Baldomero), prepara el pegamento: comienza por pelar nopales muy frescos, los muele para sacarles la baba junto con hojas de la hierba mula. Después los estrujan y exprimen a sacar todo el jugo que se utiliza, inmediatamente de pegamento". Luft [1972], p. 25.
[257] Apunta el reconocido restaurador; "Se preparó de dos maneras: Primero, cortando la penca en pequeños fragmentos dejando fluir la baba y luego calentándose sin llegar a ebullición. Segundo, dejando las pencas en un recipiente a la intemperie durante una semana hasta provocar la fermentación; una vez que la espuma ha bajado y que el líquido se clarifica se hace uso de él. Este método es usado actualmente en el Centro de México por algunos pintores de *brocha gorda*", Araujo *et. al.* [1989], p. 4.
[258] Velasco [1858], p. 156.

materiales del soporte. Recordemos la alusión que se hace del estado de conservación de la famosa imagen michoacana de *Nuestra Señora de la Salud*, en cuya la remodelación se señala:

> también se tuvo por admirable la incorrupción que entonces se reconoció en la imagen, pues siendo la materia de que estaba formada tan expuesta a la polilla, se halló totalmente sin daño alguno, habiendo pasado por lo menos ciento veinticinco años desde su formación primera[259].

Al igual que ocurre con el aglutinante anterior, lo relativo a los fungicidas es otro de los campos que aún quedan por investigar, y que dependerán de los próximos avances en las aplicaciones de análisis de materiales orgánicos mediante cromatografías. Ahora bien, de lo que se ha dicho y aquí apuntamos, ha de hacerse constar que en gran parte las referencias son relativamente modernas, debiéndoselas a Bonvait quien las señala a raíz de la entrevista a uno de los últimos artesanos: "cortaba las tiras que cocía en una agua en que había puesto jugos venenosos de algunos vegetales con objeto de que el quiote se preservara de la polilla"[260]. También Luft incide en este punto:

> otro elemento muy importante que entraba en la elaboración de la pasta de caña, según el Maestro Solchaga, para que no se apolillara, era el de la planta venenosa llamada *flor de tijerilla*. Ignoramos su clasificación botánica, pero el Sr. Jacinto Ayala, herbolario del Barrio de San Lázaro en la ciudad de Pátzcuaro, nos proporcionó la planta comunicándonos que, antiguamente en los ranchos sabían preparar un remedio cociendo la flor de tijerilla con todo y raíz, y el asiento que quedaba lo untaban a los animales para exterminar bichos como pulgas y piojos, sirviéndose del remedio como insecticida[261].

De las entrevistas que en su momento se realizaron al artesano Baldomero Guzmán se constata el uso como fungicida de la hierba mula –*Selloa Glutinosa*– planta michoacana, señalando la esposa otras indicaciones para la misma[262], lo que de igual manera hemos constatado nosotros en las diversas entrevistas o charlas que hemos podido mantener con artífices de la región.

6.4 | TÉCNICAS DE MANUFACTURA

Conocidos muchos de los diferentes materiales más recurridos por los artífices, pasamos ahora a estudiar sus tipologías constructivas. Al respecto tres son los autores cuyas investigaciones han aportado mayor información sobre este apartado: Carrillo y Gariel, Estrada Jasso y sobre todo Araujo Suárez, éste más centrado en el campo que nos interesa, ofreciéndonos un enfoque claramente diferenciado. Con base a los sistemas por él marcados en función a los procesos de restauración, distinguimos varios apartados, los mismos que se entremezclan continuamente en los distintos pasos que conllevan la elaboración de las piezas; el moldeado, el modelado y el tallado.

---

[259] Florencia [1995], p. 314.
[260] Bonavit [1987], p. 57.
[261] Luft [1972], p. 25.
[262] "La *hierba mula* también se emplea como remedio contra las reumas, aplicando las hojas a las partes doloridas pues se adhieren fácilmente", Luft [1972], p. 25. Apuntar que esta planta no la mezcla con adhesivo de orquídeas, sino con la cola de nopal.

6.4.1 | EL MOLDEADO

Fue Escobar quien destacó el empleo de moldes, dato que nuestras investigaciones realizadas en diferentes piezas, en especial en el *Cristo de Telde*, y en la *Santa Ana* que se exhibe en el Museo Franz Mayer, han finalmente corroborado.

> Pudieron haberse levantado, a tener más altivez con el renombre de únicos en a escultura (refiriéndose a los purhépechas), pues su natural ingenio, descubrió el modo de fabricar santos y crucifijos de la materia más liviana que se ha hallado; de corazones de caña de maíz, molidos hacen un polvo que unido al Tazingüe, natural engrudo suyo, salen maravillosos bultos en los moldes y parece que ha querido el Señor crucificado obrar singulares maravillas por estos bultos fabricados de la referida materia[263].

Rolando Araujo suponía que los moldes pudieron ser realizados en algún tipo de "materia dúctil como el barro, el yeso –sulfato cálcico– o la madera"[264]. Ahora, gracias a nuestros estudios, podemos afirmar que ambos fueron los materiales más usados en la elaboración de las matrices de las que saldrían muchas de las obras conservadas.



Fragmento de molde de barro, encontrado en la parte correspondiente a uno de los brazos de la imagen de Santa Ana, papelón, del Museo Franz Mayer. México

[263] Escobar [1924], p. 148.
[264] Araujo *et. al.* [1989], p. 131.

Dos son los tipos de moldes que se han presupuesto según las parte concretas de la imagen a realizar: los que daban una impresión esbozada, y por otro lado, de los que se sacaba una impresión definitiva. El primero lo podemos apreciar en las realizaciones de los cuerpos de muchos de los crucificados. Para ello lo que se hacía era un esbozo de toda la zona, posiblemente en dos partes; delantera y posterior. Dichos moldes como se encontraron restos en el interior del *Cristo de Telde*, se ejecutaban a modo de *engobe*, a base de arcillas y restos vegetales entremezclados que le confirieren cierta consistencia[265]. Un nuevo hallazgo que viene a redundar en el empleo de estos moldes de barro y del que ya hemos dado cuenta en este mismo estudio, está en la imagen de papelón de *Santa Ana*. En este caso y tras un profundo y novedoso estudio en México con la aplicación de la endoscopia clínica, encontramos diversos fragmentos de barro modelado que debido a las formas ondulantes de algunas de las zonas de la obra, como brazos y mangas, habían quedado en su interior, en el mismo lugar al que dieron forma[266].



Videoscopía del *Cristo del Capítulo de Bornos*, Cádiz. Pegado al interior de la horma aún aparecen adheridos los fragmentos de búcaro, polvo de yeso, usado para que no se pegaran los pliegos

Teniendo la forma base, se le aplicaba un aislante o desengrasante que favoreciera la posterior retirada del molde. Este material podía ser muy variado, pero hasta ahora los únicos de los que tenemos constancia son los hallados en las imágenes del *Cristo de Churubusco*, el de *Santa Teresa* y por nuestra parte en el *Cristo de Zacatecas*, Córdoba, el del *Capítulo* y quizás en el de Telde. En el caso de la pieza mexicana, su restaurador apunta el uso de "tierras de diatomeas"[267], mientras que en el análisis del crucificado cordobés, al escudriñar su interior, pudimos observar como adheridos a las paredes de papel del tórax, se apreciaban restos de una capa blanquecina semipulverulenta, que se encontraba a su vez prácticamente desprendida en un sin fin de pequeños fragmentos en el interior[268]. El resultado de sus análisis fue sulfato

[265] Los análisis efectuados a los restos obtenidos de las paredes interiores del *Cristo de Telde*, demuestran que se trata de un material arcilloso rico en cuarzo, basalto, óxido y carbonatos de hierro, con algunos restos de calcita, como demuestras la espectroscopía de infrarrojos por transmisión de Fourier usada como método analítico de la muestra. Junto con ella se encontraron pequeños fragmentos de gramíneas, que le darían la consistencia al molde. Análisis realizados por Enrique Parra y Rowena Gale.

[266] Trabajo de investigación realizado conjuntamente con la historiadora Carla Aymes, conservadora en su momento de la parte de escultura del Museo Franz Mayer, México. Queremos agradecer igualmente el apoyo prestado por parte del restaurador jefe de colecciones Ricardo Pérez Álvarez y de forma especial a Nelly Sigaut quien nos animó a la realización del presente proyecto.

[267] Araujo *et. al.* [1989], p. 6.

[268] Esta actuación se pudo llevar a cabo mediante la aplicación de un sistema básico de endoscopía por fibra óptica realizada por primera vez en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada.

cálcico sin aglutinar, que identificamos de una muestra obtenida en la parte interior al retirársele toda la amalgama de añadidos que presentaba[269]. Con este material debe corresponder la "arcilla blanca o búcaro –de aquí el nombre–" de la que está "embarrada toda la horma por la parte interior y espolvoreada entre los pliegues de los rollos de los brazos y piernas" en el *Cristo de Santa Teresa*[270]. También el crucificado gaditano de Bornos, se logró fotografiar con toda nitidez gracias al empleo de la endoscopía, este material blanquecino que aparece fragmentado y adherido a la horma.

Preparados los moldes y el necesario *búcaro* para que no se pegara el material a añadir, el siguiente de los pasos consistía en la aplicación de capas de papeles encolados y colocados en diferentes direcciones dándole a la estructura, una vez seca, gran consistencia. Cuando se tenían las piezas, se podían unir mediante tiras del ismo papel, como en el *Cristo de Mexicalzingo*, o incluso cosiéndolas, lo que no podemos descartar tras encontrar este sistema en la pieza de papelón del Franz Mayer. También en el crucificado de la iglesia de San Agustín de las Cuevas, Tlalpan, D.F., se constató este tipo de elaboradas costuras para el cierre de las hormas como así apuntó Labastida Vargas[271], o por nosotros en el Cristo de Valverde de Leganés.



Videoscopía del *Cristo del San Agustín de las Cuevas, Tlalpan,* México. Puntadas regulares de costura aplicadas para unir las partes de la horma



Fotografía del cuello del *Cristo de Valverde de Leganés, Badajoz.* Puntadas regulares de costura aplicadas para unir las partes de la horma

La lógica nos hace pensar que era más recurrido el cierre de ambas partes con papeles tras separarlos del molde, colocándolos tanto en el interior, a través de los orificios para la inserción de los miembros, como en el exterior. Sobre estos positivos se añadirían los materiales restantes para la obtención de la forma definitiva, lo que veremos en el apartado correspondiente a estructuras. Siguiendo este sistema se realizaron la mayor parte de los grandes cristos estudiados y de los que se tienen referencias. Algunos de los más destacados son, el de *Telde*, *La Salud*, La Palma, *Del*

Queremos agradecer la ayuda de la compañera Gloria Alfajairi quien nos proporcionó el material necesario y de nuestra maestra Carmen Bermúdez Sánchez.

269 El estudio de esta muestra fue realizado por Víctor Santos del LDOA. IIEs, UNAM.

270 Velasco [1858], p. 154. Cruz [1967], p. 69.

271 Ya señalado anteriormente; Labastida Vargas [2005], p. 204. La referencia directa a las suturas la encontramos en la imagen número 4.

Punto, *el de Cortés*, *Los Canarios y el de la Buena Muerte*; todas imágenes de considerable tamaño, y gracias a esta manufactura, muy ligeras con respecto a otros sistemas.

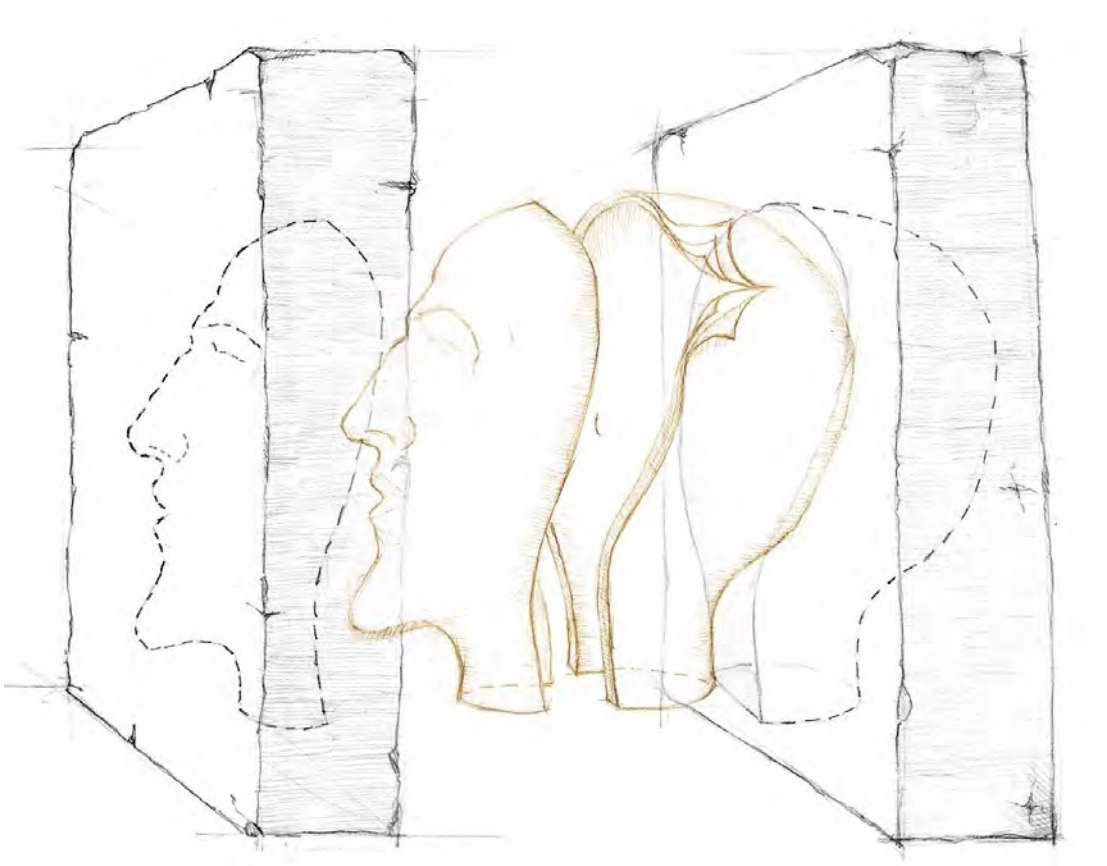
Junto con el *Cristo de Mexicaltzingo*, es el de *Santa Teresa de México* donde mejor se pudo apreciar este sistema; "toda ella está formada sobre una forma hueca, que parece construida con molde desde el cuello y una pequeña parte de los hombros, hasta la mitad de las piernas y cuyas hormas están hechas en dos mitades, una que se forma todo el frente o parte delantera, y la otra, la posterior, adherida, o ensamblada ambas por medio de una lienza de las misma materia de dicha horma"[272].



Fotografía del despiece del Cristo de Mexicaltzingo, México, D.F. Se pueden apreciar dos fragmentos. A la izquierda el antebrazo completo sin diseccionar y encima el perno que se le introduce. EL otro pedazo corresponde a la horma de papeles de medio torso y brazo, ambos ya desprovistos de los volúmenes de la caña y policromía. Ésta es completamente de papel, llegándose a entrever en el vértice inferior parte de los manuscritos reutilizados para su ejecución. Foto Carrillo y Gariel. Fototeca Manuel Toussaint. IIEs, UNAM

En el caso de la cabeza se constata nuevamente el uso de moldes, pero en esta ocasión al contrario del sistema anterior. Si para el cuerpo se aplicaban pliegos sobre una forma madre más bien esbozado y era posteriormente el trabajo de superposición y modelado el que imprimía la anatomía, para la ejecución de la cabeza, las facciones venían dadas por una matriz también en dos piezas.

[272] Velasco [1858], p. 153. Cruz [1967], p. 69.



Sistema de moldes en negativo para la obtención de los volúmenes generales de la cabeza y las facciones

Para obtener el positivo, primero se aplicó una capa de pasta de caña finamente olida. Aglutinada con una cola animal en cada uno de los moldes, y de esta manera fue tomando directamente la forma de las facciones, sin la barba y bigotes, después la pasta se reforzó con papel, para luego ser extraídas del molde las dos mitades fueron unidas con el mismo papel"[273]. Este mismo sistema corresponde al *Cristo de Santa Teresa* ya que su testa está "hueca y formada de dos mitades de arriba abajo"[274].

En el *Cristo de la Salud*, La Palma, al acceder al interior de la caja craneana para retirar elementos de soporte de una intervención anterior, se pudo constatar el empleo de una masilla finamente molida que formaba las facciones, y como sostén y refuerzo se le aplicaron varias capas de papel, las cuales, tras ser ensambladas ambas partes de la cabeza, se continuaron añadiendo por lo que no muestra unión alguna. A su vez, se observó que a la altura del entrecejo su artífice realizó unos costes cuya función era evitar posibles tensiones durante el secado de los pliegos y su posterior repercusión en las facciones. Hemos de destacar que en esta misma pieza encontramos entre la masilla y los pliegos de papel un sedimento intermedio similar

[273] Araujo *et. al.* [1989], p. 5.
[274] Velasco [1858], p. 153.

a una capa de estuco rico en cola que da homogeneidad y consistencia a la masilla, aunque no se pudo caracterizar de forma científica.



Parte de la horma del rostro del Cristo de La Salud, La Palma. Se observan los orificios nasales, la forma de la nariz y pópulos, y el corte dado por el artífice a la altura del entrecejo

Por lo observado en las intervenciones, y debido a que en muchos casos la parte que se corresponde al bigote no alcanza gran volumen, podemos suponer que éste también viniera dado por la matriz, lo que parece confirmar el estudio de placas radiográficas como la de la cabeza del *Cristo de los Canarios*, donde no encontramos contrastes de materiales entre el bigote y el resto de la cara. Caso similar ocurre en el *Cristo de Santa Teresa* de México, donde su restaurador halló pasta formando la barba. Esta no significa que dichas partes también se realizaran modelando masillas o tallando maderas blandas, todo ello dependiendo del trabajo y dificultad del modelo, lo que vendría a identificar las texturas y trazados de bigotes, barbas y cabelleras.

Como vemos al comparar los rostros del *Cristo de La Salud*, La Palma y el *Santo Cristo en la Cruz*, Carrión de los Condes, sus facciones son prácticamente idénticas en cuanto a su trazado y volumen, lo que nos hace decantarnos por el empleo de este sistema de moldes. El punto discordante entre ambas piezas está en el trazado de la barba, mientras en la canaria es más pequeña y sencilla, en la peninsular alcanza mayor volumen y movimiento. Ello nos indica que ambas piezas provienen de la misma matriz, como defendimos en el apartado correspondiente, y su autor simplemente varió una con respecto a la otra en aquellas partes añadidas tras ser la pieza retirada de las hormas.

Otro claro ejemplo del empleo de este tipo de moldes lo encontramos en una imagen mariana descrita por Bonavit, "habiéndose abierto la cabeza se encontró que estaba hueca, mostrándose con toda claridad en su parte interna huellas de los dedazos con los que el artífice hizo la aplicación de la pasta sobre la que sirvió para dar forma a la cara"[275]. Éste sería un caso evidente de empleo de moldes por apretón, tan común en la escultura no sólo hispana, sino prehispánica, ya que como es fácilmente constatable, las diferentes culturas americanas recurrían en sus realizaciones al uso de estos sistemas en serie. Además ello avalaría lo que finalmente proponemos de moldes en positivo y negativo.

[275] Bonavit [1987], p. 55.



Placa radiográfica del *Cristo de los Canarios*, Gran Canaria, donde se observa como toda la cabeza es hueca y construida por molde hasta llegar a parte de la barba en la que para la realización de los bucles se ha requerido de la aplicación de pastas



Visión lateral radiográfica de la cabeza del *Cristo de La Buena Muerte*, Gran Canaria, donde se observa con toda claridad la parte correspondiente al molde interior al que luego se le añadieron los volúmenes necesarios para el cabello

También con moldes, pero en esta ocasión de madera, debieron de realizarse, sino piezas completas, sí partes de ellas. El ejemplo está en la ejecución de los brazos del *Cristo de la Salud*, La Palma, donde utilizaron un vástago cilíndrico de madera que se recubrió con un grueso cartón previamente formado por la superposición de capas de papel[276], que se extrajo una vez seco por la parte correspondiente al hombro, usando un perno de colorín para su ensamble. Este procedimiento serviría para explicar la aparición de una pequeña astilla de madera que encontramos clavada en el interior de la horma, y que pensamos hubo de desprenderse al retirar el soporte. Otras piezas en las que se ha empleado el sistema de moldes son los diferentes relieves a los que nos hemos ya referido, especialmente el *Frontal de Altar* de Tupátaro, y el conservado en colección particular de Pátzcuaro.

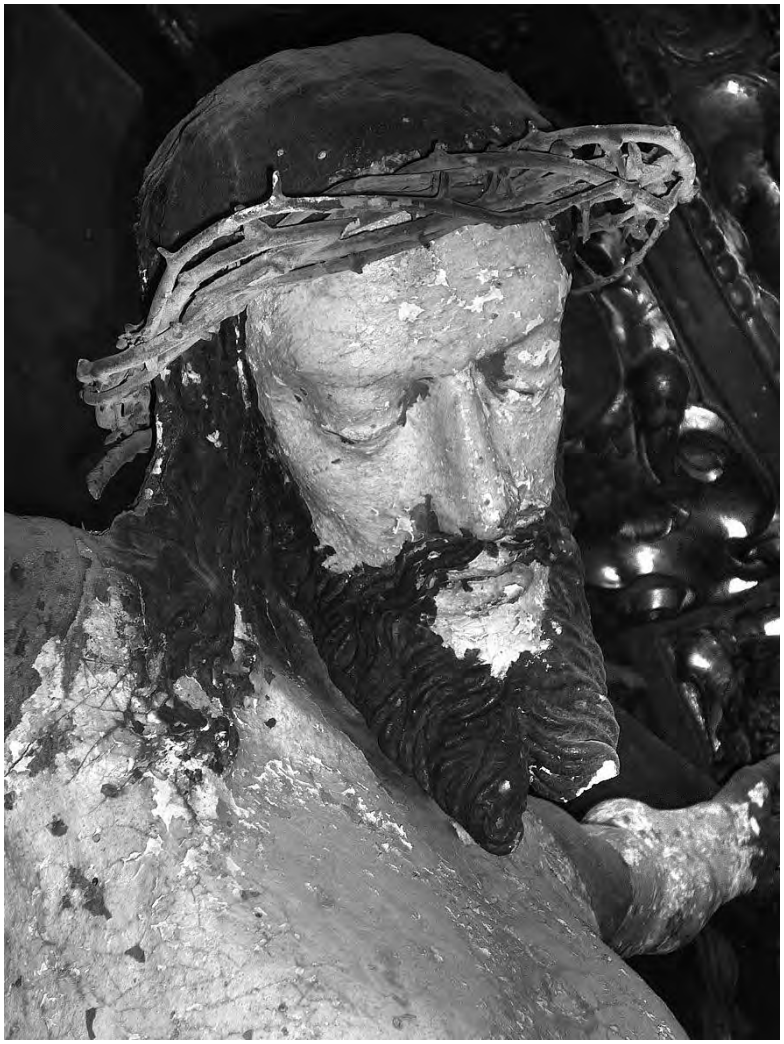


Parte de la unión de brazo al torso. Para la ejecución de la horma de cartón en el *Cristo de la Salud* de La Palma, se requirió de un vástago de madera cilíndrico

[276] Suponemos que se trata de un cartón previamente hecho debido al corte perfecto que se aprecia en la unión y que luego reforzó en su superficie. Esto vendría igualmente a indicarnos la similitud ya no sólo de formas entre los Cristos de La Palma y el de Carrión, sino también de sus proporciones, lo que implica la realización de piezas casi de modo seriado.

Aunque hasta ahora no hemos podido constatar la ejecución de otras partes de las piezas siguiendo la misma técnica que hemos descrito para la realización de la cabeza, creemos que está también es igualmente válida para los torsos. Esto podría explicar las casi miméticas realizaciones de algunas obras como las comentadas en los casos de los Cristos de La Palma y Carrión, u otras que defendimos como salidas del mismo taller. La imposibilidad que en muchos casos se nos platea para la toma de diferentes mediadas, hace que no podamos corroborarlo, pero creemos que esta ha de ser una nueva pauta para próximos estudios, ya que la práctica coincidencia de medidas y modelos son señas de identidad irrefutable para la adscripción de diferentes piezas a un mismo artífice u obrador.

Un último ejemplo de la posible identificación de moldes, es el propuesto por Zárate Ramírez para los diferentes fragmentos de caña de bambú, hallados mediante Tomografía en el *Crucificado* que centra su tesis de licenciatura[277]. Al respecto nos permitimos señalar ciertas dudas, ya que si bien es evidente el uso de dicho material, para entender que son los responsables de dar la forma necesaria nos falta el relleno intermedio y perimetral.



Rostro del *Cristo de los Afligido*s de la Iglesia de San Francisco de Cádiz. Al serle retirada casi toda la policromía del rostro se puede apreciar con toda nitidez como debió salir el rostro del molde en negativo. Lo que es válido para otras piezas de su mismo obrador. *Taller de los Grandes Cristos*

[277] Zárate Ramírez [2010], pp. 75-76.

6.4.2 | EL MODELADO

Entendemos por modelado la realización de una forma volumétrica definida a partir de un material dúctil y que admite adhesiones del mismo, al que se le aplica presión en busca de la caracterización definitiva. En la imaginería en caña corresponde con aquellas partes donde se aplica la masilla[278] aunque como veremos, este término también puede ser extensivo a otras partes y materiales.

Ya indicamos como la mayoría de piezas poseen masilla de caña de maíz en su elaboración, aplicándose no sólo en aquellas partes donde se emplearon moldes, sino donde los volúmenes de las obras lo requirieran. Una vez se tenía las estructuras ensambladas, se procedía a la colocación de cañas en función del volumen deseado, o la aplicación de pasta de caña entre estas o solas.

En paralelo a la aplicación de la pasta, esta se modelaba para configurar las partes correspondientes a la anatomía o las vestiduras de la imagen. Este es uno de los trabajos más importantes en la elaboración de la imaginería en caña, ya que su aplicación repercute directamente en el acabado final de la obra. Así podemos ver que muchas imágenes que primero se esbozan a partir de un embón, ya sea de madera blanda o formado con cañuelas, recibían luego una capa de pasta modelaba. En las obras que parten de una horma de papel, también encontramos la pasta modelada entre las cañas o sobrepuestas a los pliegos. Muchos son los ejemplos que podemos citar donde queda patente este método de trabajo, así hubo de ser realizada la *Virgen de la Salud*, Pátzcuaro, ya sea en su estado original o tras la restauración a la que fue sometida a finales del siglo XVII para hacerla de vestir.



Recubrimiento de pasta de caña modelada

Otro ejemplo lo podemos apreciar en la realización de la cabellera de muchos cristos. Una vez ensamblada la cabeza y rellanadas las partes necesarias, se aplicaba una que trabajada posiblemente con un pequeño bastoncillo o palo de modelado romo, trazaba el acanalado correspondiente y personal de cada obra. Esto puede conllevar a que dos obras pese a que salieran del mismo molde, presenten puntuales, pero notables diferencias. Del mismo modo muchos de estos añadidos diferenciales también fueron realizados mediante el modelado. Nos referimos por ejemplo a la parte que corresponde al volumen de las orejas, bigotes, o a los mechones de cabellos

[278] Araujo *et. al.* [1989], p. 4.

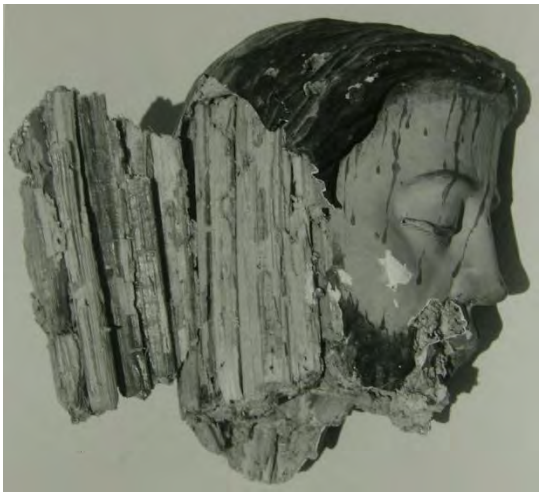
que se desgajan de la cabeza. Así, en el *Cristo de la Salud*, La Palma, se aprecia que los mechones están realizados partiendo de papeles a los que se le aplicó masilla que posteriormente se modelo siguiendo el trazado del cabello.



Proceso de restauración del *Cristo del Capítulo* de Bornos, Cádiz. La aplicación de cañejas y pastas de caña fina modelada, sigue el proceso constructivo original. Los bucles laterales siguen también en su construcción esta técnica. Fotografía IAPH

También modelados pudieron ser en muchos casos los fragmentos de caña entera que formaban los volúmenes ya que debido a la escasa resistencia del material este al encolarse se podía modelar con facilidad. Esto se percibe en imágenes donde al acceder a las cañas internas se comprueba como en parte están presionadas para adaptarse a la anatomía o ropajes.

Uno de los mejores exponentes del modelado de la caña de maíz lo apreciamos en la construcción de la cabeza del *Cristo del Carmen*, San Ángel, D.F. Según Carrillo y Gariel que pudo examinarlo tras un percance, dice que "para elaborar una caja que sirviese de armazón, como lejano remedo de un cráneo, el artífice se valió de pedazos de tallos de maíz, descortezados, con los que construyó un cilindro hueco, forrado con papel en la parte interior y abierto por lo que convencionalmente llamaremos base; sobre este incipiente esqueleto, una nueva aplicación de médulas de caña trasformó el exterior en algo así como casquetes esféricos, los que finalmente fueron modelados por presión, dando, en lo posible, la forma apropiada a las guedejas y a los accidentes del rostro"[279], a lo que añade el autor lo excepcional del peso, ciento cincuenta gramos.



Cabeza del *Cristo de caña del Museo del Carmen* de San Ángel. México. Sobre el volumen de cañejas se incorporó pasta del mismo material, modelándose ambos. Fototeca Manuel Toussaint. IIEs. UNAM

Hemos de puntualizar que también modeladas son muchas de las telas o papeles que se aplicaron a diversas efigies, como los que se usaban en los paños de pureza y sus lazadas. El tratamiento que se les aplicaba era el tradicional de la técnica de paños encolados. Se embebe el tejido o papel en cola diluida –con la referida excepción del *Cristo de Bornos*–, pasado un tiempo y encontrándose aún modelable, se colocaba en y daba la forma definitiva, añadiéndosele nuevamente más cola si lo requiriera. En el *Cristo de Mexicalzingo* Carrillo y Gariel encontró que el paño de pureza estaba formado por dos telas diferentes, una a modo de estructura y otra que hace ya de cendal propiamente dicho, ambos encolados con aguacola[280]. Durante la última restauración del *Cristo de la Compañía*, Catedral Metropolitana de San Luis Potosí, se verificó que bajo el paño de pureza de mala factura que poseía la obra, apareció otro más pequeño, y también en telas encoladas, que se corresponde posiblemente con el original, ya que no oculta la policromía primigenia[281].

[279] Carrillo y Gariel [1949], p. 80.
[280] Carrillo y Gariel [1949], p. 18.
[281] La imagen fue intervenida entre los años 2002y 2003 por la restauradora del INAH, Alicia Islas, eliminándole un burdo repolicromado reciente, y conservando otro de buena factura de los siglos

En nuestro país varias son las piezas que presentan estas telas encoladas, de los peninsulares, los cordobeses *Del Punto* y el de las *Mercedes*, así como el de *Monturque*, aunque este último parece corresponder con un añadido. En Canarias, el *Cristo* de Icod de los Vinos y el de Garachico presentan igualmente telas, si bien, como ya hemos comentado deben ser añadidos de intervenciones históricas, aunque de todas formas no podemos descartar que los inferiores no sean de tejidos encolados. También con esta técnica encontramos los del *Cristo de La Salud*, el del *Planto* y el del coro de la ermita de Nuestra Señora de la Luz y San Telmo, así como el de la Sacristía de las Victorias, todos en La Palma, mas creemos que aquí los encolados son pliegos de papel, como se pudo comprobar en el de *La Salud*, y en el de *Las Victorias*. Mención aparte merece la efigie de Telde o el de Bornos, donde los pliegos encolados fueron códices aunque no por ello varió su sistema de ejecución.



Paño de pureza de telas encoladas y modeladas del *Cristo de Fuente de Cantos*, Badajoz



Lazada del paño de pureza de papeles y códices encolados y modelados del *Cristo de Telde*. Gran Canaria

XVIII–XIX. A retirar el primero se pudo comprobar que el pequeño paño de pureza de telas encoladas, corresponde con la policromía original. Islas [2003].



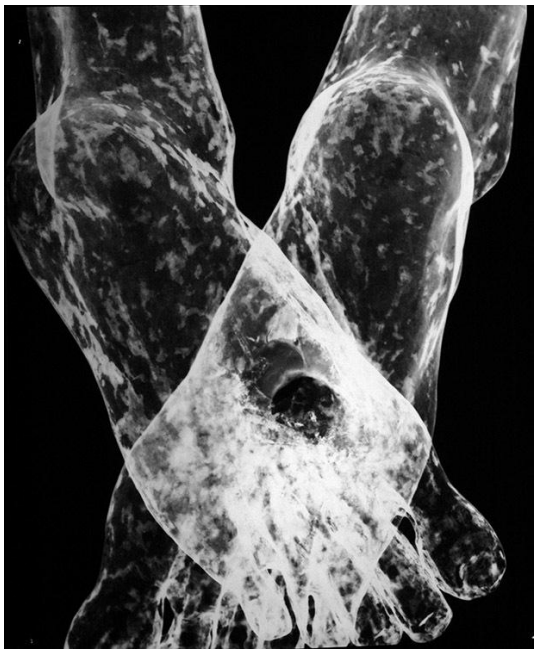


Imágenes correspondientes al soporte del Cristo Crucificado de Fuente del Maestre. En la imagen superior en la apertura de la espalda se observa el tejido moldeado y modelado que forma el cuerpo. En la toma inferior, tejido superior e inferior que en el paño de pureza está modelado

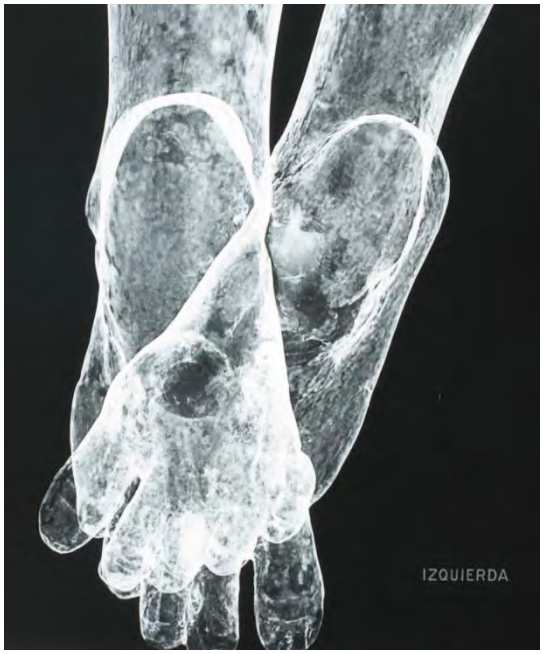
6.4.3 | LA TALLA

Otro de los puntos concordantes en la realización de este tipo de imaginería es que en su mayoría suelen presentar partes talladas. Como se verá a los sistemas constructivos, según la obra, estas pueden ir desde todo el interior, tallado en colorín, tallo floral del maguey o caña, sistemas estructurales interiores a modo de armazones, o puntuales, como manos pies y cabeza, sin olvidar algunos detalles. Tendría cabida aquí la descripción de la imagen de *Santiago matamoros* de la iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México, a la que le dedicábamos anteriormente algunas líneas y que, como señalan sus restauradores, se trata de una efigie mixta donde tienen protagonismo las partes talladas[282].

Una de las obras ligeras españolas donde podemos encontrar el mejor ejemplo de tallado, es el *Señor de la Cama* de Jaca. Si retomamos los resultados que nos ofrece la Tomografía Computerizada, vemos este trabajo en la ejecución de la cabeza, donde tras realizar el pertinente ensamble de las piezas en madera que la configuran y dejar la parte interior hueca a modo de cubo, su autor talló las facciones. Lo mismo se puede decir de los brazos y manos o parte de los pies.



Radiografía de los pies del *Cristo de Santiago en Azcapotzalco*, México, donde se observa por la radiografía su manufactura tallada



Radiografía de los pies del *Cristo de la Buena Muerte, Gran Canaria*, donde se observa por la radiografía su manufactura tallada

A su vez, y volviendo a las generalidades, la propia caña de maíz si lo requería podía ser tallada mediante herramientas afiladas, obteniendo la forma deseada. Uno de los ejemplos más evidentes es el pequeño crucifijo de colección particular, Pátzcuaro. En

[282] Alarcón y Alonso Lutteroth [1990], pp. 113-115.

los casos de los crucificados a evaluar y como se indicó, la talla suele corresponder con manos y pies, así como algunas zonas estructurales: pernos de inserción para la cabeza, vástagos que recorren de forma longitudinal los brazos, etc. Algunos ejemplos de labores de talla se aprecian en el *Divino Señor de Ayuxi*, o el crucificado de corte popular en los que se centraron los estudios de la restauradoras Martínez del Campo Lanz. Con respeto al primero, el equipo de restauradores apunta que su realización se "trata de una técnica de manufactura mixta, con una base estructural de carrizos de caña, con una capa superficial a base de pasta de caña y las manos, pies y cara tallados en madera de colorín"[283]. En cuanto a la otra son las cañas los elementos tallados, como así se encontraron en las partes correspondientes a cabeza, brazos y piernas[284].



Cañas talladas para dar forma a los volúmenes generales que requiere el cabello y a las que se añaden pasta del mismo material para su modelado. *Cristo de los Canarios*, Gran Canaria

6.5 | TIPOLOGÍAS CONSTRUCTIVAS

Pasemos ahora a desarrollar de forma pormenorizada las principales tipologías constructivas en las que se desarrolló la producción de imaginería en caña. En este apartado hemos de tener en cuenta que la técnica sufrió notables variaciones según los materiales empleados, y ello conlleva que con el tiempo se puedan encontrar otras tipologías hasta el momento desconocidas.

[283] Noval Vilar y Salazar Herrera [2001], p. 225.
[284] Martínez del Campo Lanz [1987], p. 107.

Tras Estada Jasso con una primera y meritoria aproximación[285], fue Araujo quien llegó a catalogar en función al material predominante un total de ocho tipos diferentes de esculturas[286], la misma que ahora proponemos simplificar en; macizas y huecas, teniendo en cuenta de que en todas ellas el hilo conductor es el carácter liviano. Con base en la gran variedad de materiales y la versatilidad de sus usos, que podría conllevar un sin fin de nomenclaturas, creemos más factible esa sencilla diferenciación entre las que fueron realizadas a partir de un sistema central que las hace macizas, y aquellas otras que desde los primeros cronistas diferenciaban como "huecas".

6.5.1 | EMBONADAS (MACIZAS)

En España con excepción del pequeño *Crucificado* que se custodia en las Descalzas Reales de Madrid, el *Divino Indiano* y la *Humildad* del convento del Jesús y María de Sevilla, y la que hemos usado de ejemplo del *Vaquerito* de la Puebla de Montalbán, no conocemos ninguna obra ligera novohispana completamente maciza de maderas ligeras o formada en cañuela de maíz, ya sea tallada o modelada. Si bien éstas primeras no han podido ser estudiadas científicamente, entendemos por los datos referenciales obtenidos que su manufactura corresponde con el común ensamble de fragmentos a modo de embón, entendiendo por ello y extrapolándolo de la imaginería lígnea, "un bloque estable y suficiente para el tamaño, forma y movimiento de la escultura a tallar sobre éste"[287]. Esto sería igualmente válido para imágenes donde las maderas más densas y pesadas de la imaginería tradicional, son sustituidas por otras, autóctonas mexicanas, caso del colorín y donde el ejemplo estaría en la talla del *Cristo* de San Miguel de los Altos, D.F. Como indica de manera gráfica su restaurador, y gracias a su análisis y restauración para el tórax se emplearon mazos de maderas dispuestas de forma ordenada que parten de un primer bloque interior al que se le añadieron otros menores para obtener los volúmenes correspondientes a la parte delantera y posterior[288].

Ahora, siguiendo el modelo anterior, hemos de hacer hincapié en que las primeras hechuras realizadas de las que se tiene constancia fueron ejecutadas siguiendo esa tradicional técnica, entendiéndose la construcción de un bloque que aporta la forma volumétrica primigenia.

Este tipo de esculturas son de las menos ejemplos se conservan y a su vez, las menos estudiadas, ya sean desde el punto de vista histórico–artístico como constructivo. Dos son las imágenes que hemos de destacar en primer lugar tanto por su antigüedad como por importancia. Es de nuevo es *Nuestras Señora de Zapopán*, pequeña talla de 34 centímetros de altura que corresponde con el primer modelo de la cristianización de la técnica prehispánica de la caña de maíz. Con respecto a su

---

[285] Estrada Jasso [1996], pp. 35-46.

[286] Para el referido investigador se pueden distinguir las siguientes tipologías; a) Esculturas de madera de colorín. b) Esculturas de papel amate. c) Esculturas de caña de maíz tallada. d) Esculturas de caña de maíz molido (pasta modelada). e) Esculturas con estructuras de varillas de otate amarradas con fibras vegetales. f) Esculturas con estructuras de varillas de pino y pluma amarradas con fibras vegetales. g) Esculturas talladas en quiote de maguey. h) Esculturas con núcleo de hojas secas de maíz. Araujo *et. al.* [1989], p. 17

[287] Bermúdez Sánchez [2001], p. 51.

[288] Rolando Araujo [2001], p. 126. (indicar al respecto un error en las notas al pie de foto, correspondiendo con la que nos interesa con la primera de la página 129).

manufactura, Tello aclara, "por la levedad de su peso se hiende con facilidad que lo más parece de los corazones de la caña de maíz, no amasado ni batido sino unido con los otros fragmentos en sentido vertical con algunas pegaduras"[289]. Como se constata en la cita, el artífice construyó un embón partiendo de la unión de cañas de maíz colocadas de forma longitudinal; en este caso el tamaño de la obra favorece la elección de esta metodología constructiva, lo que difícilmente podría ocurrir con imágenes mayores sin el apoyo de otros sistemas estructurales.



Divino Indiano. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz. Esta singular imagen se construyó, según refiere su equipo de restauración, por el tallo floral de agave tallado

Recordemos también aquí a Olivares, quien hace su pertinente descripción de esculturas que podemos adecuar al sistema que tratamos:

> Estas obras, que por lo común son efigies de Cristos, las comenzaban por unas varillas de madera sólida, que servían de centro, sin tener ésta otra circunstancia que el tamaño de la pieza meditada; sobre estas varillas encimaban, con la mayor exactitud y simetría, un orden de tubitos de caña de diversos tamaños, según lo juzgaban a propósito para levantar las partes más relevadas de la obra; a más del pegamento con el que adherían este material, lo sujetaban con algunas partes con hilo o cordeles de ixtle, del modo más ingenioso. Estas piezas las embetunaba en la superficie con una capa de emplaste de cola y yeso, con el doble objetivo endurecer la obra y de perfeccionarla, pues con este emplaste elevaban los bultos de los músculos, ponían las extremidades de los huesos, señalaban los nervios y daban alguna regularidad a las extremidades de la figura, haciéndolas más susceptibles de acabamiento[290].

[289] Luft [1972], p. 16. Siguiendo a Tello.
[290] Olivares Iriarte [1987], p. 21.

Antes de pasar a la siguiente efigie mariana, y con ello, a las piezas macizas con estructuras, retomemos el fragmento de talla que corresponde con la cabeza de *San Pedro* conservado en el desván del convento franciscano de Tzintzuntzan. En esta se comprueba la destreza a la hora de crear un embonado completo de caña, el cual requirió el necesario tallado y donde es visible, como no se necesitó estructura interna alguna. Quizás esta obra pudiera en origen tener relación con las estructuras de atado que veremos más adelante, aunque la imposibilidad de confirmarlo justifica que entendamos se trate de una obra similar a la descrita anteriormente.

Volviendo a la otra talla mariana, la más devota en Michoacán, la *Virgen de la Salud* de Pátzcuaro, Basalenque narra que fue Vasco de Quiroga, quien ordenó su realización. Al contrario que la anterior, el gran tamaño de la pieza, casi del natural, conlleva serias dificultades para mantener la estabilidad de un embón construido únicamente en caña, y más aún para una pieza con un uso procesional como es el caso. El secretismo que acarrea la devoción a la imagen, hace prácticamente imposible su accesibilidad con fines de estudio, pero gracias a la colaboración de la investigadora Álvarez Rodríguez –que ha podido acceder a verla sin sus aditamentos y ropajes–, junto algunas referencias históricas, nos ayudan a formular un acercamiento lo suficientemente preciso de su sistema constructivo.

Al estudiar la documentación gráfica observamos como a la altura del cuello aparece un abultamiento hacia el lado izquierdo que debe corresponderse con el alma central de la escultura. El leve movimiento de la cabeza hacia su derecha junto al detalle de ciertas modificaciones históricas de la obra, nos inducen a pensar que el método para su hechura parte de un grueso vástago central, posiblemente tallo de maguey, que la recorre desde su base hasta el cuello, como así suponía Bonavit[291]. Según se recoge en el *Zodiaco* Mariano, y antes de señalar las reformas a las que se sometió la obra[292], Florencia apunta: "La escultura es de una vara y media, la materia es de caña de maíz batida y amasada en pasta, de la cual se hallan en aquella provincia muchísimas imágenes que sobre ser ajustadas a las leyes de la mejor escultura, son siempre muy tratables y ligeras por la poca solidez de su materia"[293]. Al respecto de su posible interpretación, en nuestra experiencia, y como complemento a lo señalado en cuanto al núcleo de quiote, creemos muy complicado que una imagen de este tamaño pueda estar formada en su volumen general por simple pasta, pese al alma rígida. A la espera de los pertinentes análisis, planteamos la posibilidad de la existencia de combinación de "mijagones" de caña con la superposición de "pasta batida y amasada".

Relacionables con el caso anterior y también ubicadas en Michoacán, son las estructuras de la *Virgen* que se expone en su Museo de Arte Colonial y aquella otra que, en colección particular y representando a la *Inmaculada*, describiera Bonavit. La primera, a la que hemos aplicado radiología para acometer su análisis, parece mostrar un elemento interior a modo de vástago central, quizás quiote, al que se añadieron otros fragmentos del mismo material para lograr el volumen deseado y luego ser tallado, requiriendo de la caña y su pasta para completar la forma. La otra,

[291] Bonavit [1987], p. 54-55.
[292] "Y porque la santa imagen estaba fabricada con todo el ropaje formado de la misma pasta que ya dijimos, y por eso no se podía vestir con aquella decencia y riqueza que quisiera el cura, determinó el año de 1690 que se recortara todo lo que fuera menester para sin fealdad alguna vestirla con ricas telas...", Florencia [1995], p. 314.
[293] Florencia [1995], p. 314.

que en el momento de su evaluación pertenecía al Sánchez Mejía, se constituye en:

> La parte superior del cuerpo (...) desde la cara hasta la cintura, está formada interiormente por fibras largas de caña de maíz unidas con *tatzingui*. El esqueleto de la parte inferior de la imagen lo constituye un fragmento de tallo floral de maguey (quiote), que tiene añadidos a su extremidad inferior otras porciones de la misma materia destinadas a formar el alma de la peana, y sobre toda ella esta armazón se encuentra, extendida, una capa de médula de caña hecha con *tantzingui*, de la misma que sirvió para dar a la imagen la figura completa, estando hecho el acabado, como el de los Cristos, con una capa de tizar coloreada en la superficie[294].



Radiografía del torso de la imagen mariana conservada en el Museo de Arte Colonial de Morelia, donde se observa que se trata de una pieza maciza aunque ligera

Otras piezas macizas que tienen estructura interior pero que varían respecto de las ya apuntadas y que nos ayudan a ilustrar esta parte de la manufactura son; las anotaciones dadas por Bonavit como ejemplo general para el caso michoacano, y la serie de crucificados pertenecientes al Museo y Convento de Acolman, de la que contamos con estudios rigurosos y fiables gracias a su intervención en la Escuela de Restauración de México. Lo descrito por Bonavit corresponde a que:

> Primeramente formaban un núcleo de hojas secas de maíz dándole la figura aproximada de un esqueleto humano. Para ello amarraban dichas hojas unas con otras por medio de cordeles de pita; sin embargo, no sirviendo la hoja a causa de su gran grosura para formar las extremidades del cuerpo, como por ejemplo los dedos, para hacerlos les adherían en los lugares correspondientes plumas de guajolote (pavo) las cuales torcían dándoles primero la forma de un asa en la parte donde iba a quedar la palma de la mano y dejando plumas sueltas para que sirvieran como centro de los dedos.

[294] Bonavit [1987], p. 54.

> Sobre este esqueleto extendían una capa de pasta hecha con mezcla de la médula de la caña de maíz y bulbos de una orquídea llamada por los indígenas *Tatzingui*, formando el conjunto una masa esponjosa, pues no lo molían muy finamente (lo que con anterioridad nosotros denominamos pasta triturada). Ya con esta pasta iban dando la forma del cuerpo humano y para las articulaciones no quedaran más débiles y fáciles de romperse; extendían sobre ellas tiras de tela más o menos delgada de algodón o pita[295].

Sobre estas apreciaciones de las que ya hemos vertido algunos pareceres, estamos convencidos que corresponden con el estudio visual que el profesor michoacano realizó de las imágenes que actualmente se encuentran en el depósito del convento de San Francisco de Tzintzuntzan, ya que todos los elementos señalados corresponden en gran medida con algunas obras allí conservadas, y en especial con el *Señor de la caña* que durante mucho tiempo permaneció expuesto en dicho recinto, acondicionado como museo, y ahora se custodia fragmentado y prácticamente sin cuidado alguno. Esta es la misma imagen que Martínez del Campo Lanz estudio revestida y sentada en un gran sillón tal y como muestra en la documentación fotográfica, y el cual suponemos no analizó debido a encontrarse en exhibición[296].



Estructuras de las piernas de una de las imágenes del depósito de Tzintzuntzan. Sobre la estructura de madera se dio forma al volumen general gracias a la adicción de cañejas de maíz y pasta de caña aglutinada con bulbos de orquídeas

Si bien es cierto lo escrito por Bonavit, sus generalización merecen algunas respetuosas puntualizaciones en vista del estudio de las mismas obras y el nivel de conocimiento actuales. Lo más destacado corresponde al *Señor de la caña* donde en efecto aparece el atado de hojas, concretamente en parte del pie, aunque la estructura de la pierna más parece corresponder con algún tipo de vástago. Por su parte, en el cuerpo, tal y como es evidente al tener separada la cabeza, se requirió en

[295] Bonavit [1987], p. 53.

[296] Sobre esta obra la restauradora señala; "En el segundo piso se halla en exhibición una escultura pequeña, sentada y vestida, de color moreno claro y manos y pies proporcionalmente grades. Su estado de conservación es bastante malo, presenta faltantes en la cabeza (pelo), los dedos de la mano derecha, el antebrazo izquierdo, medio pie izquierdo y en la capa pictórica en general. En el antebrazo izquierdo y la cabeza se aprecia perfectamente la caña de maíz que los constituye", Martínez del Campo Lanz [1987], p. 84, la imagen se reproduce en la página 85.

su constitución de un atado a modo de eje central formado por un haz de fragmentos de cortezas de cañas, muy grandes, que nos hacen suponer que puedan ser del tipo silvestre y no del *zea mais*. También algunas maderas donde sobresale una astilla que debe ser la que sirva de primer anclaje. En cuanto a los brazos y manos, discrepamos la aseveración de que no pudieran ser de hojas, más aún cuando, como hemos visto, y veremos, éstas también se encuentran en las extremidades de otras obras. Ahora bien, para este caso, la estructura es incluso más compleja. Se parte de un atado de varillas duras y de cierta flexibilidad que hace de esqueleto, al que se añaden multitud de fragmentos de cañas descortezadas igualmente atadas de forma meticulosa. Finalmente para los dedos si apreciamos las plumas, o más bien los cálamos y ombligos, que son las zonas más inferiores de las mismas, pero si vemos otras piezas del mismo lugar, ello no puede considerarse generalidad. Retomemos las grandes plumas negras de guajolote encontradas formando parte de la estructura del torso de un crucificado intervenido por Hincapíe y reproducidas por Velarde Cruz[297], al que ya aludimos.



Estructuras del antebrazo y mano de una de las imágenes macizas del depósito de Tzintzuntzan. La combinación parte de un amarrado de varillas, al que se sobreponen varios atados de cañejas, además de un fragmento de una pluma casi transparente

Del resto de piezas que adelantábamos, la primera fue la intervenida por Monteforte y Calderón, y en aquellas zonas a las que pudieron acceder describen su manufactura de la siguiente forma; "la estructura a base de hojas de maíz enrolladlas y anudadas por tramos de fibras de agave como refuerzo, está cubierto por fragmentos de caña de maíz y pasta de caña"[298]. Más detallas son las apreciaciones que hace Carriles Jaimes cuando al analizar las estructuras de otro de los crucificados de Acolman nos dice:

> En la parte central de la escultura existe una estructura, a manera de armazón, conformada por un conjunto de hojas de maíz que forman *rollo* que están atados en los

[297] Velarde Cruz [2003], p. 65, Fig. 4, [2009], p. 85, Fig. 1.
[298] Monteforte y Calderón [1994], p. 24.

> extremos, es posible que para formar la estructura completa se hayan unido varios rollos por medio de fibras que los atan entres sí, sin embargo esto es sólo una suposición pues no ha sido posible confirmarlo. Dichos rollos crean la forma general de la escultura, en T.
> A la altura del empeine en cada uno de los pies, en el lugar donde atraviesa el clavo que sostiene la escultura a la cruz, hay un refuerzo formado por un haz de fibras vegetales (identificadas como gramíneas) unidas entre sí con algún aglutinante y reforzadas a su vez por medio de fibras de gramíneas enrolladlas alrededor de ellas. Estas fibras se encuentran formando un anillo, en cuyo ojo pasa el clavo, el anillo tiene fibras que penetran en la estructura de hojas de maíz. El anillo está recubierto por un material que parece papel. Esta estructura se encuentra en los pies y es posible que también exista en las manos reforzando el orificio por donde pasa el clavo.
> Alrededor del núcleo central antes descrito hay trozos de caña descortezada de distintos tamaños aglutinados entre si y colocados de manera paralela unos con otros; la diferencia de tamaños de cada fragmento se explica porque sirven para da la forma y el volumen de cada una de las partes del cuerpo.
> Recubriendo las cañuelas y llenando oquedades, se extiende una capa gruesa de pasta de caña –caña de maíz finamente molida y aglutinada con alguna sustancia– que constituye las formas del personaje (volumen–costillas, cabello, nariz, barba, bigote, etc.); esta pasta tiene algunas fibras y astillas posiblemente de madera, repartidas por la pasta, para darle más cuerpo y estructura. Cabe mencionar que en el caso de las manos en lugar de cañuelas, sobre las hojas de maíz hay sólo pasta de maíz con gran cantidad de fibras distribuidas en pasta, así como algunas astillas de madera.
> (...) Encima de la pasta a la altura de las caderas hay una tela de lino que conforma el cendal de Cristo, el cual ciñe el cuerpo mostrando ligeros pliegues.
> Por lo que se ha descrito hasta el momento se puede decir que el embón está constituido por dos partes: la cabeza y el resto del cuerpo –incluyendo tórax, brazos y piernas–, esto se dedujo a partir de la radiografía de la cabeza en la que existe un elemento vertical que una a ésta con el tórax, posiblemente una espiga, sin embargo nos e puede dar una conclusión definitiva en torno a que la cabeza fuese elaborada por separado y luego unida al resto del cuerpo , ya que la evidencia de la espiga antes mencionada no está clara sino que apenas se distingue su imagen en la radiografía. La cabeza se encuentra ahuecada como puede verse en la radiografía.
> Por otra parte en cuanto a la manera en que está manufacturado el cuerpo, se puede afirmar que a pesar de que es casi un hecho que la estructura de hojas de maíz tenga uniones en diversos puntos de todo el elemento, a esto no se le puede denominar propiamente partes de un embón porque la masa de material (cañuelas y pasta de maíz) que fue utilizada para crear la escultura se conforma de una sola pieza, puesto que los pies y/o los brazos no fueron modelados por separado y luego unidos al tórax, sino que se realizaron sobre la estructura de hojas de maíz, bien por medio de amasado o por moldeado[299].

Otros muchos son los ejemplos que podríamos traer a colación de este primer conjunto que aglutinamos bajo el concepto de macizas, lo que alargaría sustancialmente el epígrafe, por ello concluimos con una serie de breves referencias que sumadas a las anteriores pretenden hacernos ver la multitud de variables y metodologías que el artífice de la escultura ligera podía seguir a la hora de enfrentarse a sus ejecuciones.

De los seleccionados, el primero es el *Crucificado* perteneciente al acervo del Colegio de San Ignacio de Loyola, Vizcaínas, de la Ciudad de México. Se caracteriza por estar "los pies, dedos, las palmas y la cabeza (...) tallados en madera de colorín, mientras que el resto del cuerpo está constituido por atados de caña; los que forman los brazos y las piernas presentan espigas que refuerzan estas zonas ayudado a su anclaje.

[299] Carriles Jaime [2002], pp. 9-11.

Posterior a los atados se encuentra una pasta de caña que termina de modelar las formas anatómicas, después hay dos capas de tela encolada formada por hilo de fibras de algodón con un pequeño porcentaje de fibras de tallo"[300].

Del otro ejemplo, más reciente en su intervención y que forma parte del patrimonio del Seminario Arquidiocesano de Chihuahua –si bien no se conoce su enclave original dentro de este Estado–, cuando se aborda su manufactura se indica:

> la estratigrafía de dentro hacia fuera de la obra es de dos tipos: el primero da forma al tronco, los brazos y las piernas; consiste en un soporte de atados de tallos de gramíneas delgadas, cilíndricas y planas, dispuestos longitudinalmente con respecto a los miembros para formar un *esqueleto* sobre el que se dispusieron cañuelas de maíz cubiertas con pasta de caña, todo aglutinado con cola. El segundo tipo da forma al rostro, pies y manos, y está elaborado en madera de colorín –*Erithrina coralloides*–[301].



Estructuras maciza de la cabeza del *Cristo Resucitado* que se conserva en el depósito de Tzintzuntzan

[300] Contrera Sainz, Govea Martínez y Straulino Mainou [2006], p. 147.
[301] Mungía Meca y Unikel Santoncini [2009], p. 227.

Finalmente una pieza que nos ayuda de entronque con el siguiente epígrafe, y retoma lo señalado en cuanto a esculturas mixtas, es otro de los crucificados que pertenecen al Museo de sitio de Acolman, y que de igual manera ha sido su restauración en el ECRyM, la que nos aporta los datos de sus materiales y proceso constructivo:

> Por las observaciones realizadas, puede decirse que es heterogénea en su composición y por lo tanto no ha podido ser caracterizada dentro de una tipología para la escultura policromada en madera. La escultura presenta algunas zonas de talla de una madera ligera que ha sido identificada como colorín; de éste material son la cabeza, las mano y los pies, la parte superior del torso y los hombros, así como el nudo y la parte que cuelga del cendal; por otro lado, la parte media del torso y el abdomen se forman a partir de pliegos de papel sobrepuestos y rigidizados con agua cola sobre una tela haciendo de esta parte un ahuecado. Los papeles utilizados en este tipo de escultura eran de desecho y en este caso se presenta un papel con pautas musicales como contenido que de acuerdo con las características formales de los gráficos podría tratarse de partituras de cantos gregorianos. Por otro lado los brazos y las piernas tienen una estructura de fibras aglomeradas que en superficie parecen estar recubiertas por una pasta de fibras. Este último material conforma también las partes más finas de la escultura como son el rostro y los dedos de las manos y pies. Por último, el cendal está hecho por una tela encolada recubierta de fibras que facilitaron las formaciones de pliegues[302].



Estructuras del antebrazo de una de las imágenes macizas del depósito de Tzintzuntzan. Su sistema constructivo parte de un amarrado de varillas, a la que se sobreponen una compleja amalgama de cañas, pastas, telas y otros materiales

[302] Torner Morales y Carreón Cano [2002], p. 3.

Terminamos este epígrafe con la ya extractada manufactura del crucificado peninsular de La Puebla de Montalbán, *el Vaquerito*, "realizada sobre madera de frondosa, previsiblemente por los estudios técnicos realizados, en madera de pita o palmera: madera de una alta porosidad y de un escaso peso en su estructura leñosa, dando, junto a un mínimo peso una gran resistencia física"[303], a lo que su restaurador añade que fue "trabajada sobre un embón original de dos bloques unidos y encolados en la zona central del cuerpo. Los brazos separados del embón central y unidos a este también mediante una espiga de madera. La cabeza está unida al tronco central, pero con innumerables agujeros rellenos de cera debido al peso soportado de las potencias de metal". En definitiva, una variación de técnicas constructivas y uso de materiales, que hacen de la imagen toledana uno de los escasos ejemplos de los que tenemos las necesarias referencias y que vienen a subrayar su importancia en este campo.



Estructura de una de las extremidades del *Cristo del Retablo Mayor de Lerma* donde se constata la solución de un embonado de caña macizo

[303] Caro *et alli*. [1998], s/p.

6.5.2 | HUECAS

Pasamos ahora a los sistemas constructivos en los que predomina los interiores huecos, siendo esta característica la que aglutina la casi totalidad de las piezas que centran nuestro estudio. Además, es en gran medida el elemento que actúa de nexo con la imaginería ligera española a la que ya hemos prestado atención. Tienen igualmente aquí cabida aquellas obras que si bien ya hemos tratado debido a su singular naturales técnica, papelones o telas, al menos hemos de nombrarlas al ser también claros exponentes de este apartado.

Sobre esta particular característica de ser piezas huecas, encontramos diversas referencias en la historiografía, incluso desde las primeras, así como una serie de descripciones de crucificados que no podemos obviar pese a que han sido recurrentes a lo largo de esta investigación. Se tratan de los de *Santa Teresa* de México, el de *Mezicaltzingo* o el de *Churubusco*, cuyos análisis retomaremos, junto a otros menos conocidos, como punto de partida para luego incidir en los casos españoles y con ello, establecer que fueron éstos los demandados por este lado del Atlántico.

De nuestras pesquisas vemos que es Mendieta el primero que incide en esta característica; "pues de bulto, de palo o hueso, labran tan menudas y curiosas, que por cosa muy de ver las llevan a España, como llevan también los crucificados *huecos* de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco, que los puede llevar un niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos de cera, no pueden ser más acabados"[304]. Luego, tendremos que esperara a Escobar para que encontremos de nuevo la fijación de los cronistas en esta singularidad así, cuando habla del *Cristo de Ziraguén,* Michoacán, escribe admirado:

600

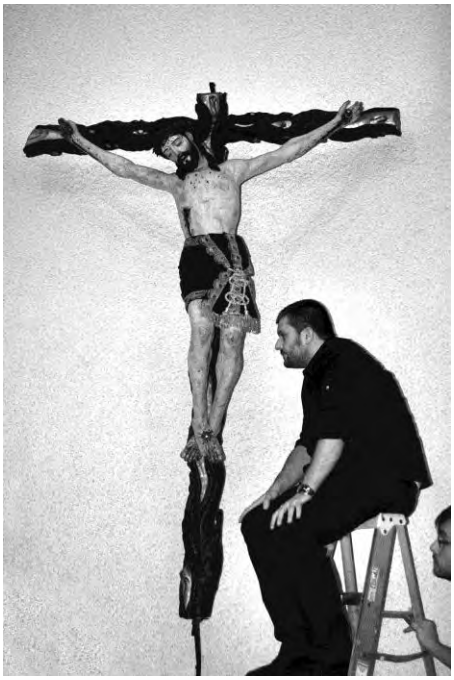
> Se advirtió, por tener abiertos los labios, que tenía hueco en su interior de la imagen. Algunos han registrado introduciendo crecidas plumas y han hallado el interior de la imagen del modo referido, causando más admiración lo anterior que la exterior fábrica, de tal modo que al que ve sólo por fuera y que pondera, se le puede con propiedad decir: *Sicut fragmen mali pucini, ita gennae tuae; absque eo quod intrinsecus latet.* (Canti. Cap. 4. Nº 3) Como pedazos de encarnada Granada, crucificada fruta, es el Señor a la vista, pero su interior es lo más admirable, y es lo excelente de su gloria y hermosura[305].

Toca ahora recuperar la que consideramos una descripción excepcional, ya no sólo para su tiempo –tras el fatídico temblor de 1845 que derrumbó la esbelta cúpula del templo de Santa Teresa del centro neurálgico de la capital virreinal sobre el venerado *Cristo de Ixmiquilpan*, o de *Santa Teresa*–, sino incluso para hoy en día. Sólo el manifiesto cuidado y profesionalidad que pusieron aquellos que reconocieron los despojos escultóricos[306], nos pueden hacer ver con tanta claridad y sin las imágenes de las que nuestro tiempo no puede prescindir, la estructura de una obra, un mito, que es y será punto ineludible de la historiografía en caña, y como veremos en su momento, verdadero inicio de la restauración moderna.

---

[304] Mendieta [1993], p. 66.
[305] Escobar [1924], pp. 278-279.
[306] "Volviendo ahora a la materia que compone la horma anterior y todo el cutis del Señor, parece que nada dará mejor idea, que la lectura del examen que de ella se hizo por el Sr. Profesor de Farmacia D. Leopoldo Río de la Loza, bien conocido por su capacidad natural, profunda instrucción y asidua aplicación a su ramo, quien por disposición del Illmo. Sr. Arzobispo, reconoció dicha imagen entendiendo su parecer en la forma siguiente". Velasco [1858], p. 155.

> Toda ella está formada sobre una horma hueca, que parece construida en molde desde el cuello y una pequeña parte de los hombros, hasta la mitad de las piernas, y cuya horma está hecha en dos mitades, una que forma todo el frente, ó parte delantera, y otra, la posterior, adheridas ó ensambladas ambas por medio de una lienzas de la misma materia que dicha horma (...) La cabeza está igualmente hueca y formada de dos mitades de arriba abajo.
>
> Los brazos también está huecos, más no se distingue en ellos la clase de horma sobre que está formado el cuerpo, sino unos simples rollos cilíndricos de capas de la materia que se describirá. Las manos, desde las muñecas, son macizas, de *zumpantle*, así como los pies desde los tobillos, y desde estos puntos para arriba, de una madera que parece haya, la cual entra un poco en la horma que forma lo demás del tronco. De esta manera está construido el interior de la imagen, el cual no se ha encontrado más pegamento conocido que la cola común, de la misma naturaleza que la que soy se usa[307].

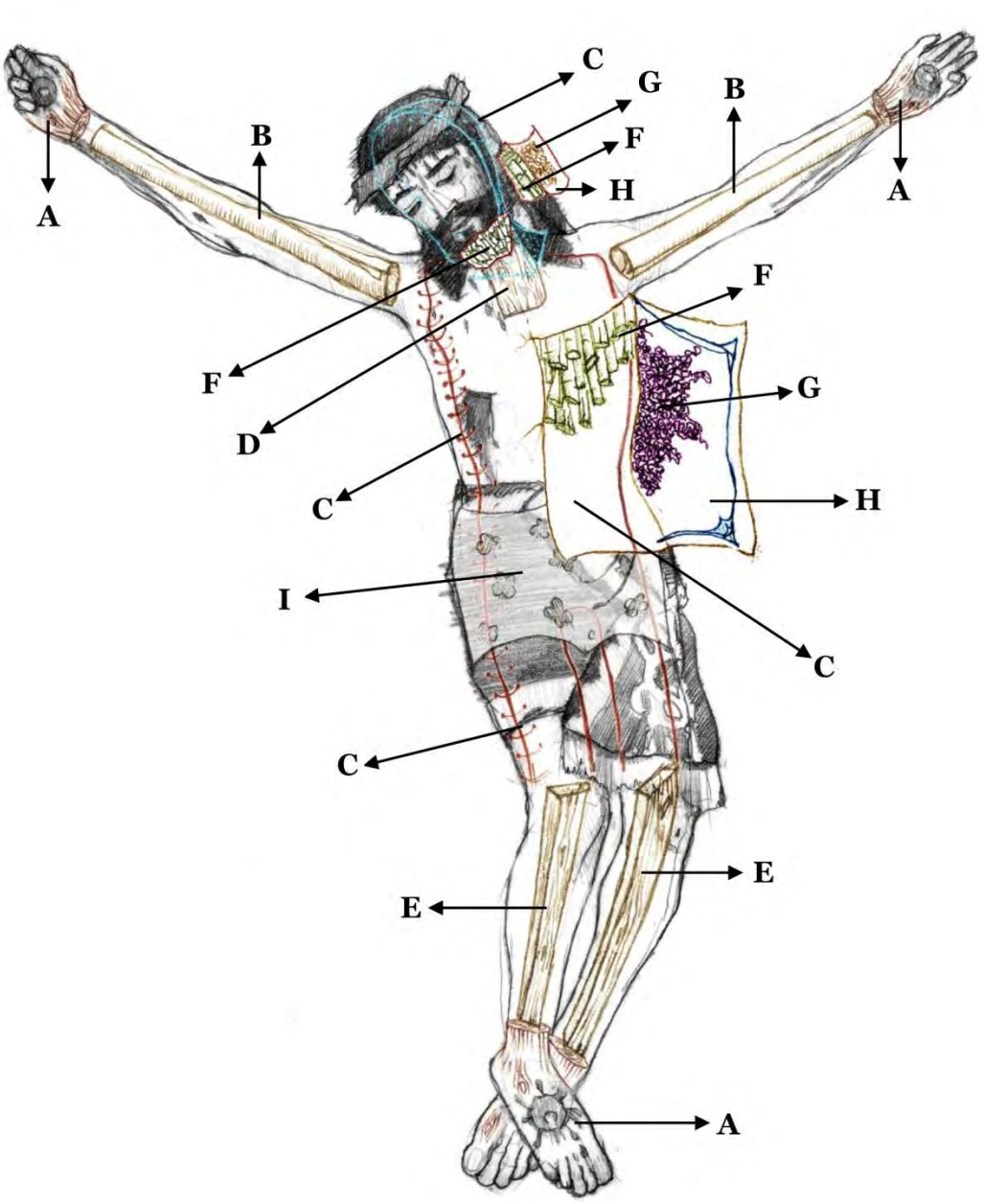


Estudio de la imagen del *Cristo de Santa Teresa*. Ciudad de México

Con esta primera parte de las referencias sobre el crucificado mexicano, podemos hacernos una aproximación a lo que es una constante en las hechuras huecas, en la que quedan estipuladas aquellas pautas que luego nos encontraremos, con ligeras variantes en el corpus principal de las piezas españolas. Como podemos comprobar, los autores no sólo establecieron la descripción formal de lo que estaban analizando, sino que a su vez entendieron el proceso mismo de ejecución, ofreciéndonos una valoración del desarrollo natural en la construcción de la obra. Descifrada la matriz, el siguiente paso es la obtención de los volúmenes que configuran la anatomía;

> El *Señor de Santa Teresa* está formado de pequeños pedazos de caña de maíz, unidas entres sí a la armadura por medio de cola común de la que se usa hoy. Los espacios que dejan las cañas, están llenos de una pasta hecha de aserrín de las mismas cañas con cola. Los pies y las manos son de madera: la cubierta o armadura es de hojas de una especia de papel, preparado por un método sencillo, unidas y tienen el grueso, aspereza y textura del coco blanco que sirve para fardos...[308].

[307] Velasco [1858], p. 153-154.
[308] Velasco [1858], p. 155.



Sistema constructivo del *Santa Teresa*, México

A.- Soporte de madera ligera (Colorín)
B.- Soporte interior de tubos de cartón
C.- Hora de pliegos de papel
D.- Vástago de madera para el anclaje de la cabeza
E.- Varillas de madera como estructuras de las piernas
F.- Cañejas
G.- Pasta de cañejas
H.- Papel
I.- Paño de pureza original según los verdaderos retratos conservados en Mapethé

Tras este primer "mito" que nos ofrece ya la bibliografía del siglo XIX, pasamos a otros de los pilares donde volvemos a encontrar un nuevo ejemplo de tipología constructiva. Se trata del renombrado y desaparecido *Cristo de Mexicaltzingo*, y la valoración que en el proceso de disección hizo Carrillo y Gariel. Dicho investigador destaca "la caja del cuerpo absolutamente hueca", aunque como veremos, no repara en el uso de moldes. Tanto por la dificultad de acceder a este documento bibliográfico, como por lo incuestionable de su valía para nuestra investigación, hacen que transcribamos este largo fragmento y los incluyamos aquí en toda su extensión.

> En el Cristo, la caverna estaba lograda por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua cola, que en estado húmedo se modelaron para que afectasen, en lo posible, las formas del tórax y del abdomen, dejando totalmente exento el interior (...) Para formas ese esqueleto se usaron pliegos de desecho que habían sido utilizados para diversos fines, pero todos ellos denotan la manufactura europea.
> La película interior, aplicando el nombre a la que se hallaba en contacto íntimo con la médula de caña, la formaban pliegos escritos en mexicano; inmediatamente arriba de éstos a parecían los correspondientes a un códice de la etapa colonial; en seguida fracciones de otro escrito en mexicano alternando con pedazos de papel en blanco y, finalmente, otras porciones de códices, con lo que se cuenta hasta cuatro películas superpuestas. En seguida, empleando el mismo procedimiento, elaboró
> El artífice cortó cartón formado originalmente por seis pliegos y lo dividió en tres largas tiras que fueron pegadas al armazón transversalmente, en el mismo sentido que llevan las costillas del cuerpo humano, de tal manera que proporcionaron al esqueleto un refuerzo efectivo.
> A consecuencia de la especial disposición de sus diversos elementos, que facilitó trabajarlos por medio de presión, el esqueleto resultó modelable en húmedo, por lo que pudo hacérsele afectar la forma de las caderas, etc., y rígido en seco, ya que después de la evaporación natural que solidificó el *aguacola*, el cartón adquirió singular dureza.
> Para comodidad de las manipulaciones posteriores, el esqueleto fue recortado en toda la longitud que corresponde a la espalda. Entre ambos hombros, cortado el papel en forma dentada y volteándolo hacia el interior, se practicó el hueco por el que debía penetrar el soporte de la cabeza, fijándolo a dicho esqueleto por medio de esos dientes de papel previamente encolados. Como prolongación lateral del vacío tórax, se retorcieron los pliegos exteriores en forma de cilindro, arranque de un tubo de papel que se prolongaba al brazo y totalmente hueco sólo en una longitud de veinte centímetros, por obstrucción de pedazos de zompantle que daban rigidez al codo y se unían a la astilla colocada entre el brazo y el antebrazo; a fin de sujetar más vigorosamente este tubo al tronco mismo de donde salía, por la parte exterior se le reforzó con otro papel que lo unía a su arranque y semejaba, por su aspecto, un músculo convencional (...)
> La estructura de los brazos, partiendo del interior, puede describirse en la siguiente forma: un tubo de papeles (en este caso códices y escritos mexicanos), sobre el que se colocaron, hábil y simétricamente, varias capas de médula de caña que se recubrieron con pliego bañados en *aguacola*; tanto por la humedad que el aglutinante dio a las cañas, como por lo fofo de la construcción de las mimas, y aprovechando que se hallaban aprisionadas por el papel, fue posible, mediante ligeras presiones, ir modelando hasta obtener el efecto deseado. Sobre el papel vino la encarnación (...)
> Correspondiendo a una pequeña parte de los muslos, pero particularmente en lo que pudiéramos estimar como su prolongación para formar las caderas, encontré soportes de zompantle bastante grandes (pues la pierna izquierda llega casi a la rodilla), envueltos en tubos de papeles, recubiertos éstos con caña simétricamente distribuidas a su alrededor hasta alcanzar el volumen de las caderas y parte alta del muslo; el resto de las piernas, quedando libre del tubo y sin revestimiento de caña, exigió el tallado de la madera se zompantle hasta cerca de las rodillas de la imagen.
> Sobre las cañas sin corteza, pues el proceso es uniforme en toda la escultura, se extendió un papel encolado que sirvió para modelas éstas, y se le recubrió con estuco.

Sin embargo, debemos detenernos un poco para tratar sobre las dos telas superpuestas que cubrían las caderas de la imagen. La primera, que podríamos llamar estructural, extendida después de bañada en *aguacola*, y formando los pliegos naturales que conservó después de seca, no tiene el característico atado; muestra un lienzo con decoraciones témplicas (de temple) de las llamadas entonces *de romano*, en negro, rojo y oro, destacando sobre fondo blanco y que indiscutiblemente había sido pintado para otros usos, pues el ornato se mira también en la parte interior y no participa de la policromía de la imagen.
Sobre este primer lienzo se colocó el cendal, previamente bañado en *aguacola,* ajustándolo a los dobleces que marcaba la tela inferior, y formando un atado en el lado izquierdo (...)
La cabeza fue trabajada previamente, colocándose en su sitio después de modelada; pero su encarnación se hizo al mismo tiempo que la del resto de la escultura.
Retrocediendo un poco en nuestro estudio, consignemos que una vez elaborado el fundamental y hueco soporte, y unidos al mismo la cabeza, los brazos y las piernas, fue cerrada la abertura de la espalda mediante pequeños fragmentos de cartón encolado, utilizando los sobrantes de las tiras transversales, y cosiendo con hilo los bordes; en seguida se modeló el tronco mediante cañas y con todo los elementos ya hemos citado al hablar del resto de la escultura, debiendo agregar que la perfección con qué fue modela esta imagen se evidencia por un detalle que no admite réplica: el espesor de la encarnación es en un todo uniforme[309].



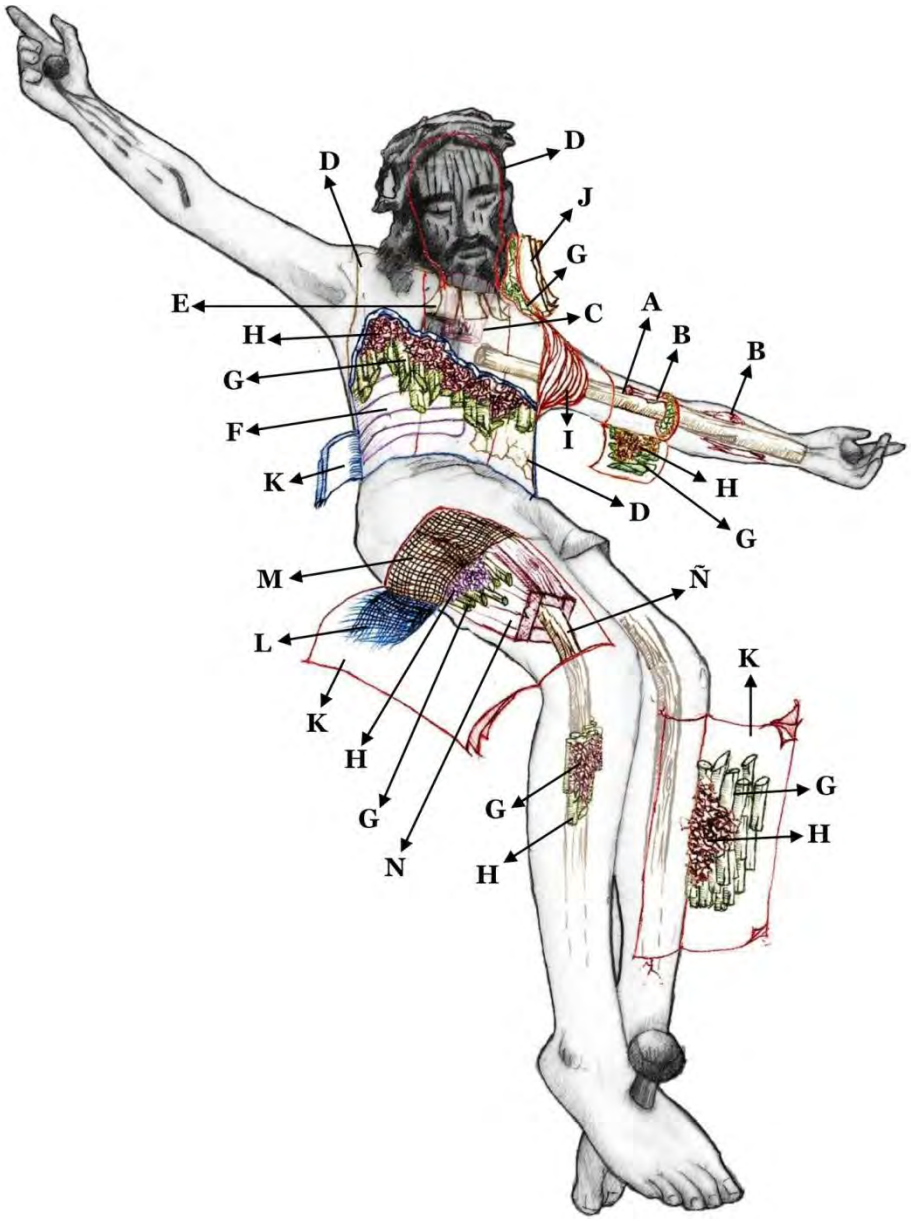


Estructuras del *Cristo de Mexicaltzingo*. México. Foto Carrillo y Gariel. Fototeca. Manuel Toussaint. IIEs, UNAM



Cabeza del *Cristo de Mexicaltzingo*. México. Foto Carrillo y Gariel. Fototeca. Manuel Toussaint. IIEs, UNAM

[309] Carrillo y Gariel [1949], pp. 16-18.

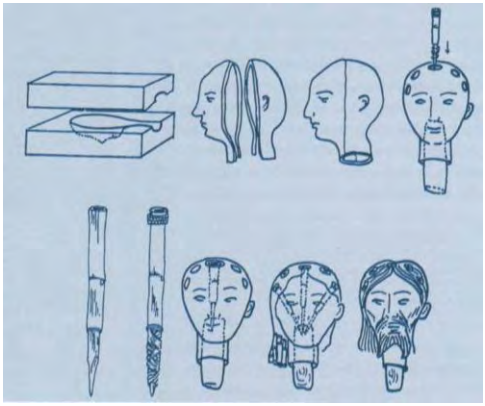


Sistema constructivo del *Cristo de Mexicaltzingo*, México

A.-Soporte de madera ¿pino?
B.-Madera de zompantle
C.-Vástago de madera
D.-Horma de papel
E.-Pestañas de papel, posiblemente provenientes de la horma que refuerzan el anclaje
F.- Estructura de tiras de cartón dispuesta en horizontal a modo de refuerzo
G.-Cañejas de maíz
H.-Pasta de cañeja triturada
I.- Refuerzo de papel para el anclaje del brazo al torso
J.- Pliegos de refuerzo para la cabeza formando parte del cabello
K.-Papel
L/M.- Superposición de tejidos. Quizás el segundo pueda ser debido a una intervención
N.-Estructura de madera de zompantle
Ñ.- Vástago de madera interior

Para terminar con éstos "iconos", pasamos al *Cristo de Churubusco*, análisis que ha marcado desde que el texto viera la luz en 1989, de manera incontestable las redacciones posteriores.

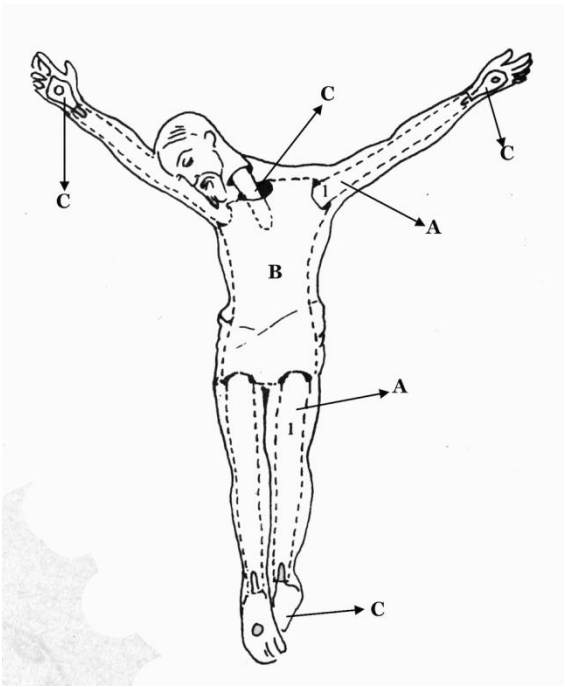
> En la estructura básica del Cristo, se establecieron diez miembros ensamblado: la cabeza, las caja torácica, los brazos, las dos manos, las dos piernas y los dos pies.
> El posible procedimiento usado para realizar la cabeza, fue deducido de la siguiente manera: primero fue elaborado un molde con algún material desconocido, probablemente en dos partes, y para obtener el positivo, primero se aplicó un capa de pasta de caña finamente molida, aglutinada con una cola animal en cada uno de los moldes, y de esta manera fue tomada directamente la forma de las facciones, sin la barba y los bigotes, después la pasta se reforzó con papel; luego de extraer del molde las dos mitades y éstas fueron unidas con el mismo papel. Como paso siguiente fueron practicadas cinco perforaciones en el cráneo para luego introducir por la abertura del cuello una espiga de madera de colorín que es la que une la cabeza con el cuerpo; fueron confeccionadas después unas agujas de carrizo (otate) a las cuales se les ajustó una cuña de pino siendo reforzado el extremo superior con amarres de fibras de agave (ixtle) con el fin de clavar tres de ellas a la espiga de colorín; cabe la posibilidad de que dichas agujas tuvieran la función de soporte de la potencias metálicas que algún día tuvo el Cristo; los contornos de las perforaciones que permanecieron en superficie de la cabeza se rellenaron con una pasta blanca; entonces fue dada la forma de la cabellera con la pasta de caña mezclada con pluma y en la parte posterior del cuello usaron cañuelas. A continuación se colocaron las barbas y los bigotes confeccionados en madera de colorín, para después aplicar a toda la superficie una pasta de color negro; finalmente la policromía (...)
> ...Primero fue hecha la estructura interna del cuerpo, constituida en su parte más profunda por la cala del tórax en papel amate a la cual se adaptaron unos tubos de papel que hicieron veces de brazos y piernas; después se realizó la aplicación de cañuelas y pasta de caña con otra capa delgada de papel para dar forma a los músculos y para recibir finalmente la capa superficial formada por la policromía.
> Los brazos y las piernas en su estructura interna estaban formados por tubos elaborados con varias capas de papel amate aglutinados con cola animal, que fueron enrollados probablemente en un molde de madera consistente en una tabla angosta recubierta previamente con tierras de diatomeas y que hacía las veces de capa separadora, de tal manera que el molde podía retirarse con facilidad dejando suelto el tubo de cartón, que posteriormente fue unido al cuerpo. El material con que fueron construidos los moldes se desconoce; los diferentes autores que se refieren a estas esculturas de caña nunca han dado detalles al respecto. Tomando en cuenta que era harto conocido el molde de barro cocido, pudiera inferirse tal uso para los Cristos pero no hay pruebas; además, no se conocen obras de este tipo que hayan sido iguales aún cuando el modelado las transforme[310].



Esquema constructivo de la cabeza del *Cristo de Churubusco*, México. Dibujo. Rolando Araujo *et. al.*

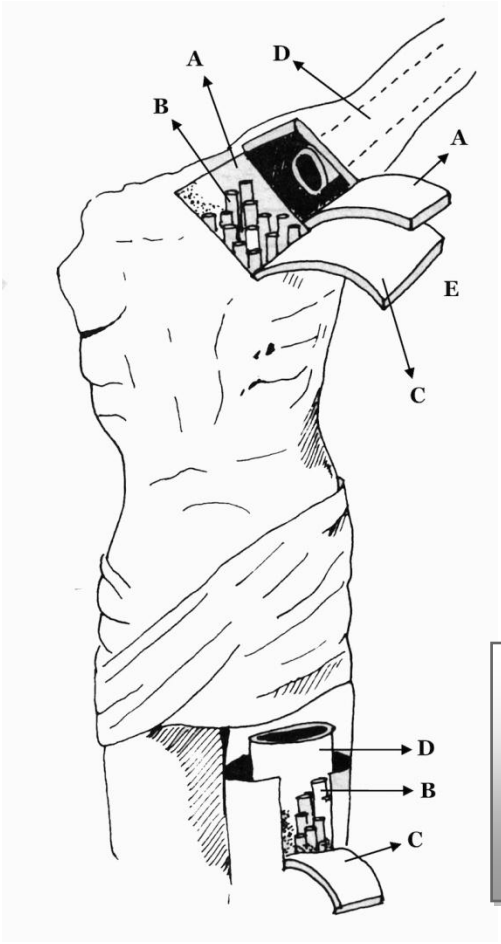
[310] Araujo *et. al.* [1989], pp. 5-6.





Cristo de Churubusco. Esquema construtivo Rolando Araujo *et. al.*
A.- Tubo de papel amate
B.- Tórax de papel amate
C.- Madera de *colorín*

607



Cristo de Churubusco. Esquema construtivo Del cuerpo. Rolando Araujo *et. al.*

A.- 1ª. Estructura de papel amate
B.- Cañas de maíz
C.- 2ª estructura de papel amate
D.- Tubo de papel amate
E.- la policromía

A las anteriores relaciones podríamos añadir otros resultados derivados principalmente de los procesos de restauración contemporáneos de los que, simplemente ahora extractamos –antes de adentrarnos en casos españoles–, algunos más para complementarlas las anteriores y hacer ver ligeras variantes.

Así, en el caso del fragmento de crucificado intervenido en la Coordinación de restauración del INAH, perteneciente al Museo de Actopan, se dedujo que el interior del torso debía estar hueco, encontrando una estructura de atados de palo a modo de esqueleto que recorre toda la obra[311]. Otra obra de la que podemos hacernos idea de su manufactura –en vista de las indicaciones dada por la restauradora–, es el *Cristo de Cortés*, uno de los exponentes más claros del taller al que da nombre y mantener la misma estructura que piezas españolas a las que aludiremos[312].

Otra obra hueca cuyo sistema constructivo es ciertamente interesante, pese a que no ha sido hasta el momento estudiada con el necesario detenimiento, es la *Virgen* que se exhibe en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán[313]. En vista de las imágenes que poseemos y su estudio *in situ*, establecemos la hipótesis de que su ejecución partió de una elaborada estructura a modo de armazón, y en apariencia a una jaula, construida con diferentes varillas atadas, tanto de manera circular, como longitudinal y transversal. Seguidamente se recubrió de fragmentos de cañuela, algunas enteras y otras ligeramente recortadas para su adaptación al volumen. Debió ser en este momento cuando se talló toda la pieza añadiéndole en superficie aquellos grumos de pasta de caña que necesitó según la zona. Concluidas estas tareas se homogeneizó la superficie encolándosele, al menos en parte, si no en toda ella, un tejido no muy grueso, siendo éste el encargado de recibir las capas de preparación y aparejo correspondientes a la policromía.



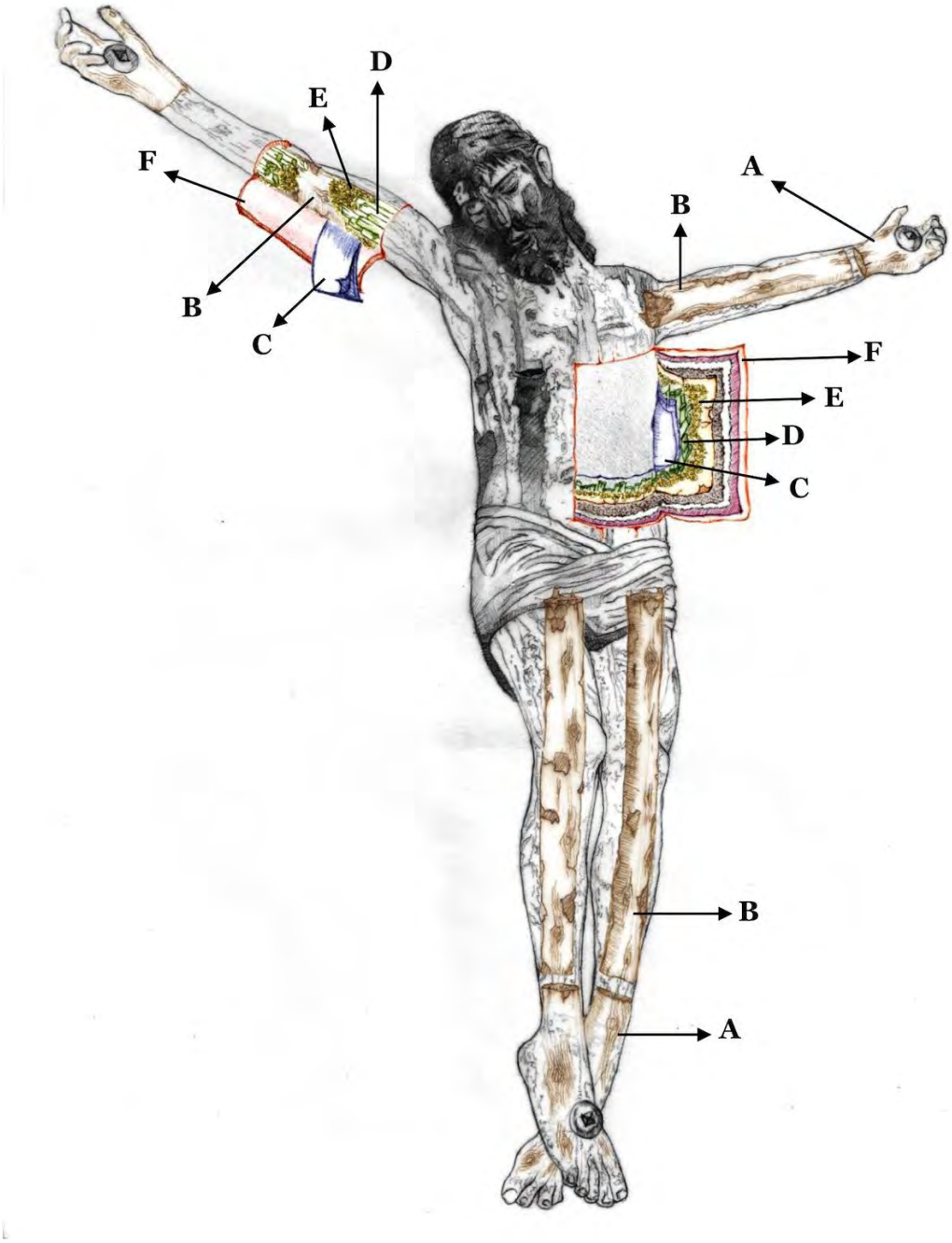
Virgen en caña de maíz y tela del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Fotografía Dolores Dahlahaus

311 ACNRINAH, Historial Clínico, A/311.3 (61.08-59)"00"/1. Clave 393/74.
312 Amador Marrero [2002], pp. 56-57 y 76. Dubois López [2001], pp. 205-215.
313 Velarde Cruz [2007], pp. 100 y 103. AAVV [2007], Versión CD.



609

Virgen en caña de maíz y tela del Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Presenta la particularidad, además de la tapa de cerramiento a modo de tampón, el hecho de poder observar la estructura interior de varillas a modo de miriñaque, la superposición de cañejas ordenadas, tejido encolado y policromía. Fotografía Dolores Dahlahaus



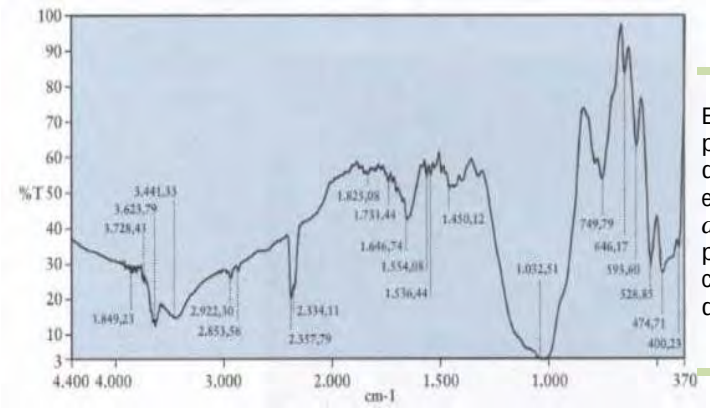
610

***Cristo de Cortés*. Tlaxcala, México**

A.- Soporte de madera ligera (Colorín)
B.- Soporte interior de madera (pino). Vástago a modo de estructura interna del brazo
C.- Pliegos internos estructurales de las diferentes hormas
D.- *Cañeja*. Fragmentos del núcleo de la planta del maíz. Descortezado
E.- Pasta de caña de maíz triturada
F.- Estructura externa de papel moldead

Tras esta dilatada aproximación a la ejecución de imágenes huecas para la que nos hemos basado en piezas de México, pasamos ahora a los crucificados españoles, estableciendo una descripción general de todo el conjunto, sin que por ello dejemos de incidir en las diferentes particularidades encontradas. El método que proponemos para su explicación, es seguir el propio proceso constructivo principal y más común que nos hemos encontrado, desde la utilización de los diferentes moldes hasta la preparación final del soporte para su policromado.

Comenzamos por el torso, para el que se debía emplear un molde de barro en positivo que diera la primera forma anatómica, aunque ésta en dicho punto inicial tuvo que ser muy somera. El molde, tal y como se dedujo de los pequeños fragmentos de barro encontrados en el interior del *Cristo de Telde*[314], debía ser un tipo de adobe, barro entremezclado con elementos vegetales para mantener su cohesión. El hecho de que quedara demostrado el uso de este tipo de molde para el torso, no descarta que se pudiera utilizar el sistema de negativos, como el que veremos se uso asiduamente para la cabeza, obteniendo desde el principio una impresión del volumen muy próxima al original. Ello daría explicación a la semejanza casi mimética de la anatomía de algunas obras pertenecientes a un mismo obrador, siendo el caso del *Taller del Santo Cristo*, donde se puede llagar comprobar con mayor claridad.



Espectroscopía de Infrarojos por transformada de Fourier, del fragmento de barro extraído del interior del *Cristo de Telde* donde, junto a pequeños restos vegetales, se confirma que se trata de parte del molde originario

Regresando al molde en positivo, sobre éste era necesario la aplicación de alguna sustancia para que no se pegaran los pliegos primeros de papel que configuran la matriz. Gracias tanto al uso de la videoscopía, como la endoscopía, además de la accesibilidad al interior de las obras en algunas restauraciones, hemos encontrado adherido a la horma interior un estrato que, en el caso concreto del *Cristo de la Vera Cruz*, Zacatecas, Córdoba, se pudo analizar identificándose como sulfato cálcico, yeso, sin aglutinante alguno y que de igual manera aparece en el *Cristo del Capítulo* de Bornos o en el de Telde. Este polvo compacto lo hemos encontrado en el *Cristo de Santa Teresa*, México en el que Velasco señaló como espolvoreado o embarrado en la horma interior[315]. Dicho recurso podía ser igualmente válido para los moldes en negativo, pero los posteriores aparejados y policromías hacen imposible su identificación.

[314] Amador Marrero [2002], p. 112.
[315] Velasco [1858], p. 154.



Búcaro encontrado adherido al interior de los pliegos de la horma del *Cristo de Zacatecas,* Córdoba

Preparados los moldes, los correspondientes a las partes frontal y posterior, se continuaba por superponer pliegos de papeles, o incluso algunas telas, previamente encolados, hasta formar la matriz de cartón. Si atendemos a nuestra experiencia y a la deducción que se puede llegar mediante el estudio de casos, podría ser en este momento cuando el cartón seco o casi seco, había adquirido una considerable resistencia y se retiraba del molde, uniéndose las diferentes partes con nuevos pliegos de papel o tela y ayudados incluso por costura. Pero ello no significa que los siguientes procesos de adición de volúmenes no se pudieran hacer aún con la matriz en el molde, si bien este proceso lo entendemos mucho más complicado y contrario a la naturaleza del propio concepto de producción.



Costura interior del cuello hueco en el *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés. Badajoz

Unidas ambas partes y ya con la estructura primigenia del torso y zona pélvica formadas, el siguiente paso natural sería el de añadir la cabeza y extremidades. Para la primera lo lógico es lo señalado por Rolando Araujo[316], que a su vez está en sintonía con lo observado en el *Cristo de Santa Teresa* de México[317]. Se parte de un molde en negativo y el necesario desengrasante, al que se añade un estrato de pasta de caña muy fina y aglutinada con cola que recibe las formas, para luego seguir con pliegos de papel y/o tejido, estos últimos muy evidentes en el *Esparraguero* de Córdoba. Este método es comprensible si vemos el interior de las cabezas del *Cristo de La Salud*, el del *Capítulo* de Bornos, además de en el de Telde, ya que en todos aparece este recubrimiento de papel.

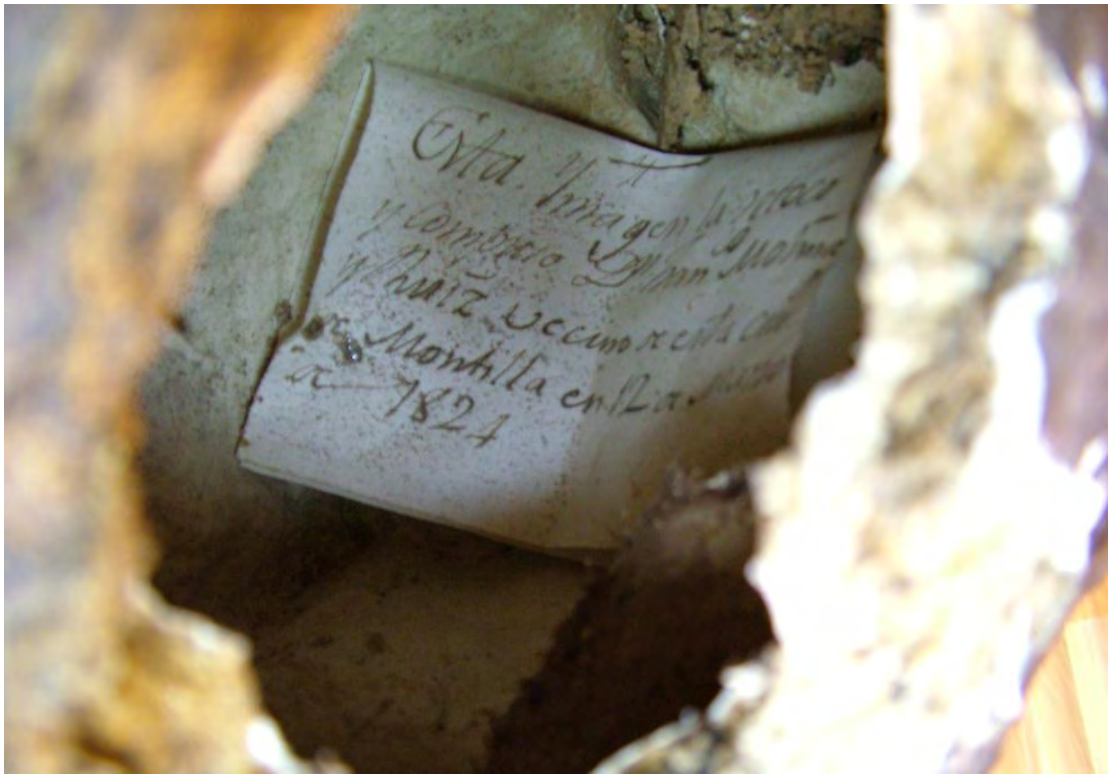
[316] Araujo *et. al.* [1989], p. 5.
[317] Velasco [1858], p. 153.





Radiografía de la cabeza del Cristo de Telde (arriba) y apertura en la parte posterior donde se puede observar el interior de papel que la forma además de un fragmento de códice y un perno añadido en una restauración

Por el contrario, en el *Cristo de Zacatecas*, Córdoba, no encontramos estas capas interiores de papeles, pero sí un grueso estrato de pasta de caña oculto en parte por otro de yeso muy compactado. Ello nos lleva a suponer, en vista de lo indicado para el torso, que aquí se usara el molde en positivo, pero las concordancias en la fisonomías de las obras que junto a la española pertenecen a un mimos obrador, quizás explique que ese estrato sea un refuerzo interior.



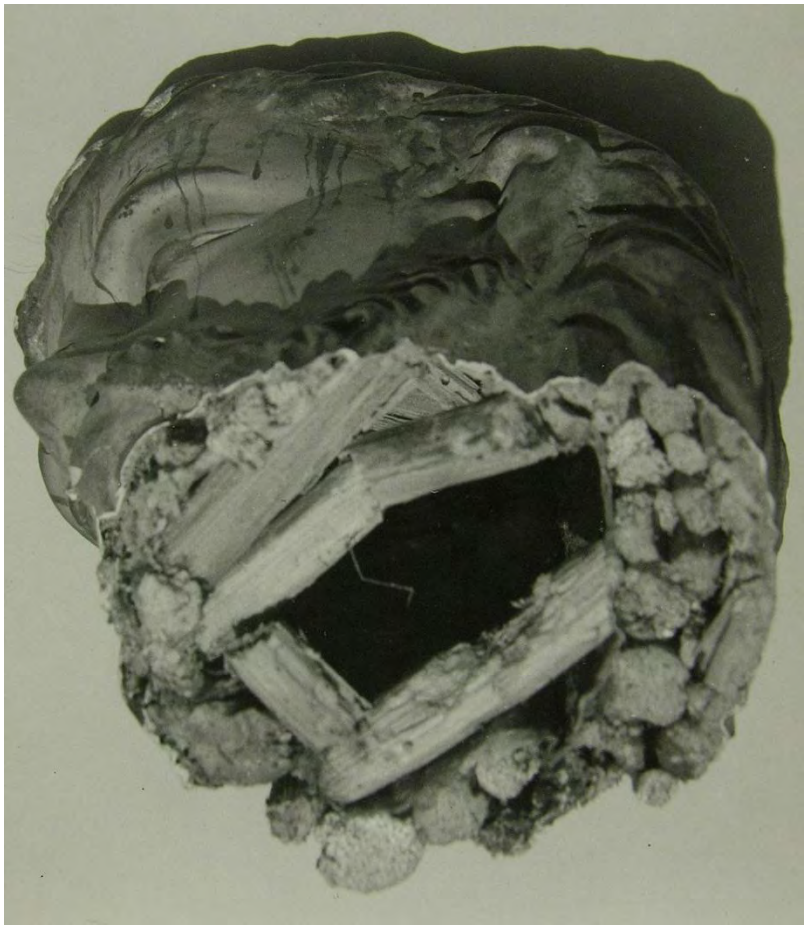
Interior de la cabeza del Cristo de la Vera Cruz o Zacatecas, Montilla. Una ver retirada la amalgama que cubría un antiguo deterioro en la testa, se encontró en el interior un fragmento de papel manuscrito correspondiente a la intervención de 1824, además de constatar el aparejo que recubre toda la horma

Al describir sistemas constructivos huecos para la cabeza, y dejando momentáneamente a un lado los moldes de papel, además de la ya referida estructura del *Cristo de la Cama* de Jaca, podemos encontrarnos otros interesantes ejemplos donde para su ejecución se requirió de una caja realizada a partir de cañejas de maíz. Son los casos del *Cristo del Museo del Carmen* de San Ángel[318], o los analizados por Labastida Vargas en Tlalpan, Ciudad de México, entre ellos el *Cristo de San Agustín* de *las Cuevas*, Tlalpan[319].

[318] Carrillo y Gariel [1949], pp. 79-81.
[319] Labastida Vargas [2005], pp. 201-207.



Cristo ligero, Tlalpan, y toma fotográfica con videoscopía del interior de la caza donde se pueden observar las paredes de la caja craneana formada a partir de cañejas ordenadas



Cabeza del Cristo del Museo del Carmen, San Ángel, México, dónde se observa la disposición de la cañejas formando la cabeza. Fotografía Carrillo y Gariel, Fototeca Manuel Toussaint, IIEs, UNAM

Retomando la manera primera, hallamos que el grueso estrato de pasta muy compactado, aparece para la zona posterior de la cabeza en el *Cristo de Bornos* o en el *Señor de la Caña* de Tzintzuntzan. En la del *Cristo de Telde* es prácticamente toda de papel, por lo que infiere las variaciones que conlleva este proceso pese a que el resultado puede ser casi idéntico. Hemos de señalar para el caso de la barba y bigotes, se les daba forma una vez sacada la matriz, ello explica como crucificados de un mismo molde muestran diferencias notables en estos puntos. Sería el caso, otras veces apuntados, de los cristos de Carrión, Los Llanos de Aridane o Arenas de San Pedro, Ávila. Aunque esta manera queda constatada, no descartamos que en otros, también el bigote o parte de la barba saliera ya esbozada en la matriz y se completara una vez insertada. Ello daría explicación a los paralelismos evidentes en varias obras del *Taller de los Grandes Cristos*.



Radiografía de la cabeza del *Cristo de la Salud*, La Palma. La falta de contraste definidos indican su realización a partir de papel y pasta de cañeja

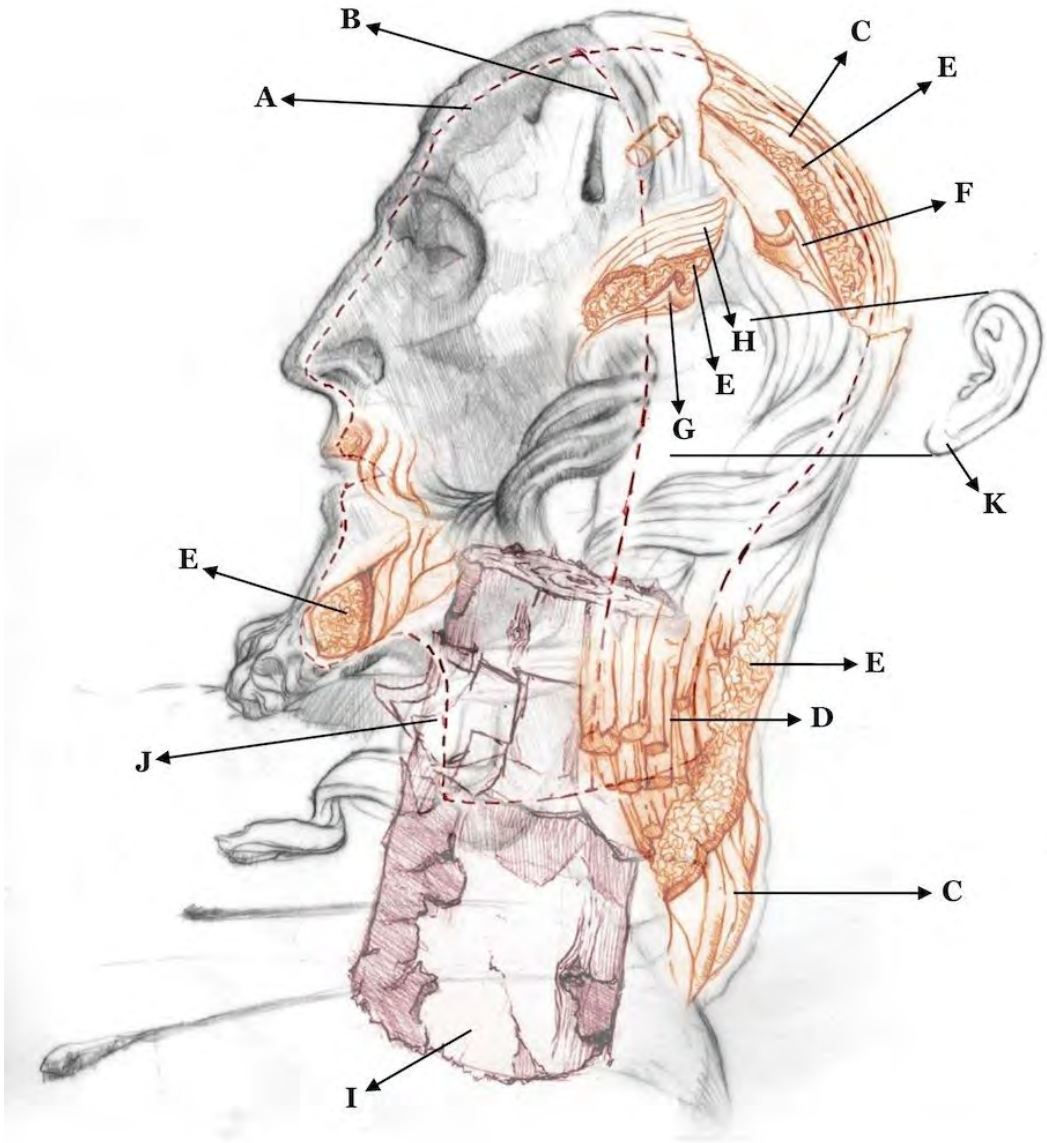


617

Radiografía de la cabeza del *Cristo de la Buena Muerte*, Gran Canaria. La falta de contraste definidos indican su realización a partir de papel y pasta de cañeja. En el interior, una larga varilla actúa de anclaje para la cabeza

Teniendo la cabeza formada tras unirse ambas partes del molde, se continuaba con su colocación en el torso, para lo que en la mayoría de las ocasiones se empleaba un vástago de madera encolado, el cual pensamos adherido primero a la cabeza para luego embutirse en el cuerpo, dando explicación a que en la testa sólo aparece en el cuello y no en el hueco de la caja craneana y sí se prolonga en parte de la oquedad del torso. Para reforzar la unión se aplicaban nuevos pliegos de papel encolado, sobre todo en la zona posterior lo cual lo permite debido a que lleva el cabello que se forma luego con más pasta y cañas

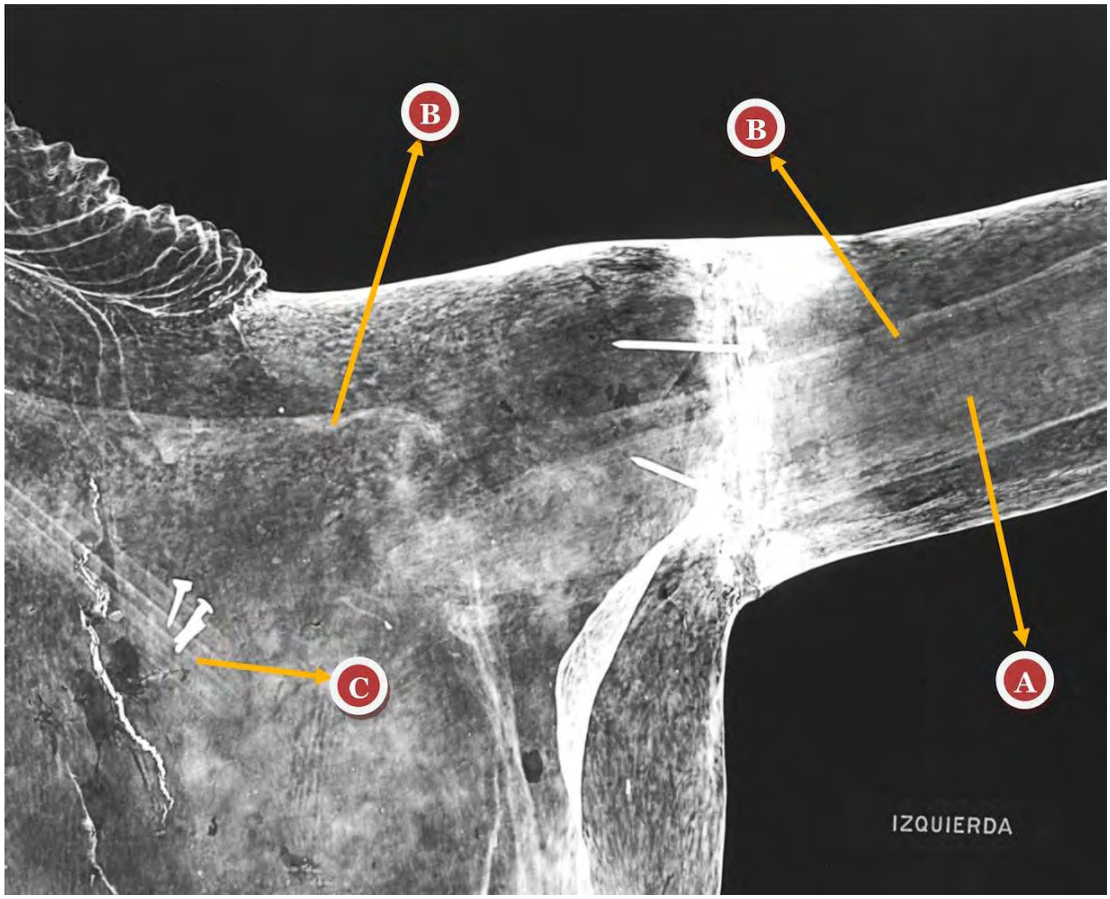
.



Sistema constructivo de la cabeza del *Cristo del Capítulo*, Bornos, Cádiz

A.- Horma del molde frontal y posterior (dos piezas)
B.- Unión de las partes del molde
C.- Pliegos de papel amate
D.- Fragmentos del núcleo de la planta del maíz. Descortezado
E.- Pasta de caña de maíz triturada.
F.- Pliegos de papel amate
G.- Papel amate modelado para formar el bucle
H.- Papel estructural
I.- Vástago de madera de colorín con corteza como estructura para la fijación de la cabeza.
J.- Fragmentos de papel para la fijación del perno y cabeza
K.- Oreja realizada de forma exenta y posteriormente fijada a la cabeza

Tanto los brazos como piernas se podían hacer de diferentes modos, aunque vemos que para el primero se debía usar, como señala Araujo[320], un perno largo para formar el rollo de cartón que siempre da estructura a las extremidades. Éste puede corresponder con uno exento que luego, tras tener la matriz, se retiraba utilizando pernos más cortos para embutirlos al torso y servir de refuerzo al anclaje. Son los casos del *Cristo de la Salud*, La Palma, o el de papelón de Garachico. También se podían utilizar los pernos primeros para su anclaje, ello explicaría su aparición tanto en el *Cristo de Telde*, como en el de Montilla o Bornos por nombrar algunos.



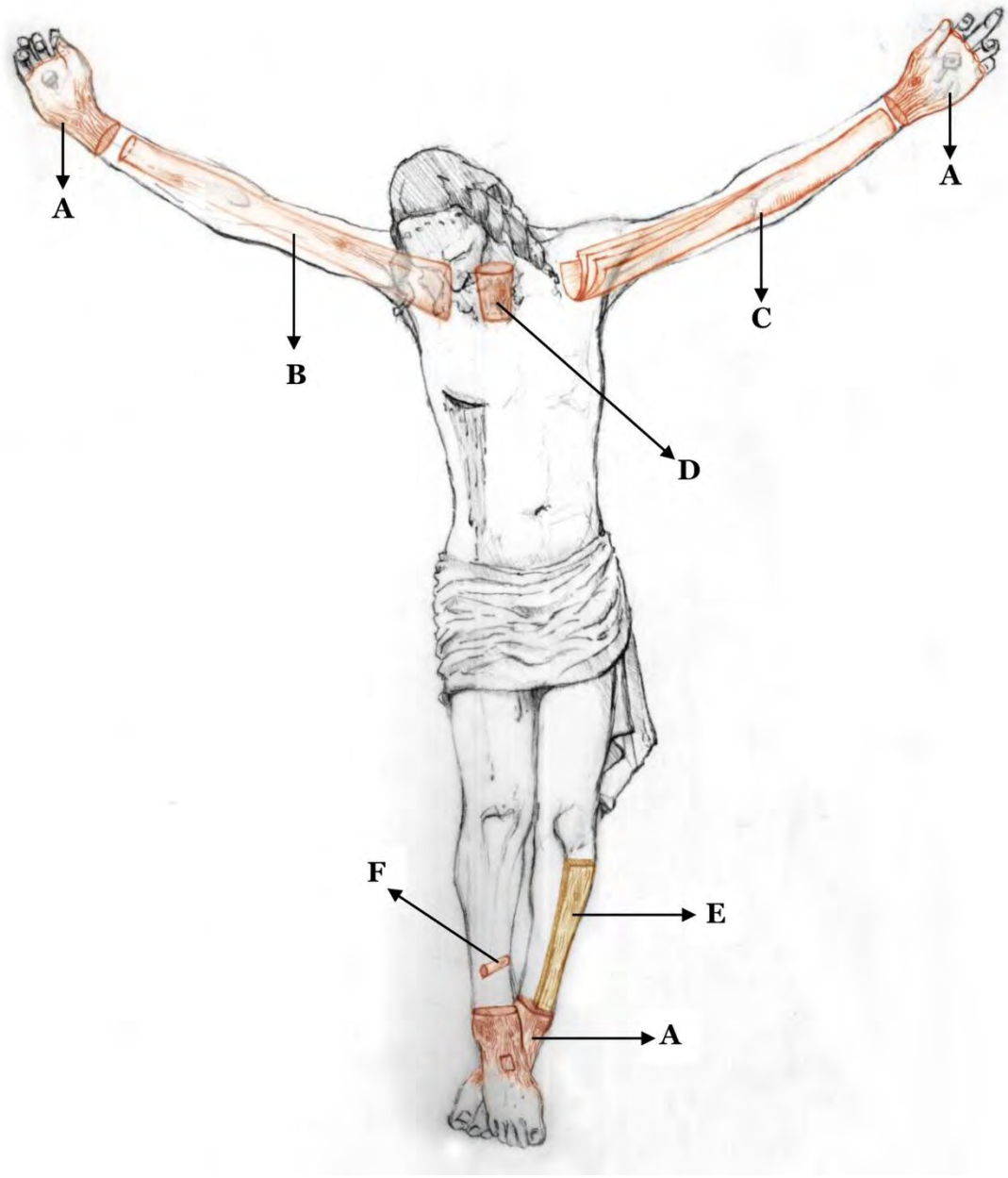
Sistema constructivo del *Cristo de la Buena Muerte*, Gran Canaria

A.- Perno de madera que forma el alma estructural del brazo izquierdo. Concluye en punta introduciéndose unos 15 centímetros en la horma que forma el torso
B.- Hormas. A la izquierda la estructura de papel que forma la horma primera utilizada para el cuerpo hasta llegar a las rodillas. Pese a su tamaño inferior, el volumen se obtiene gracias a la aplicación de varios estratos de cañejas y papel. En la derecha, la estructura formada por un tubo de cartón realizado a base de superposiciones de pliegos de papel para la horma de los brazos
C.- Perno de madera que se introduce en el tórax y sirve de anclaje para la cabeza. La identificación de vetas sugiere que se trata de algún tipo de madera. En la parte inferior algunos clavos metálicos que deben corresponder con una intervención de la pieza

[320] Araujo *el al* [1989], p. 6.



Radiografía general del *Cristo del Capítulo*, Bornos, Cádiz. Se identifica la estructura general del molde interior, los largos pernos estructurales que dan consistencia a los brazos y en lo que del mismo modo se distingue la horma de cartón. La mano izquierda de la imagen que corresponde con una intervención y que está realizada a base de alambre, estopa y pasta de yeso. Una amplia laguna a la altura del pecho., además de las faltas e intervenciones a nivel de policromía repartidas por tala la topografía de la escultura.
Fotografía IAPH



621

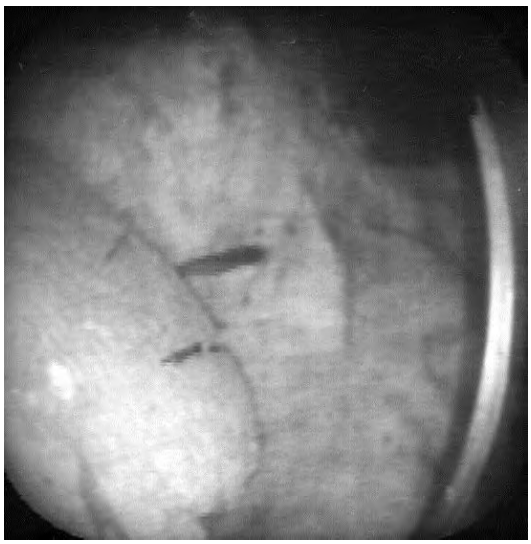
Estructuras puntuales del *Cristo del Capítulo*, Cádiz

A.- Soporte de madera ligera (Colorín)
B.- Soporte interior de madera. Vástago a modo de estructura interna del brazo
C.- Pliegos internos estructurales de las hormas de tubo de cartón que dan estructura a los brazos
D.- Vástago de madera sin descortezar que sirve de anclaje de la cabeza al torso
E.- Estructura de madera para el anclaje de la pieza durante su realización
F.- Pequeño perno de refuerzo

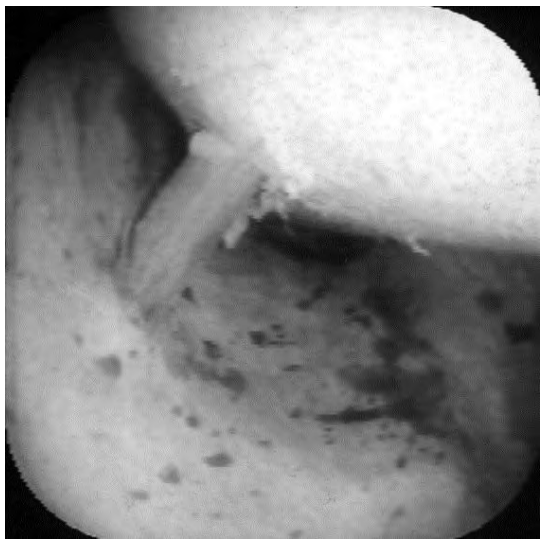


Fotografía superior: Estructura de varillas cruzadas para los brazos y perno ancho para el cuello en el *Cristo de San Agustín de las Cuevas*, Tlalpan, México. Abajo: estructura de pernos para los brazos y vástago sin descortezar en el cuello del *Cristo del Capítulo*, Cádiz





Vértice inferior izquierdo, vástago que configura el alama de los brazos en el *Cristo de Telde*, y parte de la visión interior del tórax



Visión de la inserción de uno de los brazos en el interior del *Cristo de Telde*. Se distingue la estructura de madera y el perno usado para ajustar la fijación

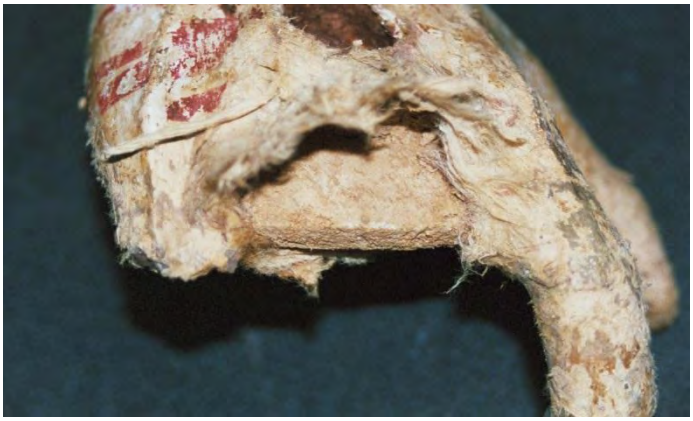
Teniendo la matriz se le incorporaban las manos, casi siempre talladas en madera liviana y con una prolongación que se introduce en el tubo de cartón reforzandose posteriormente la unión. La ejecución de éstas podían a su vez variar, ya que tenemos constancia de las que están talladas todas en madera, caso de las del *Cristo de Telde* o Zacatecas, estando los dedos añadidos menos los pulgares, o lo singular del *Cristo de Bornos*. En él tanto las palmas como los pulgares son de madera, mientras que el resto son de pasta aplicadas sobre un perno de cartón encolado que da las direcciones y al que se rodeó con un fino cordel de cartón enrollado para ayudar al agarre de la pasta aglutinada que, modelada da la forma final a las falanges.



Reconstrucción siguiendo el original de la mano izquierda del Cristo del Capítulo, Cádiz. Fotografía: IAPH

Al contrario que ocurre con la cabeza, cuya inserción puede ser anterior a los recubrimientos de caña, en los brazos la falta de rotura de ese material en la unión, y el corte perfecto del mismo, visible al separar los brazos, nos induce a establecer que éstos se insertan en un momento posterior.

Una tipología diferente en la manera de abordar la hechura de las manos se descubre en el *Cristo de la Salud* de La Palma. En ellas su autor recurrió a unos fragmentos de madera que encoló y cuya forma esbozaba casi de manera geométrica, daba los volúmenes primigenios. Continuó con la colocación de los dedos, realizados de forma exenta y con lengüeta en el propio soporte o prolongación de los mismos, usadas para incluir en la mano, pegándolos posteriormente. Esta primera forma se completó con pasta de caña que da los volúmenes necesarios.



Mano derecha del *Cristo de la Salud*, de Los Llanos de Aridane, La Palma

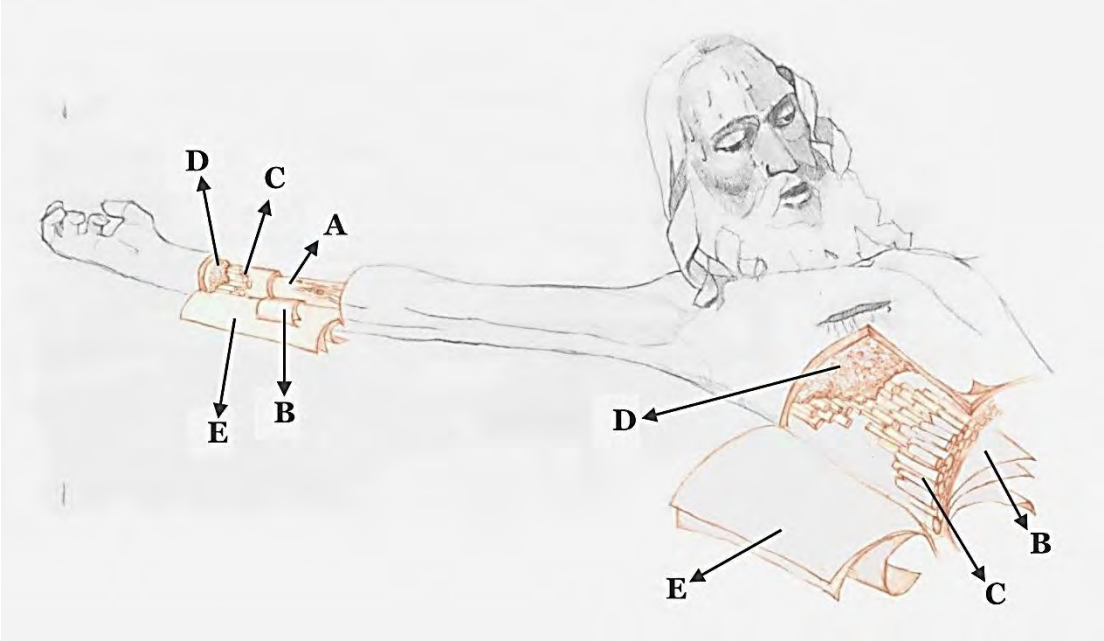


Dedos. *Cristo de la Salud*. Los Llanos de Aridane, La Palma

En cuanto a las piernas, siguen un proceso similar a la ejecución de los brazos, incluso en la incursión de los pies, aunque en éstos vemos que hasta el momento suelen ser completamente de maderas ligeras y embutidos hasta el tobillo o un poco más. Pueden estar totalmente huecas hasta los pies, uniéndose mediante encolado y refuerzos de papel al torso o pelvis –así se encuentra en cristos como el de Telde, Garachico o Bornos–, pero también ayudados de una estructura a base de largos pernos que las anclen. Hemos de recordar que aunque huecas, algunas de estas esculturas pueden portar un alma interior, como así nos señalan las restauradoras del Cabildo Insular de La Palma, para el Crucificado del *Planto*, La Palma.

En el caso de los crucificados de la *Buena Muerte*, Gran Canaria, y el de la Catedral de Vitoria Gasteiz, y por ende del *Taller de los Grandes Cristos*, las radiografías delatan un largo perno de madera que parte de los pies y llega hasta los muslos. Perteneciente a este mismo obrador, el del retablo mayor de Lerma, tiene también formada estas extremidades a partir de largos pernos centrales, a los que se ha añadido todo un recubrimiento de cañejas haciéndolo macizo pero liviano, lo que se deberá tener en cuenta para futuros estudios de otras obras similares. Del análisis contrastado de las radiografías de estos tres últimos, nos aventuramos a señalar que todos parecen tener el mismo sistema estructural que el de Lerma, por lo que las piernas de los restantes pueden ser un embonado de caña con núcleo de madera.

Concluidos estos primeros pasos que dan una forma a la hechura, se continuaba con la superposición primero de vástagos de caña descortezados dispuestos de forma ordenada y que podemos encontrar desde en un simple estrato, Cristo de Los Llanos, hasta en varios, Crucificado grande del Convento del Socorro, Sevilla. Ello tampoco es una generalidad, ya que en el *Cristo de Telde*, al serle retirada toda la amalgama añadidas en las intervenciones históricas, encontramos que la parte posterior es casi en su totalidad de papelón, con escasa cantidad de caña.



625

Estructuras puntuales del *Cristo del Capítulo*, Cádiz

A.- Soporte de madera ligera (Colorín)
B.- Pliegos internos estructurales de las hormas de tubo de cartón que dan estructura a los brazos y estructura interna del cuerpo
C.- Cañejas de maíz
D.- Pasta de cañejas finamente molida
E.- Estructura de papel exterior que define la anatomía y la prepara para recibir el aparejo y el resto de estratos polícromos

Este volumen debía ser cuidadosamente tallado para no perder las formas, o aprovechando la humedad del soporte incluso modelado, deformando con presión los vástagos del corazón de la caña. Es aquí cuando también se añaden los correspondientes al cuello y cabeza en su parte posterior, configurando los volúmenes del cabello aunque aún sin definición.

El proceso que sigue es la aplicación de pasta de caña fina para cubrir las enteras y terminar el modelado de la pieza. Es ahora cuando se le realizan algunos detalles como bigotes, barba y mechones, o incluso venas resaltadas, además de ser momento para ajustarse los brazos. Tras ellos y no de manera general, se optaba por recubrir gran parte de la superficie con nuevos pliegos encolados, aunque pocos para no

perder las formas anatómicas y sí reforzar y dejar preparado el soporte para recibir la policromía. Para aquellos lugares que corrían mayor riesgo de fractura, como es la unión de los brazos, se aplicaba más tejidos o incluso hasta un pequeño perno dispuesto de manera oblicua de refuerzo –*Cristo de Telde*–, tal y como suele ser común para las imágenes en madera. También en este proceso de superposición de los pliegos últimos de papel, podemos encontrarnos algunos cordeles entre medio que forman las venas realzadas y a los que se recurrió para los cristos de Los Llanos o el de Bornos.



Cordel aplicado para resaltar los volúmenes a modo de venas en uno de las piernas del Cristo de la Salud, de los Llanos de Aridane, La Palma

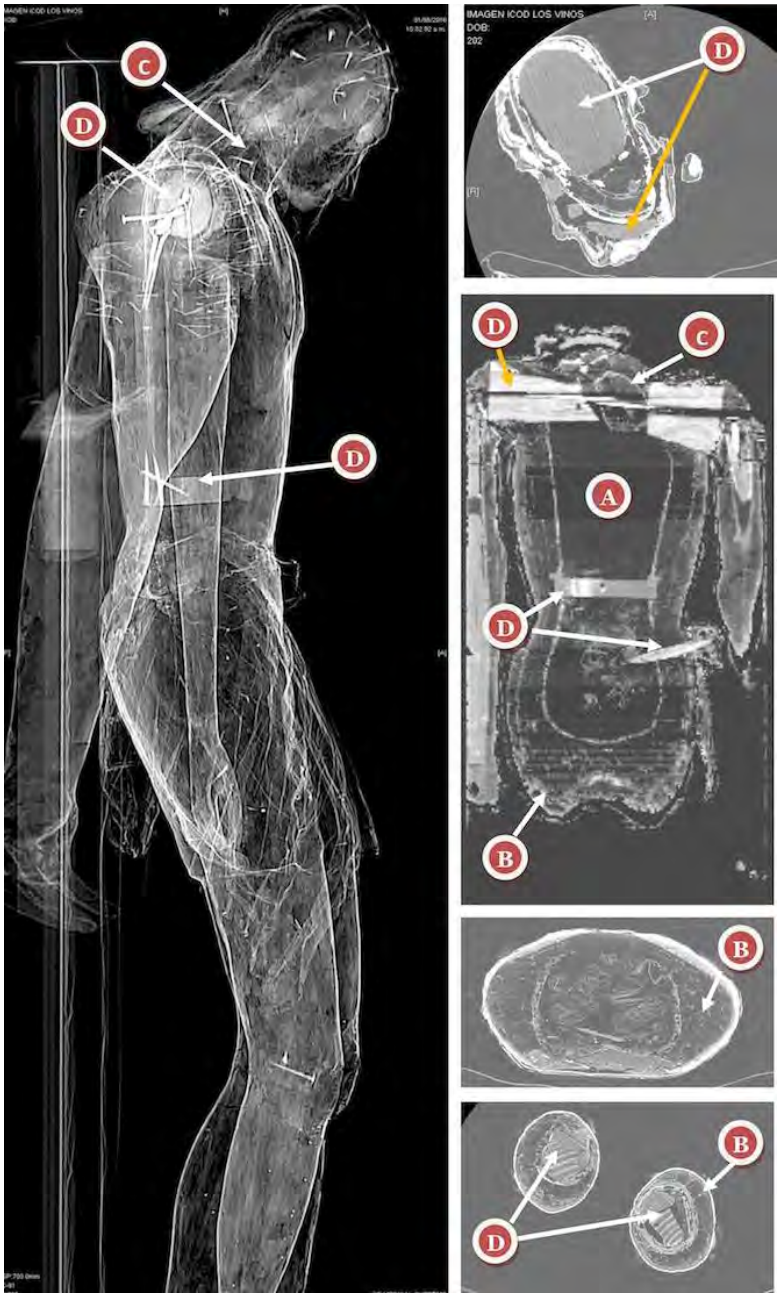
Antes de comenzar los procesos policromos se colocan los tejidos encolados que encontramos para la ejecución de los paños de pureza, añadiéndoseles la lazada, también modelada gracias al aglutinante, y ayudándose para su anclaje de uno o varios pernos. De nuevo son es el *Señor de Telde* o el de Los Llanos, además del de *El Punto* de la Catedral de Córdoba –donde recordemos el perno se rodeó de papel manuscrito para su mejor fijación–, algunas de las piezas donde se distingue esta manera de ejecución. Estos paños podían ser tanto en tejidos encolados y ayudados con cordeles igualmente endurecidos con el aglutinante, *Cristo de las Mercedes* o *El Punto*, ambos en Córdoba, o de papel encolado, caso del *Cristo de Telde*, Los Llanos o Bornos. No siempre la prenda de pudor debió ser realizada de manera exenta a los moldes, ya que las evidentes similitudes que se establecen entre diversos crucificados de un taller –*De Cortés*, del *Santo Cristo de Carrión* o algunos del obrador de *Los Grandes Cristos*–, nos lo lleva a suponer.

Antes de finalizar y por su importancia, queremos recalcar en esta tipología de obras huecas, el destacado lugar que tienen las estructuras internas o armazones de sostén, sin que ello reste protagonismo al carácter de vacio del interior. Uno de los primeros casos españoles en los que sabemos aparece un tipo de estas estructuras y que por la descripción, "independiente", establecemos que la obra puede ser en parte hueca, es el *Cristo de Ágreda*, donde gracias a su restauración se describe como una:

> escultura modelada con pasta de material orgánico compuesta de trozos de caña de maíz, pulpa vegetal y un aglutinante de tipo orgánico; se estructura sobre un armazón de médula de higuera que recorre los brazos, piernas y cabeza (estructura portante) de forma independiente, juntándose cada una de las partes en el centro del tronco[321].

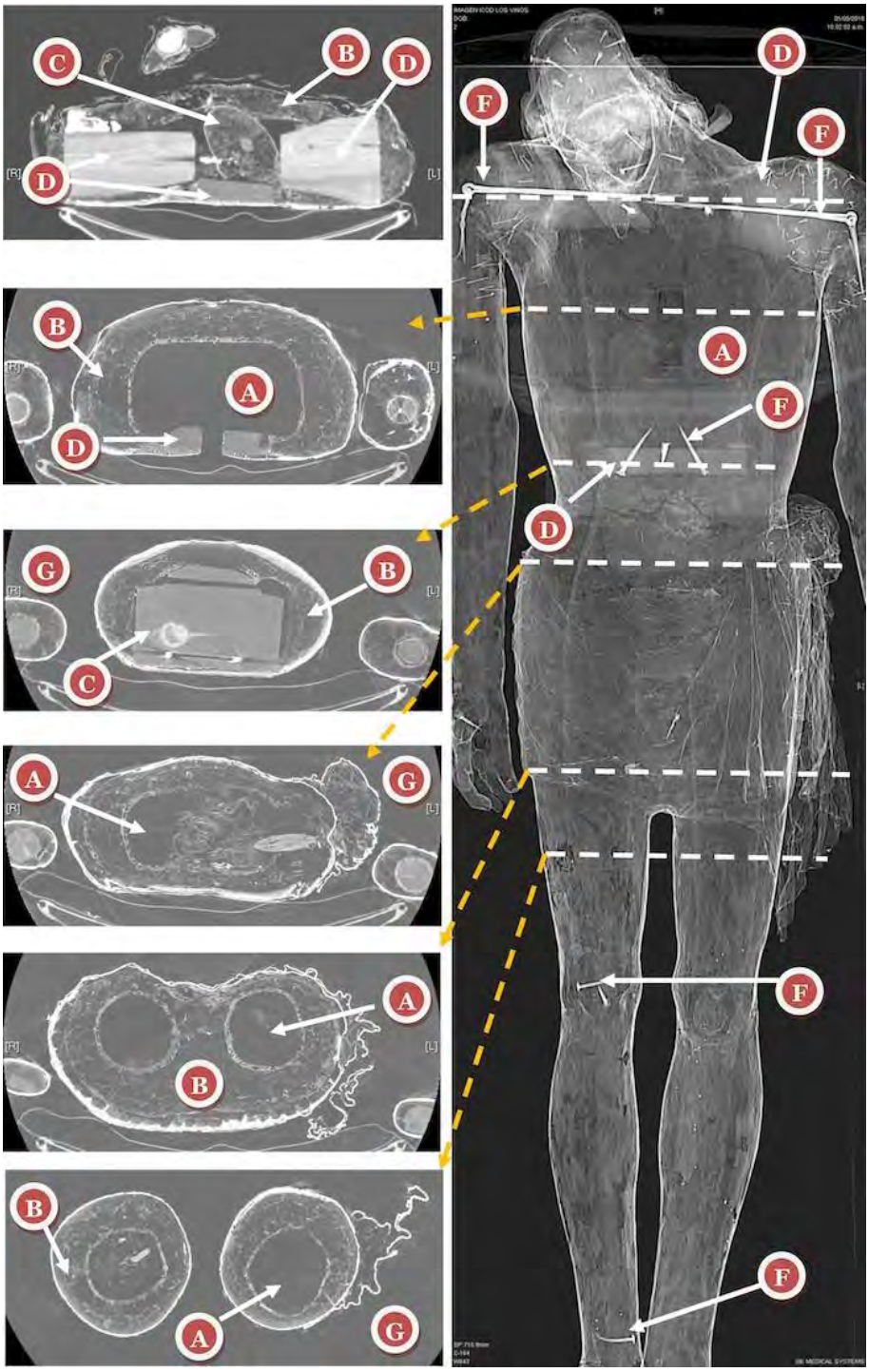
[321] AA.VV. [1996a], p. 130.

Otras obras que tienen ciertas estructuras son por ejemplo los brazos del *Cristo de Telde*, que también posee un perno en el cuello, lo mismo que el de *Zacatecas* o el de Bornos, por poner algunos ejemplos. Son estructuras simples de fijación o anclaje de partes, que pueden variar según la obra y que, como ya indicamos, no deben interferir en la catalogación de piezas huecas.



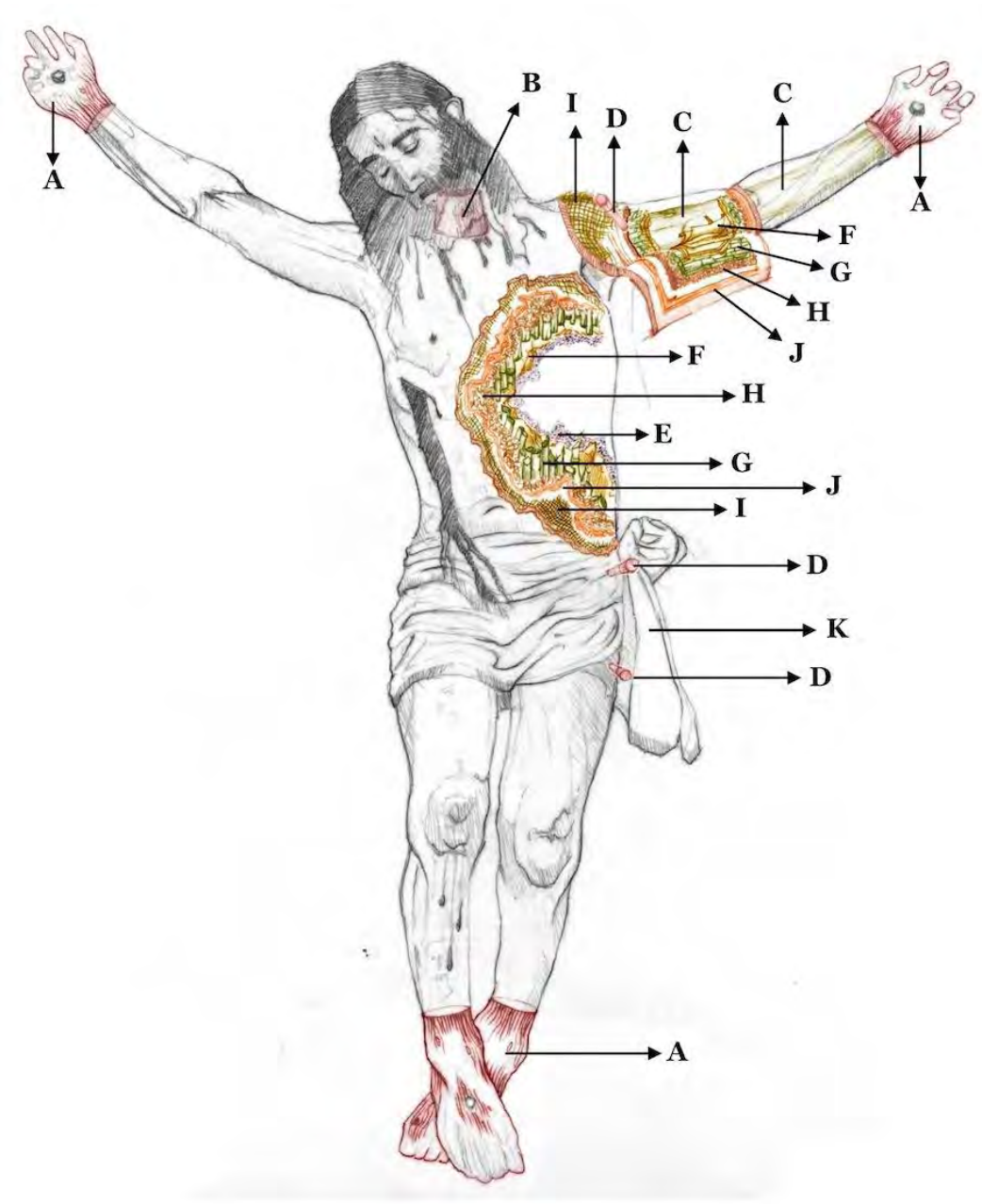
Sistema constructivo del *Cristo Difunto*, Icod de los Vinos, Tenerife

A.- Hueco
B.- Cañejas
C.- Vástago estructural de sostén de la cabeza
D.- Reposiciones de madera debida a una restauración



Sistema constructivo del *Cristo Difunto*, Icod de los Vinos, Tenerife

A.- Hueco
B.- Cañejas
C.- Estructura y refuerzos en madera
D.- Madera para reforzar la estructura
F.- Elementos metálicos añadidos
G.- Tejidos encolados originales y añadidos



629

Sistema constructivo del *Cristo de Telde*, Gran Canaria

A.- Madera de colorín tallada
B.- Vástago de madera de colorín para el anclaje de la cabeza al torso
C.- Vástago estructural
D.- Perno de madera para reforzar el anclaje del vástago del brazo
E.- Búcaro o restos del *desmoldeante.*
F.- Pliegos de papel que forma las distintas hormas
G.- Cañejas de maíz
H.- Pasta fina de cañejas
I.- Tejido dispuesto de forma parcial
J.- Papel estructural a modo de epidermis para recibir los estratos polícromos
K.- papel modelado (códices)

En cuanto a otro de los modelos constructivos que hemos logrado discernir gracias a las labores de análisis interdisciplinario, está el *Cristo de la Misericordia* de Valverde. De él podemos concluir que está constituido a partir de dos fragmentos de horma, el delantero y el posterior. Éstos debieron modelarse partiendo de la sucesión de varias capas de papel amate sobre un molde, en negativo o en positivo. Debido a que en algún momento vivió un roedor dentro de la imagen en la que formó un gran nido a partir de restos de papel, estopa y pinocha, entre otros materiales –y que se localizó a la altura de la pelvis–, pudimos descubrir, como ya adelantamos, que entre los papeles utilizados por el artífice o taller, se emplearon fragmentos de códices pictográficos, sin duda alguna mexicanos y de época muy temprana en el virreinato.

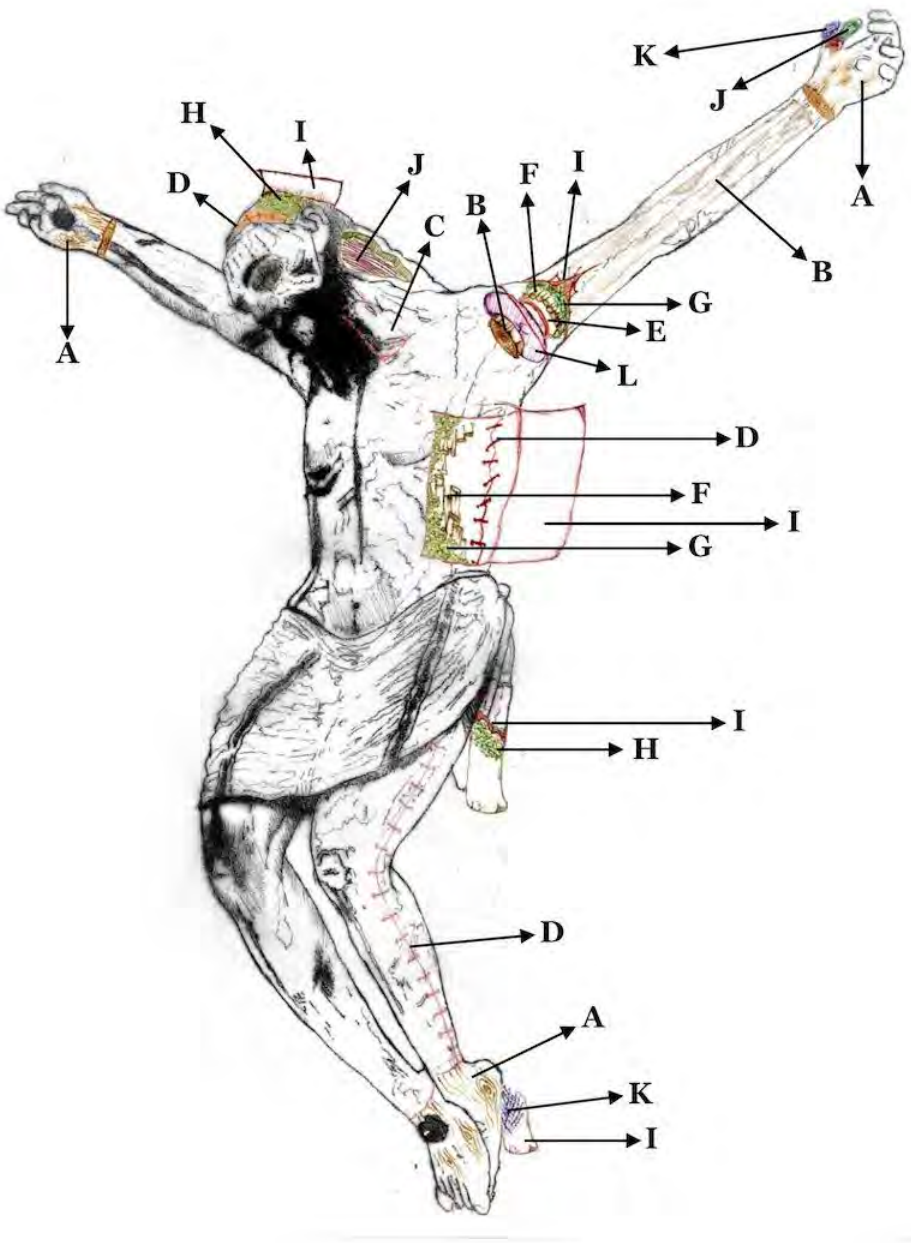


Cabeza del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, Badajoz, una vez eliminados los añadidos. Se observan los papeles amate interiores, la pasta de madera tamizada y el papel superior de color oscuro que da el tono a l pelo

El códice se localiza en la parte interior de la cabeza, en su zona posterior, y corresponde con el segundo y tercer pliego de papel empleado para la ejecución de la horma. El que lo recubría debió sucumbir a la necesidad del roedor por contar con material para su madriguera, dejando al descubierto una porción de códice que debe abarcar unos siete por cinco centímetros cuadrados. Si bien es sólo un pequeño fragmento, intuimos que formando parte de las hormas pueden existir otros de escritura pictográfica, lo que nos lleva a proponer, siguiendo casos anteriores, una nomenclatura propia: *códice o matrícula de Valverde de Leganés*.



Pasta de caña con restos de fibras utilizados en el soporte del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, Badajoz

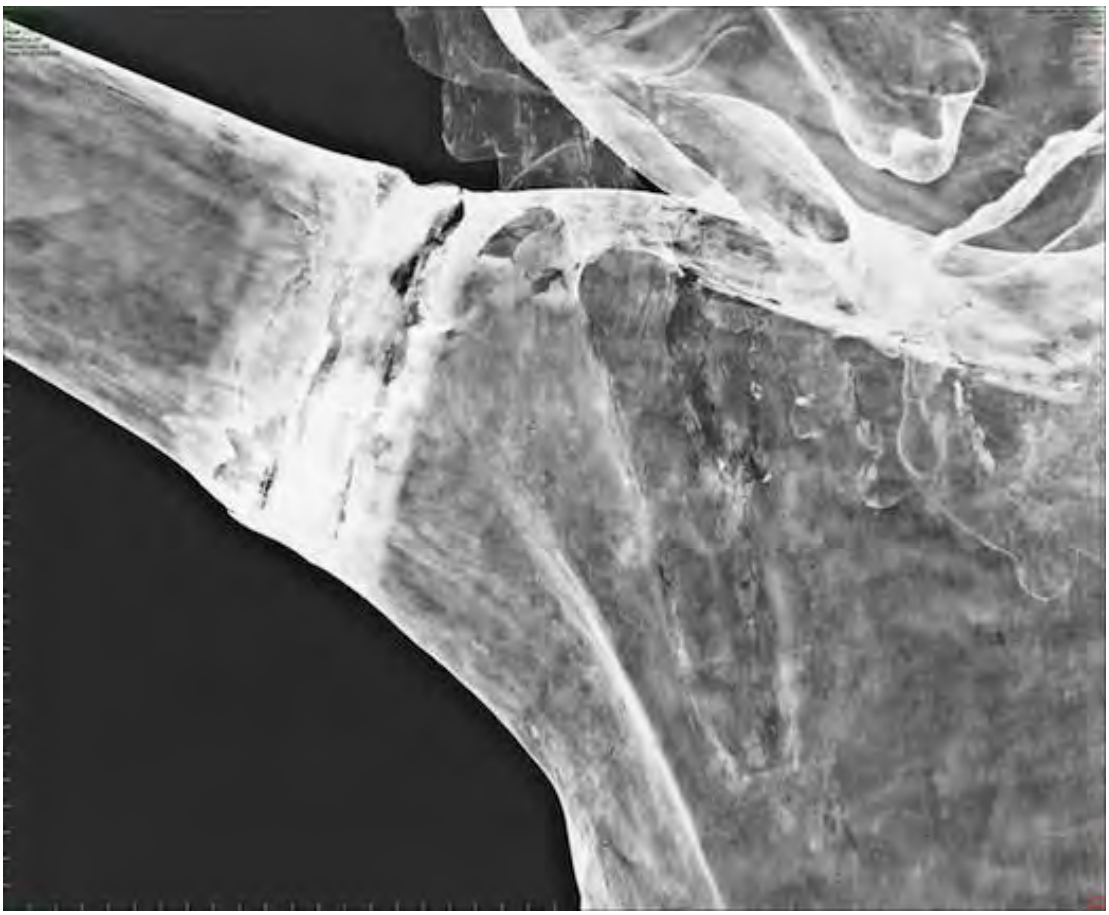


631

Sistema constructivo del *Cristo de la Misericordia,* Valverde de Leganés, Badajoz

A.- Madera de colorín tallada
B.- Vástago de madera de pino
C.- tubo de cartón que sirve de anclaje, formado por las dos partes de la horma de la cabeza
D.- Estructura de la horma con la costura lateral que une la pieza delantera con la trasera
E.- Tubo de cartón que forma los brazos
F.- Cañejas de maíz
G.- Pasta fina de cañejas
H.- Pasta fina de madera
I.- Papel
J.- Fibras encoladas
K.- Tejido
L.- Papel adherido a las juntas de los brazos ¿enmascarar la estructura?

Al respecto de las hormas de cartón –delantera y posterior–, estas se unieron a lo largo de todo el perímetro central mediante una costura regular con cordel grueso, que afianzó la unión y que luego, en la parte posterior y antes de continuar con la superposición de volúmenes, debió reforzarse con nuevas tiras de papel. También la cabeza debió ser realizada siguiendo esta técnica, ya que en ella se observa igualmente la unión y costura interior, abarcando cada parte incluso el cuello y su prolongación, lo que, al momento de ensamblar la imagen, sirvió de perno frente a otros casos en los que los artífices se ayudaron de vástagos de madera.



Radiografía de parte de la cabeza y anclaje del brazo derecho del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés. Además de identificarse con facilidad la intervención que presenta en el ensamble del brazo al torso, se logra distinguir el vástago estructural interior

Al contar ya con parte de la estructura general, se debieron incorporar las extremidades superiores y los pies. Para los últimos simplemente realizó su tallado insertándolos a los tubos resultantes de la unión de los moldes a la altura de los tobillos, reforzándolos con papel y tejido a modo de "epidermis". Por su parte, los brazos fueron realizados de manera exenta, dejando parte del perno al aire para ser introducido en el torso. El hecho de que la unión de ambas partes en torno al vástago de madera estén perfectamente terminada– inusual en las obras que hasta el momento hemos estudiado–, nos lleva a suponer que pueda corresponder a una fórmula de traslado.

Concluidos los procesos anteriores y ya teniendo la configuración general de la efigie, debió continuarse con las necesarias adiciones de material ligero que completaran la anatomía y demás detalles. Se valieron para ello de fragmentos de caña descortezada y del resultado de su molienda, además de la señalada pasta de madera. El último no sólo lo localizamos en la cabeza, ya que también en el paño de pureza y en su lazada lo hemos logrado identificar, lo que nos lleva a suponer su utilización en zonas que requerían mayor dureza para los posteriores trabajos de policromía.



Estratificación del soporte en la parte correspondiente a la pérdida de la moña del paño de pureza del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, Badajoz. Se pueden identificar tanto el estrato de cañeja primera como las diferentes superposiciones de papel amate

Otros elementos en los que hemos reparado y dan cierta singularidad en la manufactura de la obra, es la utilización de fibras vegetales para la realización de los dedos de las manos, menos los pulgares, y el mechón volado del lateral izquierdo de la cabeza. Para los primeros se valieron de un haz de fibras interiores que sirven de anclaje al que superpusieron, rodeándolos, otras más delgadas encolándolas. A ello añadieron finalmente tejido, también encolado, que actúa a modo de epidermis y da la forma final no tan definida de las falanges. En el mechón se siguió un proceso parecido, si bien se concluyó con papel y tejido modelado para dar las características formas acanaladas.

Pasamos ahora a dos imágenes, que si bien pensamos provienen de un mismo taller, en su construcción apreciamos ciertas diferencias que redundan en lo que ya hemos apuntado, de cómo dos obras casi gemelas pueden variar en su manufactura. Se trata de Cristo del retablo mayor de la Colegiata de Lerma, y el de la Catedral de Vitoria–Gasteiz, ambos adscritos al *Taller de los Grandes Cristos*.

En el primero la secuencia constructiva parte de una horma hueca de papel –quizás amate–, en la que con dificultad parece que se llega a distinguir ciertas puntadas a modo de costura en los laterales, y que, como en otros casos, debieron reforzarse con nuevos pliegos. La cabeza, realizada de forma exenta, en otro molde, se incorpora al torso mediante los papeles estructurales ayudados con un perno de madera corto, cuyos vértices quedan al aire en cabeza y cuerpo respectivamente. Al contrario de lo que veremos en la obra de Vitoria y lo que señalamos para otras efigies del mismo obrador, aquí las piernas, partiendo del muslo, están construidas con un embonado de cañejas perfectamente ordenadas que parte de un alma central a modo de vástago de madera más dura. Para los brazos, y frente al largo perno del de Vitoria, la unión de los brazos al torso se hace por medio de un corto perno –unos veinticinco centímetros– de madera liviana, quizás colorín. Las manos y los pies son tallados en madera y embutidos a penas hasta las muñecas y tobillos.

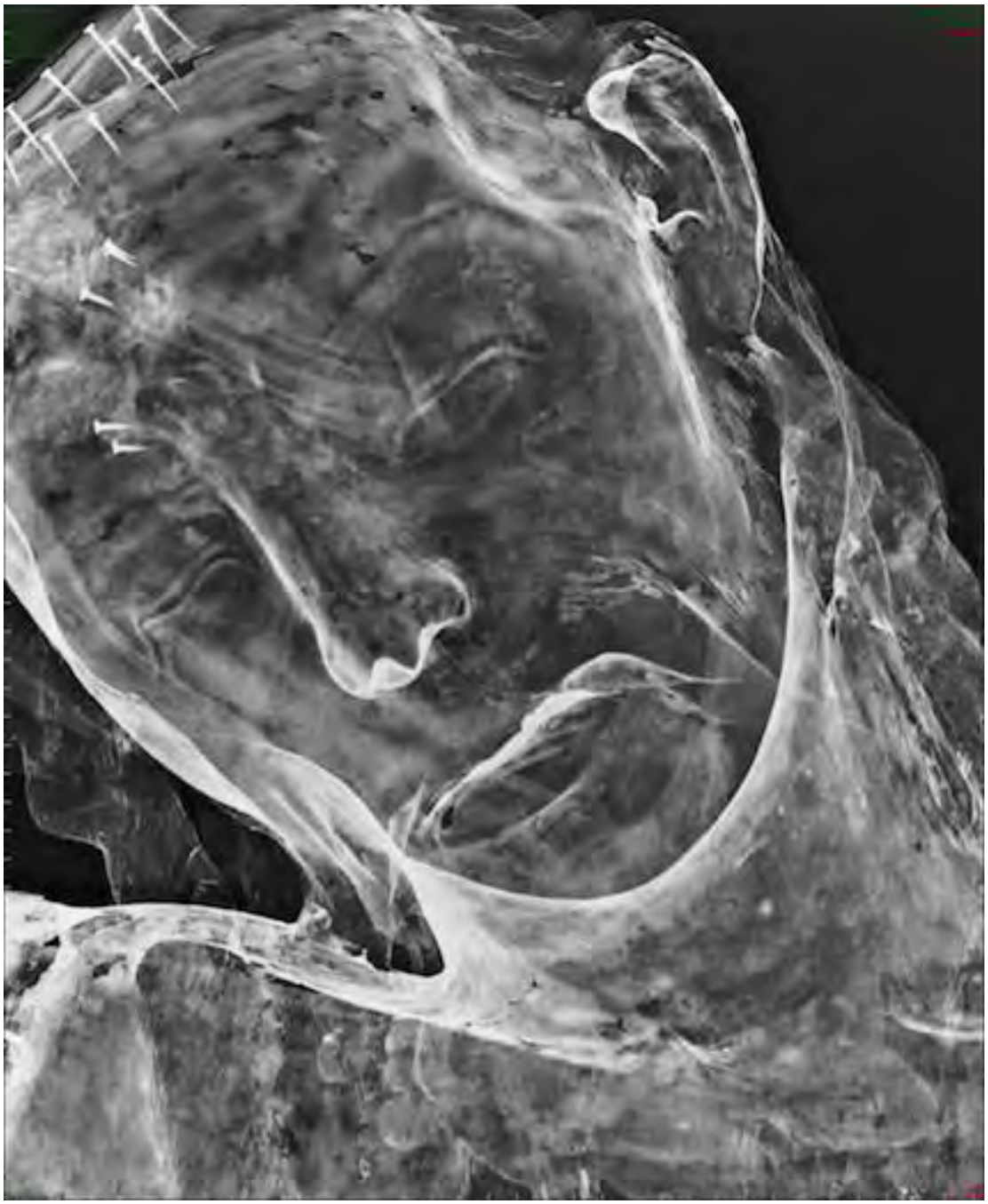


Radiografía de parte del paño de pureza del *Cristo de la Misericordia* de Val verde de Leganés



Radiografía de los pies tallados y con tela del *Cristo de la Misericordia* de Val verde de Leganés

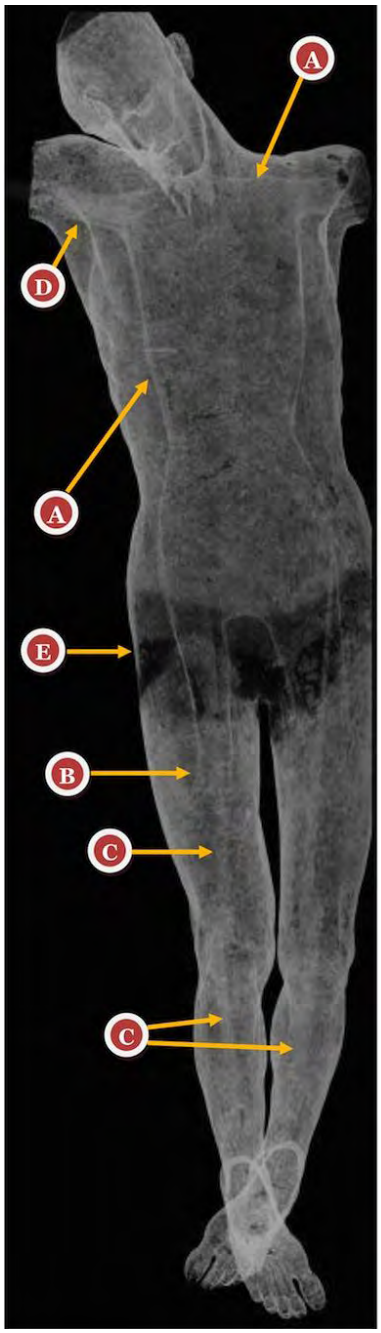
Teniendo la estructura primigenia y definidas las extremidades, se prosiguió con los volúmenes del torso, zona pélvica y muslos. Para ellos se sucedieron las capas de cañejas bien ordenada según las necesidades de cada punto. Un ejemplo de los volúmenes que se llegan a alcanzar, es en la unión de los brazos, donde se observar con toda claridad al separar las extremidades hasta una secuencia de tres estratos de cañejas. Seguidamente se definió la anatomía modelando masilla de caña fina, para luego recibir otra capa de papel/es a modo de epidermis y que del mismo modo ayudan en la terminación y corrección de las formas. Es importante apuntar como debido a que fue concebida para vestir con una faldilla o paño de pureza, no se requirió de aplicaciones modeladas de papel o tejido, usuales en obras afines, entendiendo que esta forma somera anatomizada debe ser la matriz.

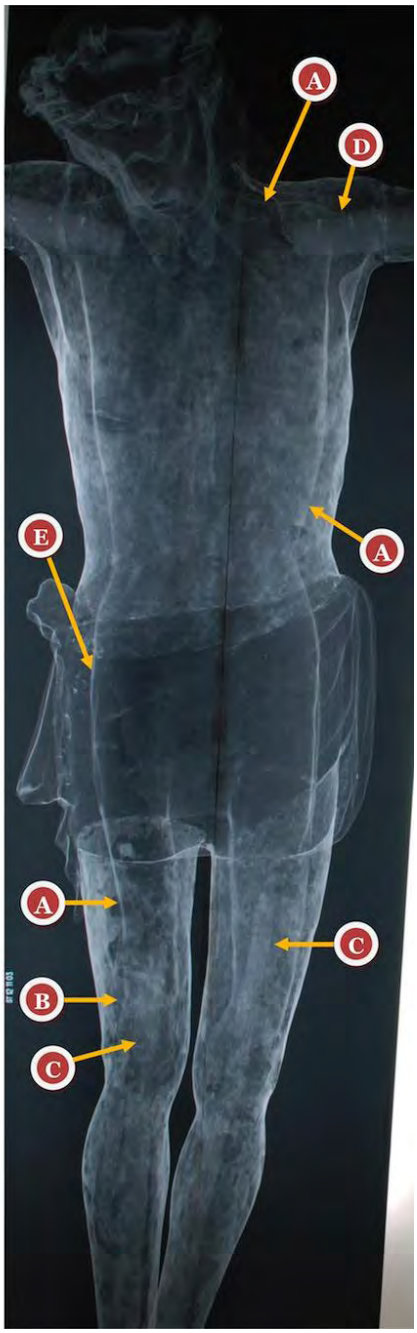


635

Radiografía de la cabeza del *Cristo de la Misericordia* de Val verde de Leganés, Badajoz. Entre los diferentes elementos que se logran identificar encontramos que está totalmente hueca, sin perno de apoyo en el torso. Tanto el bigote como parte de la barba provienen de la matriz, de ahí su semejanza con piezas localizadas en la región y adscritas al *Taller de la Vía de la Plata*

Por su parte, en el *Cristo de Vitoria-Gasteiz*, volvemos a encontrarnos prácticamente la misma estructura que en el anterior, pero con algunas salvedades. Gracias a las radiografías es factible hablar de esa doble estructura de papel que ya hemos apuntado: la interior, que corresponde con la horma, y la exterior que sella y termina de modelar el soporte antes de su policromado, encontrándose entre ambas y según la zona, un estrato de maíz doble: cañejas y pasta. No es gratuito que si comparamos las tomas de este crucificado con el de la *Buena Muerte* de Gran Canaria –imagen referencial para este obrador– son más que evidentes los paralelismos estructurales entre ambas. A tal punto son las coincidencias que incluso se logra definir una estructura que debe ser el vástago de madera de ancla la cabeza y que se percibe como un rayado paralelo en oblicuo.





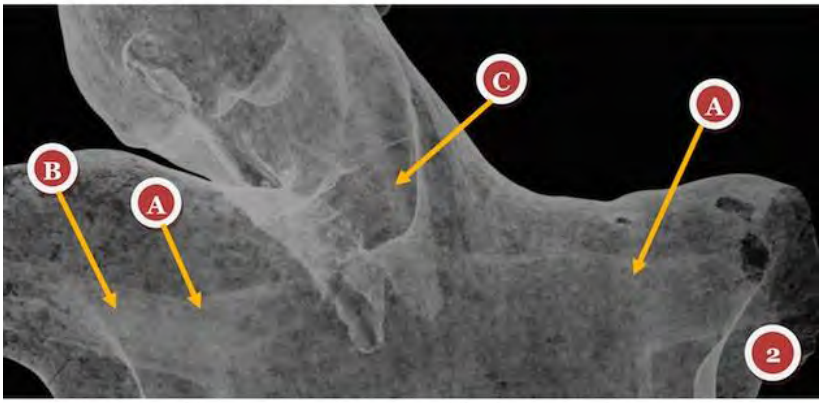
Sistema constructivo comparado entre el *Cristo de Lerma* y el de Vitoria-Gasteiz

A.- Horma interior
B.- Parte de la estructura que corresponde a un embonado de cañeja y pasta de caña
C.- Pernos de madera estructurales de las piernas
D.- Sistemas de inserción y vástagos para el anclaje de los brazos
E.- Estructura interior definida del paño de pureza

Rayos X proporcionados por sus restauradoras

A su vez, la estructura interna se distingue con toda claridad como discurre por la parte de la pelvis, comenzando más arriba de donde posteriormente se cierra con la incorporación de los pliegos del paño de pureza, lo que de igual manera es apreciable en la efigie insular. Como en el de Lerma, también se comprueba la utilización de vástagos de madera que llegan hasta medio muslo –al igual que en el canario–, aunque aquí no se puede dilucidar si deja de ser hueco para formar el referido embonado de caña. Los brazos, si seguimos al de la *Buena Muerte*, poseen un perno interior que recorre toda la estructura interna hasta penetrar y quedar al aire en el hueco de tórax, esto confirmado por la endoscopía del peninsular.







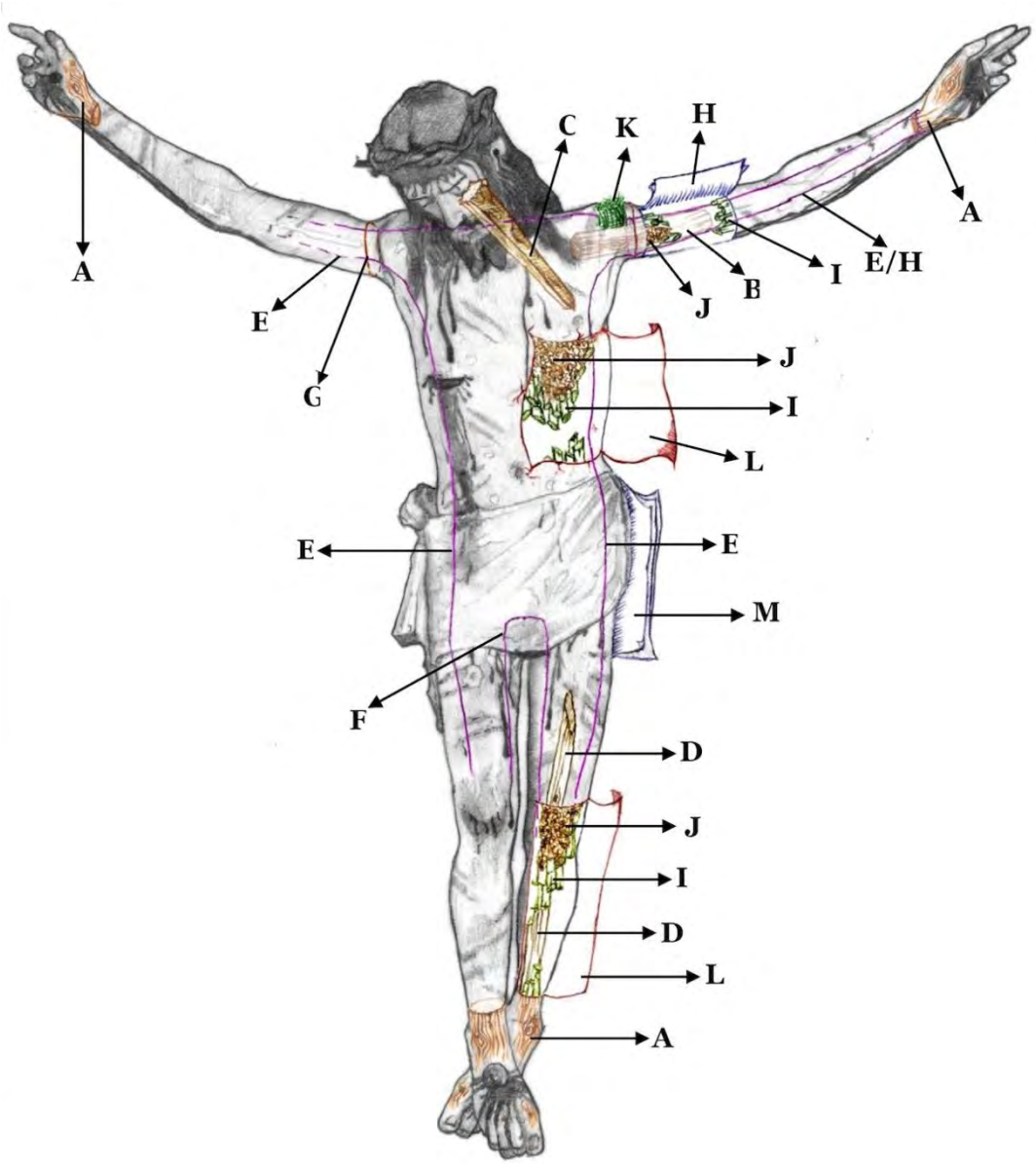
637

Sistema constructivo comparado entre el *Cristo de la Buena Muerte* de Gran Canaria, el *Cristo de Lerma*, y el de *Vitoria-Gasteiz*

1.- *Cristo de la Buena Muerte*, Gran Canaria
2.- *Cristo de Lerma*
3.- *Cristo de Vitoria-Gasteiz*

A.- Horma interior
B.- Sistemas de inserción y vástagos para el anclaje de los brazos
C.- Pernos de anclaje de la cabeza al torso

Rayos X de las piezas peninsulares proporcionados por sus restauradoras



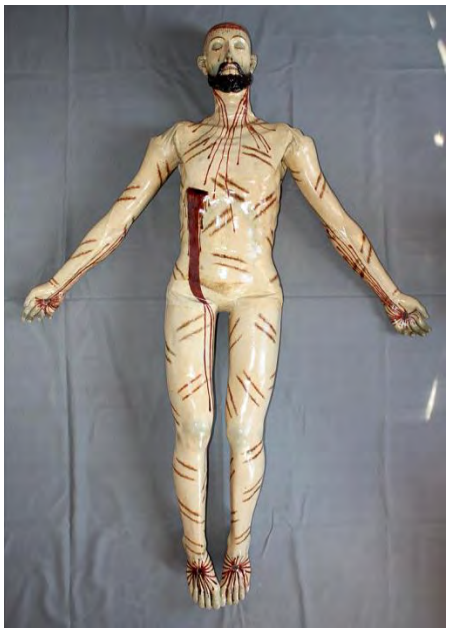
Sistema constructivo del *Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz*

A.- Madera de colorín tallada
B.- Vástago estructural
C.- Vástago de madera de colorín para el anclaje de la cabeza al torso
D.- Perno de madera
E.- Horma
F.- Horma interior de la zona de la ingle que queda cubierta por el paño de pureza
G.- Ensamble
H.- Tubo de cartón interior. Horma de los brazos
I.- Cañeja de maíz
J.- Pasta de cañeja de maíz
K.- Tejido
L.- papel modelado



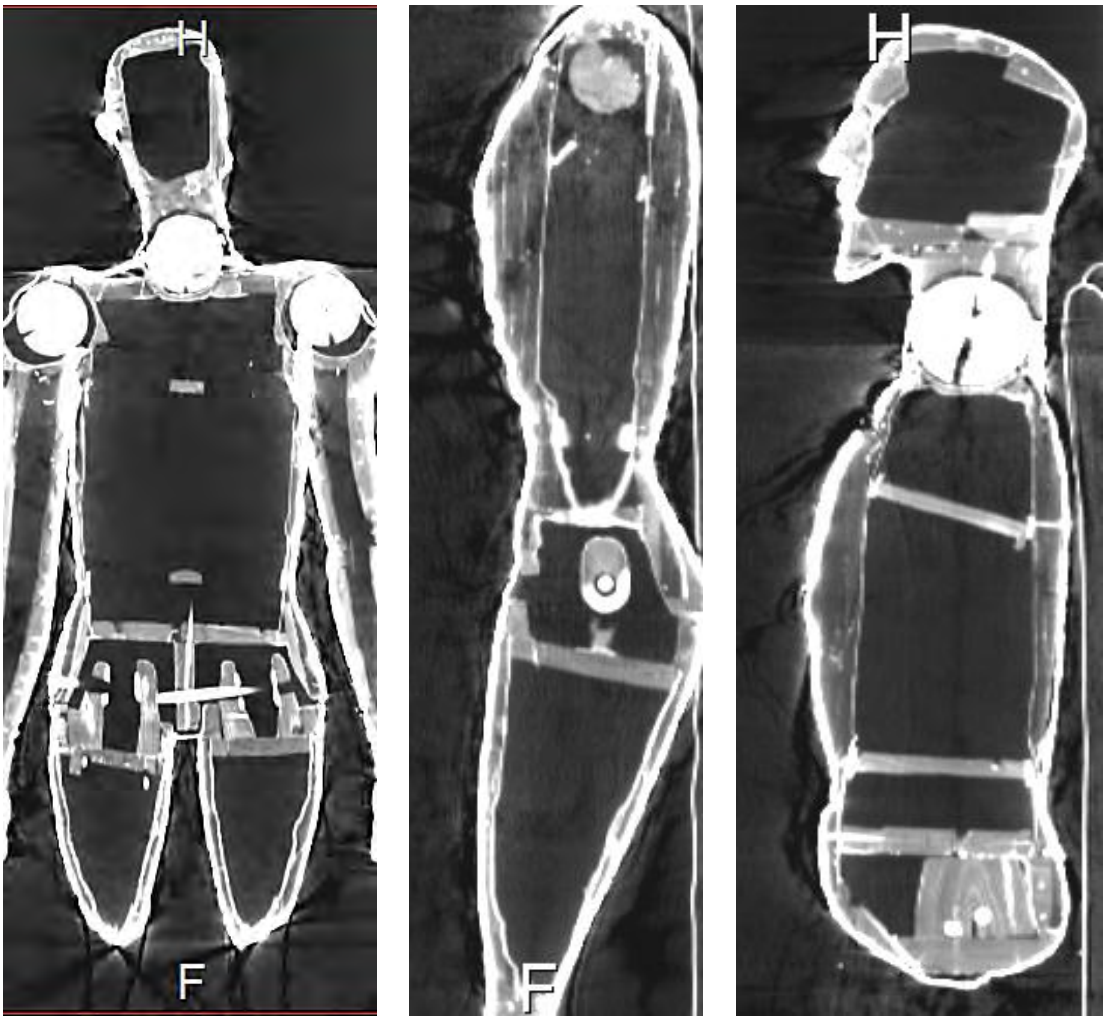
Estructura del brazo del *Cristo del Retablo Mayor* de la Colegiata de San Pedro, Lerma. Fotografía: Centro de Conservación de Bienes culturales de Castilla y León

Si los casos anteriores podemos calificarlos de "comunes", siempre con las salvedades que a lo largo de todo el estudio hemos mantenido, pasamos ahora al análisis de una pieza híbrida; *El Señor de la Cama*. Se trata de una obra donde se conjugan las técnicas de imaginería hueca embonada en madera, brazos y cabeza, con la de tela y caña de maíz. Intentando desentrañar el sistema por el que se debió auxiliar su autor, tenemos dos posibilidades en su construcción. En primer lugar y la que nos parece más viable debido a la irregularidad interior, es la utilización de un molde o moldes, ya que podían ser de dos partes: en negativo al que se aplicó, también en dos partes, un tejido que le configura de forma bastante definida su morfología anatómica. Teniendo este estrato continuó con su fortalecimiento a base de los fragmentos de caña dejando el interior hueco. Para evitar posibles colapsos o hundimientos, se reforzó parte del interior con finas láminas de madera encoladas –aunque ahora en parte parecen sueltas–, a las que a su vez se añadieron dos pequeños listones de madera, algo más dura –¿pino?–, y dispuestas en oblicuo; una en la parte pectoral y la otra en la abdominal. Para ayudar en la fijación tanto de las láminas como de los punteros, se embutieron finas astillas a modo de clavos realizados con la propia corteza dura de la caña.



Señor de la Cama, Jaca, Huesca, una vez concluida su restauración

En cuanto al otro posible uso de moldes, éste debía partir de un positivo al que se le fueron sobreponiendo los distintos estratos de caña, para luego separarlo y adicionarle las láminas y punteros reseñados. Al respecto y basándonos en la morfología irregular interior y a la doble complejidad que este sistema acarrea, nos descartamos por el primero, donde la matriz la da el tejido exterior a modo de primera epidermis, tras el cual se añade, según la parte, una pequeña cantidad de masilla de pasta de caña, casi sin contraste radiológico, y luego, la colocación de los vástagos del mismo material.



640

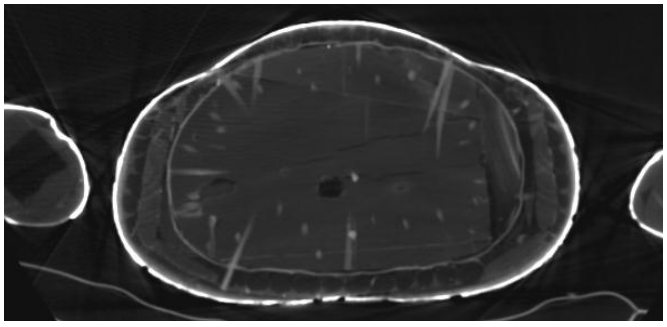
Diferentes visiones de las estructuras constructivas y de los sistemas de articulación del *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca. Tomografía Computerizada

Obtenido el torso, se le añadieron las partes de madera correspondientes del cuello y hombros para su articulación, lo que explica que en estos puntos y según la zona se localicen tejidos superpuestos algo más gruesos de los relativamente delgados usados en la horma. Debido a la necesidad de fortalecer la parte inferior lumbar para el anclaje de las articulaciones, se añadieron interiormente fragmentos de madera ligera, siendo un espacio de gran complejidad técnica y difícil descripción. Aquí

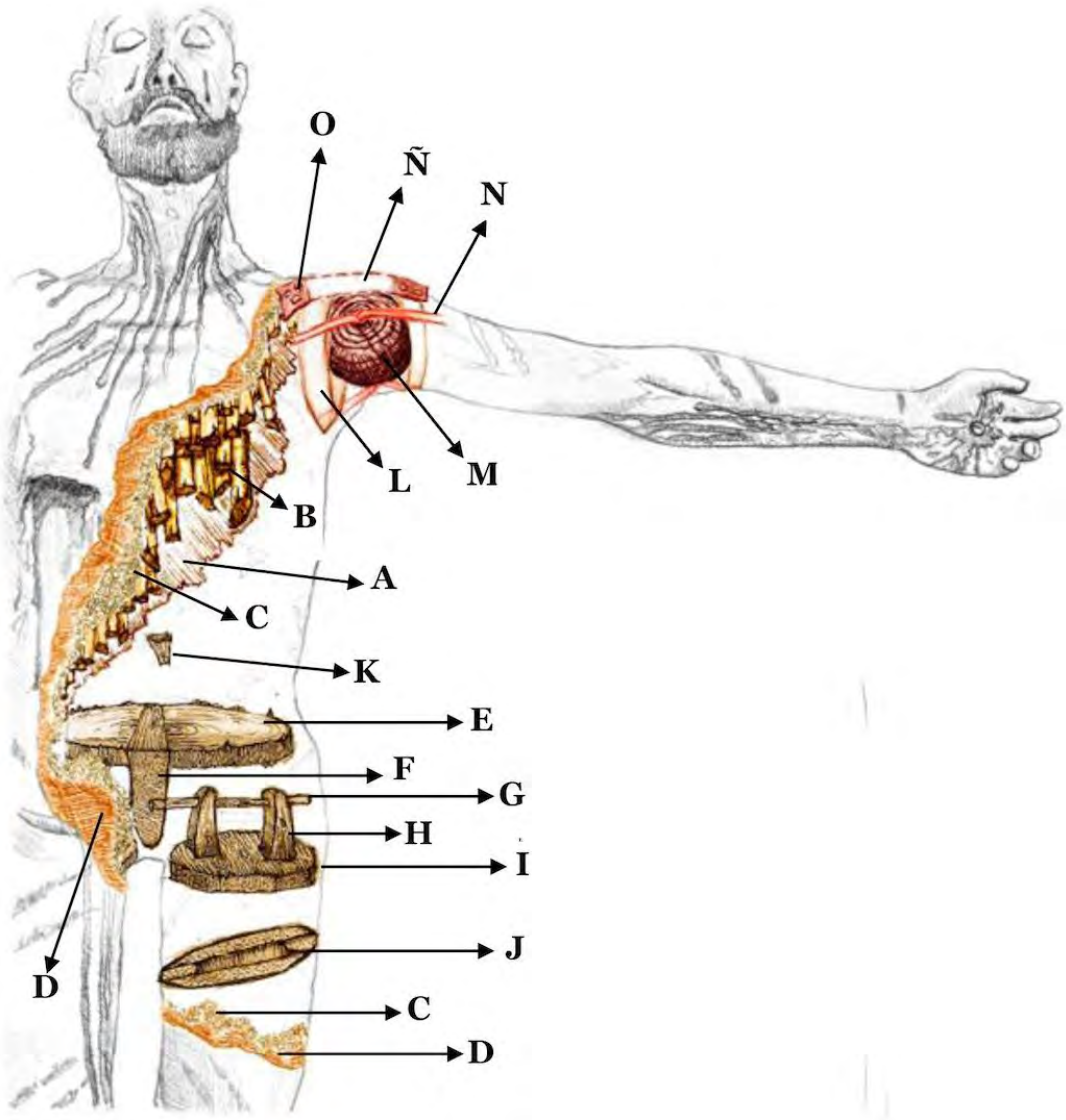
debieron conjugarse la colocación de fragmentos de la misma madera, pegados interiormente al tejido, como se puede comprobar en la parte donde se comienza a formar los glúteos, con la alternancia de estratos de caña. Según bajamos hacia el corte inferior del torso, la madera va teniendo mayor presencia, a base, como en la cabeza, de la unión de fragmentos tallados exteriormente y casi rectos en la parte interior. A esta estructura se le añadirá horizontalmente la tapa de cerramiento –formada a su vez por varios fragmentos–del que parte un bloque central –también por zona de varias piezas–, por donde pasarán los pernos que anclan las piernas y facilitan el movimiento, siendo aquella quien de igual manera constituya lo que podemos denominar coxis y nacimiento de las nalgas. Esta tapa además de pegada está anclada con el mismo tipo de astillas de caña descritas.



641



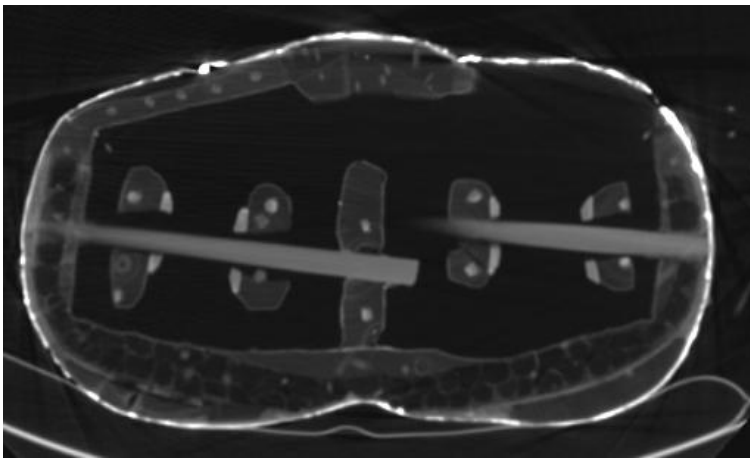
Estructura de la articulación para el movimiento de pies en el *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca . Tomografía Computerizada y Rayos X



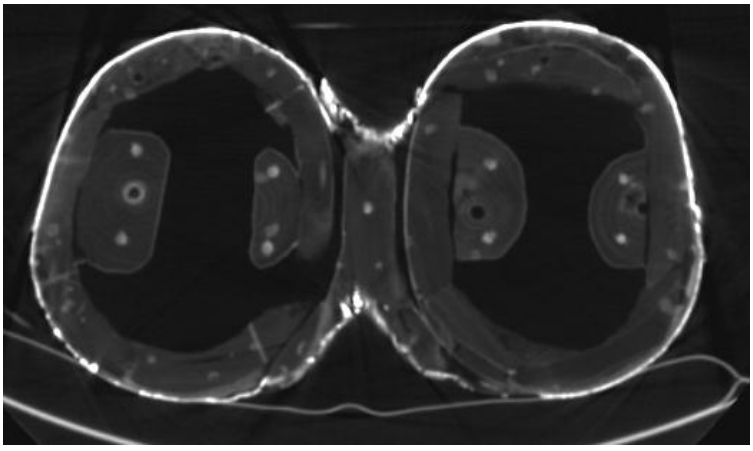
Sistema constructivo *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca

A.-Alma interior
B.- Cañeja de maíz
C.- Pasta de cañeja
D.- Textil
E.-Estructura de madera para la articulación de las piernas
F.- Estructura vertical en madera liviana para los pasadores
G.- Pasadores para la articulación de las piernas
H.-Estructura de madera para la articulación de las piernas
I.- Estructura de madera para la articulación de las piernas
J.- Estructura de las piernas en madera de colorín
K.- Perno de madera dispuesto en oblicuo en el interior de la obra a modo de puntero y refuerzo
L.- Pasta dura de yeso
M.- circunferencia de madera de pino para la articulación
N.- Cordel a base de tendones para anclar el brazo y darle movilidad
Ñ.- Tensor de piel para delimitar el movimiento
O.- Espiga de corteza de caña a modo de refuerzo en el anclaje de la piel

Concluida la estructura principal portante que es el torso y fijada la cabeza con su consiguiente articulación, se ejecutaron las extremidades y sus anclajes móviles. Los brazos, están tallados en madera ligera siendo realizados por largas tiras de este soporte encolados –en su mayor parte están construidos por cuatros fragmentos–, dejando en el interior un espacio libre cuadrado, cerrándose en la parte que corresponde a los hombros con un tarugo interno. Según podemos alcanzar a distinguir, como en el caso de la tapa interior de la cadera, para asegurar la unidad de las tablas se colocaron astillas. Antes de concluir la talla se debieron embutir ambas manos, también de talla en colorín e igualmente realizada con fragmentos y anclada con astillas. Concluida el soporte, todo se recubrió de tejido, lo que le da mayor consistencia, ayuda a que no se marquen las uniones y sirve como base regular para la aplicación del aparejo.



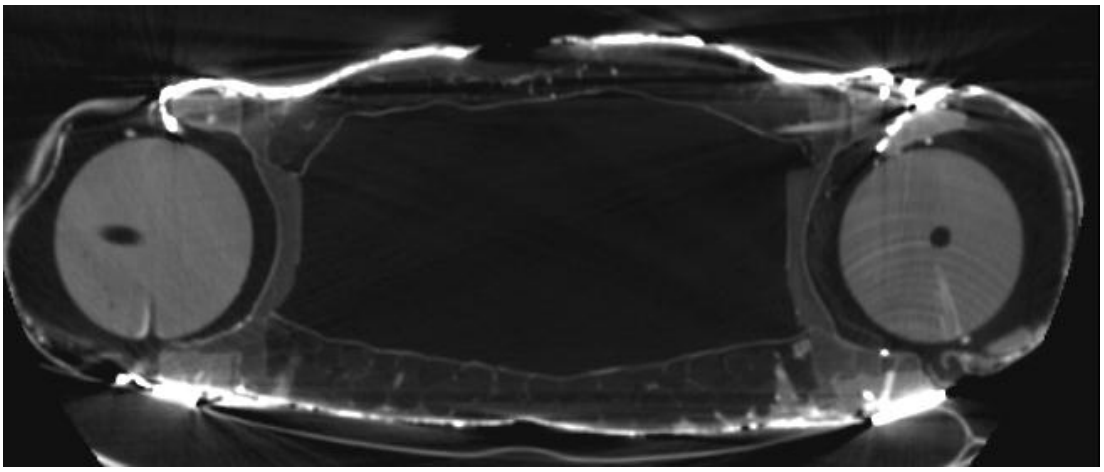
Estructura de la articulación en su parte media para el movimiento de pies en el *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca. Tomografía Computrerizada



Estructura de la articulación en la parte de los muslos para el movimiento delos pies en el *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca. Tomografía Computerizada

Las articulaciones de los hombros, para cuyas descripciones conjugamos tanto las primeras tomas, como el análisis tomográfico y su estudio durante el proceso de intervención, se realizaron con la utilización de esferas de madera de pino, perfectamente talladas y pulidas, a las que se aplicaron un orificio diametral. Posteriormente se le pasaron sendos cordeles de tendones animales entorchados, anudándose cada uno de sus extremos en los orificios correspondientes abiertos tantos en los hombros –torso–, como en los brazos, reforzándose esta unión con un encolado y colocación de pequeñas astillas de caña. Este tipo de recurso de clavos tallados de la corteza dura de la planta, es la primera vez que se han encontrado, siendo usado tanto para lo descrito como para la fijación de los tejidos, o una especie

de tensores –a base de pequeñas tiras de piel– colocados bajo los recubrimientos de las pieles que enmascaran las articulaciones y cuya finalidad era de limitar el movimiento y evitar la elongación de las extremidades. Es importante apuntar que, pese al cuidado por disimular estos anudados, el autor requirió de la aplicación de un grueso estrato de aparejo, duro por la generosidad de la cola usada como adhesivo, que empleó complementando la anatomía. Hasta ahora, esta es la única ocasión donde hemos podido describir tan en detalle este tipo concreto de articulación.



Estructura de la articulación de bolas exentas para el movimiento en el *Señor de la Cama*, Jaca

En lo que se refiere a materiales y sistema constructivo de piernas y pies, en ellos se conjugan los sistemas descritos para la ejecución del torso y brazos. En las partes superiores, se repite la fórmula de cerramiento, pero en este caso con dos vástagos por cada muslo dispuestos al contrario que en la del torso para ser atravesados por pernos de madera que le permiten el movimiento. En su mayor parte, y como también ocurre con la zona inferior del torso, para su construcción se recurrió principalmente a la madera ligera, fabricándose el resto de los muslos y piernas de tela y caña. Al llegar casi a los tobillos se le embutieron sendos pies, tallados en madera liviana, reforzados los anclajes con astillas y recubriéndose de tejido.



Estructura de la articulación de bolas exentas para el movimiento, con tendones de animal a modo de fijador, y tirante de piel. *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca



645

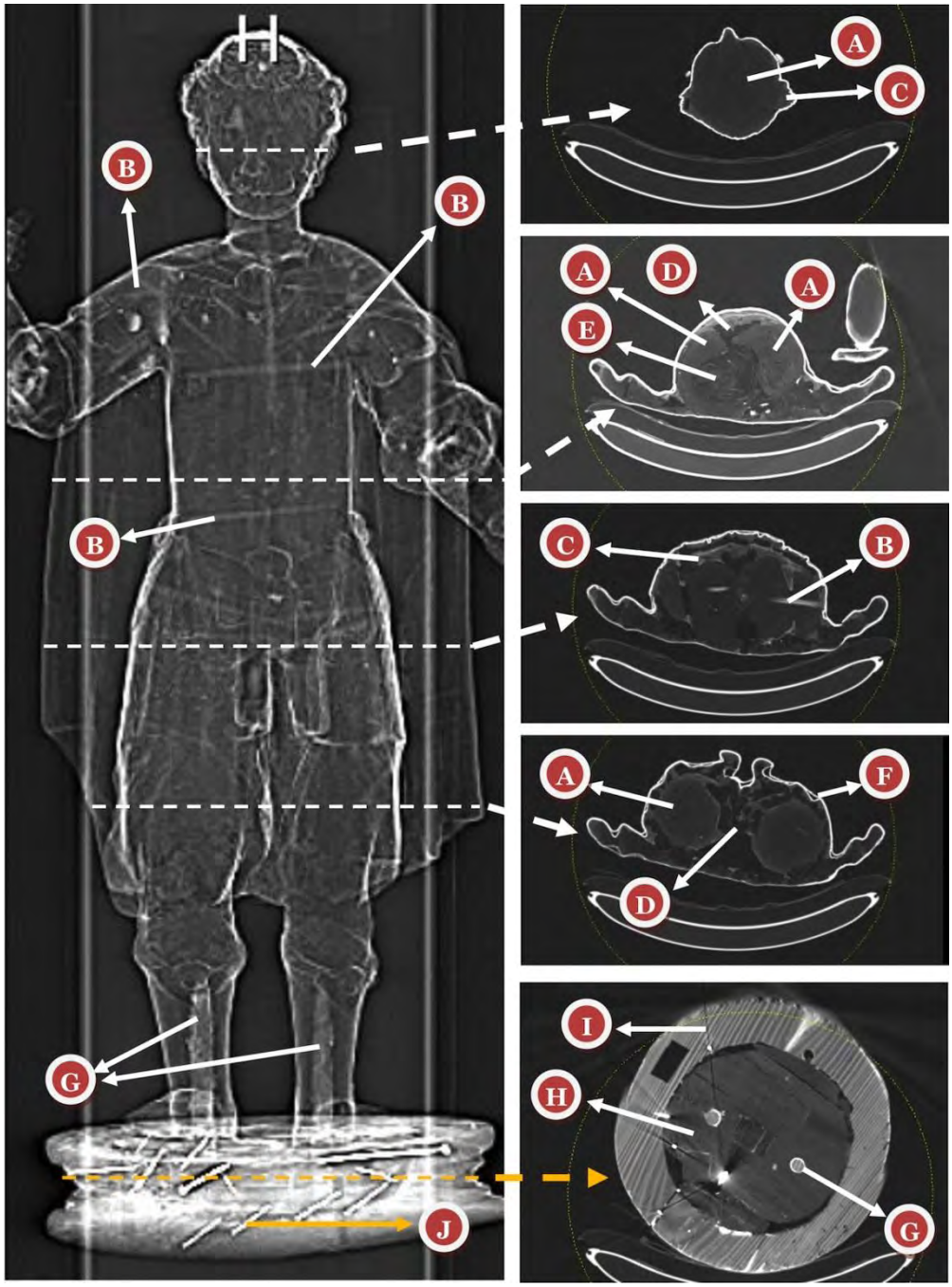
Radiografía lateral de la cabeza del *Señor de la Cama*, Jaca, Huesca. Se distinguen la estructura de acople de las partes frontal y posterior de la cabeza, la articulación casi esférica del cuello, su recubrimiento de piel además de pequeños elementos metálicos no originales

Tras las singulares obras anteriores, pasamos a otra hasta ahora no analizada ni reconocida para la historiografía, sobre la que queremos poner acento, es el *Arcángel San Miguel* de la colección Liebsohn, México, D.F. Estudiada por nosotros junto a nuestra compañera Díaz Cayeros, se trata, sin duda, de una obra excepcional. De entrada es uno de los poco ejemplos con lo que contamos de imagen ligera con caña de maíz de su iconografía –descartados ya los otros ejemplos que, como el conservado en el Museo Frank Mayer, sabemos son de madera ligera–, además, con base a su estudio estilístico, debe ser de ya iniciado el seiscientos, y lo que es más destacado para este epígrafe, su materialidad y sistema constructivo, nos sugiere que es una pieza mixta.



San Miguel. Anónimo novohispano en materiales ligeros, tela, caña de maíz y madera. Siglo XVII. Colección particular, México, D.F.

Gracias a los estudios de Tomografía Computerizada, establecemos que la construcción debió comenzar por la ejecución de una "burda" estructura general del cuerpo y piernas, compuesta por una complicada amalgama de fragmentos dispares de algún tipo de soporte, cuya ausencia de anillos de crecimiento –lo que si vemos en los pernos añadidos en los pies para su anclaje a la peana–, sumado a la propia ligereza del conjunto, nos lleva a suponer que pueda tratarse de una madera de la familia del colorín, o en su defecto, del tallo floral del agave. Hasta donde podemos deducir, el tórax está constituido de dos gruesos vástagos, no regulares, a los que se le añaden multitud de piezas de desiguales formas y tamaños, con los que dar una aproximación al volumen general. Se ayuda para ello, además del lógico encolado –aunque dejando algunas partes huecas por el acople de nuevos fragmentos–, de diversas varillas no muy gruesas y de largos diferentes para los anclajes de las extremidades, que en el caso de las superiores, siguen en parte la complicada construcción del torso. Como elemento anecdótico, señalar la apreciación de algún tipo de tejido o papel plegado que rellena una cavidad localizada a la altura del estómago, y que deberá tenerse en cuenta para futuros estudios.



Sistema constructivo del *San Miguel*, colección particular, México, D.F.

A.- Madera ligera
B.- P8uernos de madera para reforzar la estructura
C.- Pasta
D.- Cañejas
E.- Amalgama de papel o tejido
F.- Tejidos encolados
G.- Pernos de madera para anclaje de la obra a la peana
H.- Peana antigua en madera de pino
I.- Peana añadida en madera ¿Pino?
J.- Clavos de metal

Al bloque anterior se añaden la cabeza y piernas. La primera está tallada en un único fragmento de madera blanda, cuyo volumen general, incluido el cuello, se adapta a la forma, aunque sin demasiada definición. Para su inserción y como elemento de anclaje, se le incrustó un largo y estrecho perno de madera con vértices en punta que parte de mitad del rostro y llega hasta la zona del esternón. En cuanto a las piernas, son dos anchos vástagos, cuya parte superior, más gruesa, fue tallada para servir de asiento al bloque primigenio del tronco al que cincha lateralmente hasta la cadera. Para afianzar la estructura se aplicaron diferentes pernos como el anterior de la cabeza, pero dispuestos de manera oblicua. Ambas piezas llegan hasta la antigua peana, de la que subsiste un fragmento embutido en la actual redonda –reforzándose el acople con multitud de clavos metálicos no tan antiguos, lo que nos sugiere una restauración ya en el siglo XX– a la que queda anclada con sendos pernos de madera. En cuanto a la parte delantera de los pies, desde los tobillos, no debe descartarse por su cambio de radiopacidad, que sean un añadido de cuando se colocó en la nueva peana, no presentando en su materialidad afinidad alguna con el resto de materiales que encontramos.



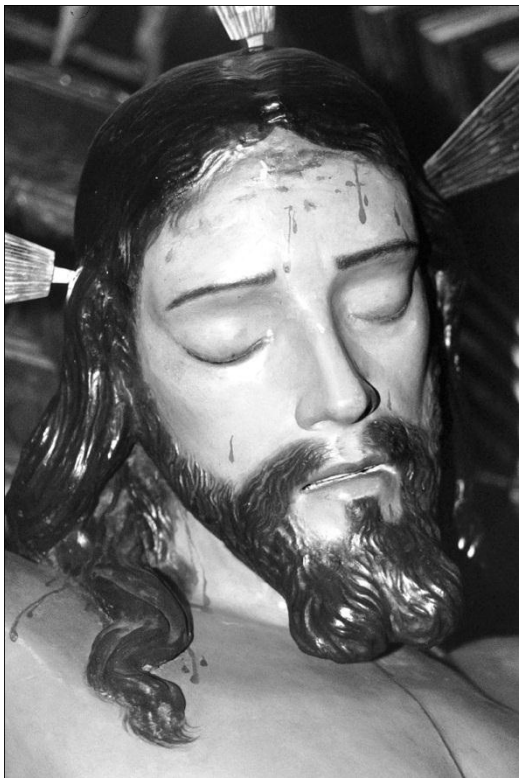
Análisis tridimensional con Tomografía de la estructura del *San Miguel*. Colección particular, México, D.F. En ellos se evalúa la inserción de la antigua peana en la nueva circular, parte de la estructura interna con sus largas varillas de fijación y algunos de los fragmentos del soporte

Concluido este primer estamento de la construcción y teniendo la estructura general, se procedió a la adición de cañejas dispuestas de forma longitudinal complementando los volúmenes. Éstas son identificables en la Tomografía por su corte radial y escaso contraste a los Rayos X. Además, pese a la dificultad, pueden ser observadas por la parte inferior de la faldilla del *Arcángel*, encontrándonos que algunas están sueltas, como se confirmó por el desprendimiento de una. Es ahora cuando se le añade algún tipo de pasta, que es finalmente la que configura el

modelado e identificable debido a su perfecta adaptado a las formas. En zonas como la coraza y debido a la necesidad de un mayor volumen, se le adicionaron nuevas cañejas y pasta. De este mismo material y posiblemente con algunos fragmentos de soporte blando –siempre a la espera de futuros análisis complementarios–, debe ser el estrato final que da la forma completa de la escultura, si bien el último paso antes de las labores de aparejo y policromía, será la aplicación de un recubrimiento textil.

Esta cobertura está realizada con tejidos gruesos y en varias capas, especialmente en la parte que corresponde a las vestimentas. El primer encolado se ajusta perfectamente al volumen, pero en el segundo, y por las leves separaciones de tejido, encontramos que el artífice varió puntualmente los volúmenes, dejando separado el tejido, simplificando los volúmenes.

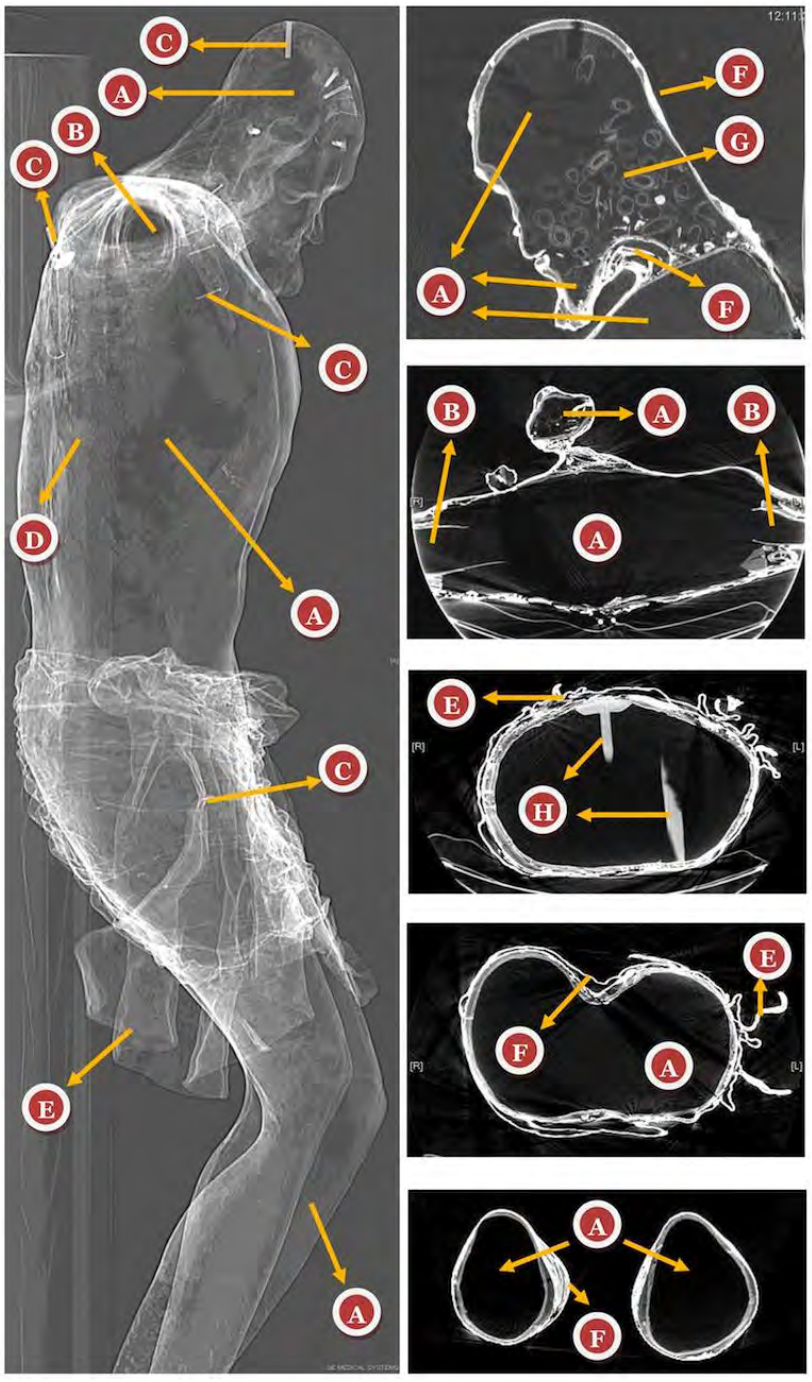
En definitiva, se trata de una obra de técnica mixta –maderas ligeras, caña, pasta y tela–, que viene a redundar en las variaciones técnicas y permeabilidad de la materia a la hora de acometer y adaptarse a los modelos. A su vez, el hecho de que sea una iconografía infrecuente en imaginería ligera, hace de ella una obra de interés y punto de referencia de futuros estudios.



Cristo de la Misericordia. Anónimo novohispano en papel y maderas ligeras. Anterior a 1584. Garachico. Tenerife

Frente a las realizaciones en caña de maíz, que compaginan este singular material con papel y tela como predominantes para el soporte, en el *Cristo de la Misericordia* de Garachico, es el papel el indiscutible protagonista. A ello se añaden de forma puntual ls maderas ligeras localizadas en manos y pies, recurso muy común debido a la necesidad de contar con elementos de cierta resistencia para soportar los anclajes que en este caso son los clavos. También de madera, aunque una de características muy específicas, son los pernos para la inserción de los brazos en el torso.

650



Sistema constructivo del *Cristo de la Misericordia*, Garachico, Tenerife

A.- Zona hueca
B.- Estructura de tubo de cartón para el anclaje de los brazos
C.- elementos metálicos ajenos a la pieza original
D.- Policromía subyacente
E.- Tela encolada
F.- Pliegos de papel
G.- Rollos de papel que quedaron dentro de la pieza y se usaban para sujetar las potencias
H.- Estructuras de punteros de madera como refuerzo

Como adelantamos, también gracias a la aplicación de la Tomografía Computerizada, podemos hacernos una aproximación más que suficiente a los materiales empleados en la realización del *Señor de Garachico*, y con ello, establecer los siempre hipotéticos procesos de su manufactura. Así, es incuestionable que su artífice u obrador, debieron valerse de algunos moldes. Éstos, sobre todo para la cabeza, torso y paño –de los cuales trazábamos algunos aspectos en una publicación anterior, siempre tomando como partida lo señalado por Rolando Araujo–[322], pensamos que debieron ser en negativo. Se trataría de una forma que anteriormente recibió la impresión de los volúmenes en positivo, quizás en barro o incluso madera, y que ahora recibía varias capas de papel humedecidos en cola que se adaptaran con facilidad a los volúmenes del bajo relieve. La escultura se realizaría por partes. Sacado el positivo seco o casi seco de las hormas, posteriormente se ensamblarían recibiendo algunos pliegos más para reforzar las uniones y el encaje de la cabeza y cuello al torso, siendo estos últimos ejecutados en molde aparte. Para la realización de brazos y piernas partieron de los necesarios tubos de cartón en los que usaron algún soporte previo, madera, y sobre ellos, manteniendo modelos próximos, usaron está vez otra técnica también común en estas obras, el modelado. Las manos y pies se tallaron en una madera más dura aunque no muy pesada, siendo insertados en las partes correspondientes de los tubos que forman las extremidades y luego reforzados y recubiertos de papel y quizás algo de tela.



651

Radiografía de la cabeza del *Cristo de la Misericordia* de Garachico, Tenerife, donde se constata la inserción de elementos metálicos para sujetar las potencias

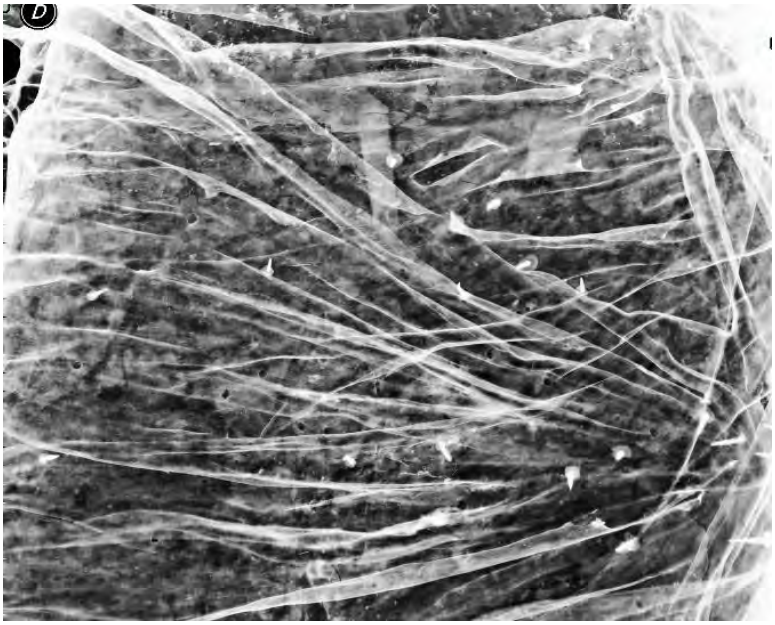
Concluido el grueso del trabajo y ensambladas las extremidades, se reforzaría en superficie, tanto con papel como con cola más fuerte, aprovechando este momento para terminar de cerrar las uniones y concluir el modelado gracias a lo dúctil del material ligeramente humedecido. Es aquí cuando se le retoca el paño original que de igual forma pudo salir ya esbozado de las hormas y que, por lo que podemos

[322] Amador Marrero [2002], p. 61-79. Araujo [2001], pp. 131-132. Amador Marrero, [2010], pp. 49-52.

entrever, es de suaves plegados y escaso relieve. Para todo ello se requirió de grandes cantidades de papel, lo que nos viene sugerido por el grosor que llega a alcanzar, más de un centímetro y por partes hasta dos, que se observa a simple vista en la unión de los brazos al torso. Aprovechamos que traemos en alusión el tema de los ensambles para retomar la referencia de los pernos de madera, ya que éstos, sin poder certificar su correspondencia debido al necesario análisis destructivo no realizado, parecen corresponder tanto por su morfología como por su característica identificación radiográfica, con una madera ligera tipo colorín, o más probablemente tallo floral de quiote. En cualquier caso una madera autóctona americana que viene a confirmarnos la procedencia indiana de la obra, y que al estar completos, refieren que el crucificado arribó desensamblado de los brazos, ya que si hubieran sido cercenados en la Isla, aparecerían cortados o hubiesen sido sustituidos. Además, su estructura en el interior del brazo, más ancha, indica que fueron dispuestos fijos.

En ese avanzado paso de realización, se le añadiría el cabello y mechones, valiéndose para ello de papel y pasta de ese mismo material, sin descartar incluso tela, terminándose de dar los últimos retoques anatómicos para lo que sólo tenían que recurrir a humedecer ligeramente las partes correspondientes y moldearlo, dejando luego secar el tiempo suficiente para la evaporación de los excesos el agua de constitución de las colas y con ello evitar deformaciones en los procesos polícromos.

Concluimos este epígrafe, incidiendo que los descritos son algunos de los métodos generales en los que encontramos fueron realizados muchos de los grandes cristos ligeros novohispanos que hemos analizados o intervenidos en nuestro país, junto a otras piezas mexicanas cuya diferencia tecnológica y material hacen de ellas puntos a tener en cuenta. Lo anterior, no significa que sean las únicas fórmulas, ya que como se cuenta por ejemplo en el apartado correspondiente al *Señor de la Cama* de Jaca, Huesca, y otros, pueden aparecer, y aparecerán, diferentes tipologías constructivas y materiales, aunque como se ha demostrado, es la manera en la que más incidimos el método común en la realización de las piezas remitidas a Español.



Rayos X del paño de pudor del *Cristo de la Misericordia* de Garachico, Tenerife

6.6 | REVESTIMIENTOS POLÍCROMOS: SUS FASES

Frente a fórmulas de cierto *mestizaje* abordadas para la ejecución de los volúmenes, en las policromías encontramos una dependencia prácticamente total de los modos y maneras en las que se ejecutaban estos mismos trabajos en Europa y principalmente en España[323]. En nuestra experiencia podemos afirmar que la policromía de la imaginería ligera mexicana no difiere de lo llevado a cabo sobre madera, lo que nos hace suponer que en su realización se regían por las mismas directrices.

Desde 1557 se tienen noticias de la reglamentación gremial a que se debían someter los maestros encargados del revestimiento de las tallas una vez concluidas por los escultores. Estos trabajos eran realizados exclusivamente por pintores que, agrupados en un mismo gremio junto a otros artífices, habían de ser, al igual que los escultores, conocedores de las técnicas y cumplir con el correspondiente examen[324]. La división del trabajo en escultura queda documentada en las Ordenanzas de 1568 en las que se recoge:

> Mandamos que ningún oficial de pintor, ni dorador, no pueda tomar a su cargo hacer alguna obra de talla, ni ensamblaje, ni obra de madera toante del dicho oficio de entallador o ensamblador, so pena de treinta pesos de minas aplicados (...) por la primera vez, y la segunda la pena doblada y diez días de cárcel. Así mismo se entiende que el dicho entallador no pueda tomar obra de pintura, ni doradura so las penas de uso declaradas[325].

No queda claro, por la documentación encontrada hasta el momento, si estas mismas normas eran cumplidas por los talleres conventuales, cuya profusa actividad en el siglo XVI los convirtió en verdaderos centros productores[326]. Lo mismo puede ser achacable a núcleos distantes, caso del michoacano, donde no se tiene constancia de relación gremial.

Dichas ordenanzas, renovadas y aprobadas en 1686, acreditan cuales eran los condicionantes que el policromador de imaginería debía dominar, ofreciéndonos una valiosa información que luego se reflejará en el análisis de piezas. Así, era obligado conocer las diferentes *templas de engrudo*, tanto para el *yeso vivo* como para el *yeso mate* y *yeso bol*, y a la vez de saber; "esgrafiar y dar colores sobre el oro"[327]. Todo ello estaba sujeto al correspondiente examen gremial donde el:

> dorador, se hubiese de examinar de razón de la obra de talla sus partes, proporciones y dibujo, y que ninguna manera estofen, ni doren ni encarnen imagen de talla ni ningún bulto, que cause indevoción, y que no esté hecha con mucha perfección, y que de razón bastante desde el principio de los aparejos con tiempo y con razón, que no se examina sólo de saber dorar, sino que sea general en todo lo que toca su arte de la pintura, y que en este bulto se examine de estofador, dorado, encarnador de mate y

---

323 Carrillo y Gariel en sus investigaciones ya afirma que "la técnica de la encarnación de los Cristos de caña no difiere de la seguida por los imagineros comunes". Carrillo y Gariel [1949], pp. 18–19.

324 "que ningún pintor, imaginero, ni dorador de tabla, ni pintor de madera y freso, ni sarguero puedan tener tienda sin ser examinados por los veedores de dicho oficio y aprobados...". Del Barrio Lorenzot [1920], p. 19. Pese a la división de los trabajos no dejó por ello de existir ciertos roces y pleitos en lo que se refiere hasta donde había de llegar el trabajo del imaginero. Para mayor información sobre el tema véase por ejemplo; Ruiz Gomar, [1990], pp. 27–44.

325 Maquívar [1999], p. 143.

326 Buen ejemplo de ello son los conocidos de Xochimilco, San José de los Naturales o Santiago de Tlatelolco.

327 Del Barrio Lorenzot [1920], pp. 20–21; Maquívar [1999], p. 63.

pulimento y dé razón de los cartones, flores y ramos[328].

Por todo lo anterior, es lógico que en estos encargos específicos se acudiera a maestros en dicho arte, y de lo que sólo tenemos hasta el momento como testigo el encargo que en 1574 se le hiciera a Luis de Illescas y del que ya hemos dado cuenta[329]. Respecto a la cita, nos parece oportuno puntualizar el hecho de que se especifique "ni doren ni encarnen imagen de talla ni bulto alguno", donde bien pudieran estar incluidas las piezas ligeras de papel y caña. Igualmente, el propio hecho de referirse a otro tipo de "bultos", nos da a entender que éstos quedaban *elevados* a categoría de trabajos artísticos.

Para llevar a cabo las labores de policromado, era obligatorio que hubiera transcurrido un tiempo prudencial desde la finalización de la obra hasta su policromado, asegurando con ello que "salga el agua que tiene"[330], evitando en la madera problemas de movimiento y resinas. Tendría aquí parte de explicación el llamado que 1585 hacia el veedor Pedro Rodríguez, sobre la mala calidad de lo que pensamos era una parte de la producción fuera del gremio; "...que en esta Ciudad de México se hacen muchas imágenes de bulto, las cuales son de caña de maíz y masa de lo propio, y no se pueden dorar ni estofar, y luego se corrompes..."[331]. En el caso que nos ocupa, la experimentación por nosotros realizada con probetas de cañas enteras encoladas, así como de masilla y papel, nos induce a pensar que este tiempo de secado debía ser considerable, debido al alto contenido de agua de las colas y la absorción de los materiales[332].

Teniendo en cuenta que no hemos encontrado grandes variaciones en cuanto al proceso polícromo de la imagen en caña con respecto a la tradicional española en madera, es pertinente mantener el esquema habitual en el análisis de las fases que conllevan el desarrollo propio del policromado y que, siguiendo al profesor Echevarría Goñi –quien acertadamente indica que entre las mismas era conveniente la espera de un tiempo prudencial– distinguimos cuatro etapas: aparejado, dorado, estofado y encarnado[333].

6.6.1 | APAREJO

Pese a que en España es cada vez más usado el término *estuco*, coincidimos con el investigador Gañán Medina al reivindicar del vocablo *aparejo*, por tratarse de una nomenclatura concreta y definitoria, referida en diferentes documentos históricos[334],

---

328 Guadalupe Victoria [1986], pp. 160–161.
329 Tovar de Teresa [1982], p. 355.
330 "Que ningún pintor de estofado, o dorador no pueda aparejar, ningún Bulto, ni talla hasta después de tres meses, que él entallador lo hubiere labrado de madera para que se enjuague, y sálgale agua que tiene. So pena de los dichos diez pesos". Del Barrio Lorenzot [1920], pp. 22.
331 Carrillo Cázares [2006], p. 193.
332 La presente investigación se llevó a cabo en el transcurso del seminario "El ajuar del cielo. Análisis integral de la decoración escultórica". Impartido conjuntamente con la licenciada Tatiana Falcón. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México. Octubre de 2005.
333 Echevarría Goñi [1990], p. 187. Otras obras que mantienen el mismo esquema son por ejemplo: Sánchez Mesa [1971], Gañan Medina [1999]. Bartolomé García [2002]. Echevarría Goñi [2004] .En lo que se refiere a América véase: Maquívar [1999]; Alarcón Cedillo y Alonso Lurtteroth [1994]. Referentes obligados en este apartado son: Cennini [2002]; Francisco Pacheco [1990], Palomino de Castro y Velasco [1944]; Herraz [1975].
334 En las Ordenanzas de promulgadas el 7 de octubre de 1686 encontramos: "... se han de examinar

mientras que estuco puede llevar a confusión con su significado italiano que refiere a la ornamentación y relieves[335]. Hecha la pertinente aclaración, entendemos por aparejo la aplicación de diferentes capas cuya finalidad principal es homogeneizar la superficie escultórica y servir de asiento a estratos posteriores como dorados o carnaciones, sin olvidar que el aparejo puede ayudar en la corrección de los volúmenes y amortigua, para la madera, los movimientos del soporte. Desde el punto de vista estético final de la pieza, otra de las funciones que cumple esta preparación, es conferir a ésta luminosidad, calidad y textura[336].



Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma del paño de pureza del Cristo de Vitoria-Gaztyeiz, (objetivo MPlan x / 0,40). En donde la capa con número 1 se identifica con el aparejo blanco original compuesto de yeso y silicatos. Fotografía Arte-Lab. Cortesía del Servicio de Restauración dela Diputación Foral de Álava

Al igual que en la escultura lígnea, el primero de los procedimientos en el aparejo de una imagen, era la aplicación de una *gíscola* o *imprimación* a modo de capa aislante, constituida únicamente por cola diluida, cuya función era la de tapaporos –reduciendo la absorción del soporte– y mordiente o agarre para las primeras capas de preparación. Diferentes autores al aludir a esta *aguacola*, refieren que ha de ser casi seca[337], dato este que se contrapone con los textos tradicionales, al no lograr la penetrabilidad deseada, además de crear una película aislada y tras su polimerización, quebradiza. Algunas de las imágenes de caña en la que se ha detectado la presencia de esta *gíscola* son, el *Cristo del Planto*, La Palma, en donde aparece de color muy oscuro y 80 micras de grosor, o en el *Cristo de la Salud*, en la misma Isla, de igual tonalidad y 15 micras de espesor[338]. El hecho de que en la mayor parte de las imágenes analizadas no se identifique este primer estrato nos hace suponer que el mismo no era siempre necesario, al cumplir esta función el papel encolado que, como ya hemos visto, era dado en muchas de las hechuras como último paso en el volumen.

desde el principio del *aparejo* de talla, y del dibujo de buena cuenta...". Carrillo y Gariel [1946], p. 78.

[335] "Estuco– (Estuque, marmoración). El término procede del italiano *stucco*, del lombardo *stukki,* corteza, cáscara. Pasta de cal apagada y mármol pulverizado o alabastro, con que cubren o enlucen las paredes antes de ser pintadas, o para esgrafiados y decoraciones. Hasta el siglo XVIII había una clara distinción entre los términos estuco y yesería. Actualmente designa, de forma generalizada, materiales como el yeso, cal y agua cola, fáciles de modelar y útiles para la realización de relieves en las paredes, obteniéndose unas superficies muy lisas...". Calvo, [1997], p. 96.

[336] Bermúdez Sánchez [2001], p. 69.

[337] Alarcón Cedillo y Alonso Lurtteroth [1994]. p. 72.

[338] Otras imágenes en las que se ha encontrado este estrato son por ejemplo; un *Cristo* fragmentado que se encontraba en La Coordinación de Restauración del INAH, México, en la que podemos suponer con base a los estudios de microscopía simple, llevaba algo de carbón, o el antiguo *Crucificado* en tela encolada de la *Vera Cruz* de Cádiz, en el que se funden con las fibras inferiores. Estos análisis los realizamos con la especialista Elsa Arroyo del LDOA, del IIESs.



Cristo de la Salud. Taller del Santo Cristo de Carrión, c. 1560, Los Llanos de Aridane, La Palma. Imagen singular debido a que es el propio papel utilizado en su soporte el que hace función en parte del cromatismo, de ahí los cambios de tonalidad según zonas debido al envejecimiento dispar de los materiales originales

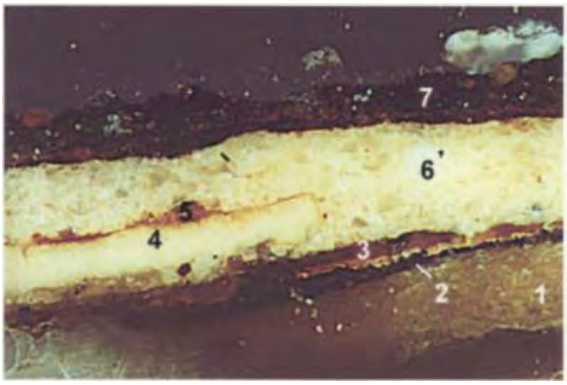


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de la Salud*, Los Llanos de Aridane, La Palma. La capa con número 1 se identifica con una impregnación del soporte y a la vez color primigenio de las carnaciones. Fotografía LARCA

Tras esta primera imprimación se continuaba con el aparejo propiamente dicho donde, aún mordiente el sustrato inferior, se aplicaban varias capas de diferente regularidad de carga más gruesa o basta a otras donde dicha carga estaba más tamizado, y que por lo general, corresponden con una preparación magra. Ésta, se compone de un material que actúa como carga, carbonatos o sulfatos, y un aglutinante, cola animal. La mayoría de los autores al abordar el tema remiten a lo descrito por Carillo y Gariel, quien a su vez extrapola lo marcado por las ordenanzas gremiales anteriormente aludidas[339]. Por su parte, tanto Bonavit como Hincapié, apuntan al término *ticatlali*[340] *o tiza*[341] que, como indica Estrada Jasso, corresponde con un tipo arcilla[342], la cual no hemos hallado en nuestros estudios[343].

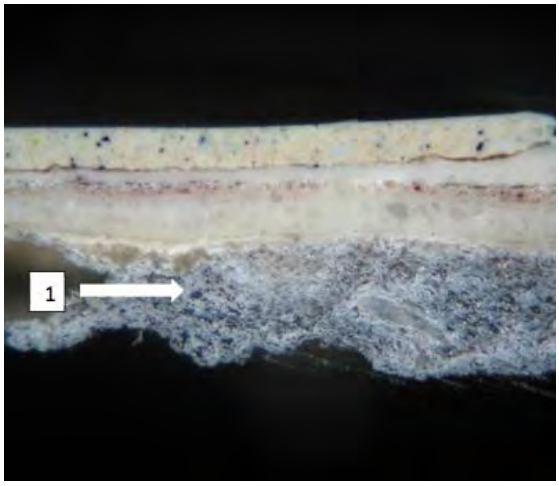


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de la Buena Muerte*, Gran Canaria. Salud, La capa señalada como 1, corresponde con el aparejo de yeso original, estando muy disgregada, aun así se distinguen cargas de considerable tamaño y angulares. Fotografía LDOA, IIEs, UNAM

339 Carrillo y Gariel [1946], p. 39
340 Bonavit [1987], p. 53.
341 "Tierra blanca que se usa para blanquear casas en los pueblos de la Cañada de los Once Pueblos y las riberas del lago, ésta se muele en un cajete y se mezcla con aglutinante de orquídea. Se usa para dar acabado anatómico a la imagen". Hincapié Alvarado [1998], p. 59.
342 Estrada Jasso [1996], pp. 26-27.
343 Sobe este tipo de material, Carrillo y Gariel alude a diferentes autores; "Motolinía en su descripción, menciona que hay sierras de yeso muy bueno, en especial en un pueblo que se dice *Cozcatlán*. En toda la tierra lo hay, pero es piedra blanca, que los indios llaman *tizalt*, e ya se ha hecho, e sale muy bueno pero probablemente el color blanco empleado por los indios no se obtenía de esta *tizatl*, sino del conocido con el nombre de *quimaltizalt*, a que con toda seguridad se refiere Motolinía al asegurar que es muy bueno y que según el dicho del abate Clavijero, se asemeja a la escayola, es una piedra diáfana, blanquecina, que se divide fácilmente en hojas sutiles, y calcinada da un buen yeso, de que se servían aquellos habitantes para el color blanco de sus pinturas. Hay infinita cantidad de yeso y talco; más no sabemos que hiciesen uso de este fósil". Carrillo y Gariel [1946], p. 39.

Un ejemplo donde se resume cómo era la realización y componentes más habituales en el aparejo lo encontramos en el *Cristo del Planto*. Tras la capa aislante de cola animal el artífice sobrepuso otra, algo más gruesa –100 micras–, a base de sulfato cálcico, yeso[344], de grano basto poco refinado, impurezas de tierras y cuarzo, aglutinado con gran cantidad de cola animal. Con esta capa comienza la preparación de la superficie, eliminando parte de las irregularidades dejadas en el soporte. El siguiente estrato es de igual composición, aunque con menos cola y más gruesa, 350 micras. Con ello se regulariza la superficie, se obtiene mayor rigidez, e incluso pueden corregirse ciertos volúmenes, lo que llegamos a deducirlo al variar el grosor del mismo estrato según la zona de la obra de donde se obtuvo la muestra. También de yeso, pero mucho más puro y fino, 150 micras, y con poca cola animal, es la última capa del aparejo.

El refinado de la carga ha de relacionarse con la necesidad de obtener una superficie cromáticamente homogénea, que no interfiera *a posteriori* en la policromía, y ayude aportándole luminosidad, siendo de vital importancia en el acabado final. En cuanto al grosor, ha de entenderse que se trata de una capa la cual aporta la calidad y textura necesaria para recibir la policromía. Para un acabado ideal del aparejo era fundamental un cuidado trabajo de lijado de las superficies, lo que se conseguía utilizando diferentes herramientas como escofinas y limas, limpiando luego toda la superficie hasta llegar a su pulido, para lo que se podían ayudar de brochas, trapos e incluso retales de pieles[345].

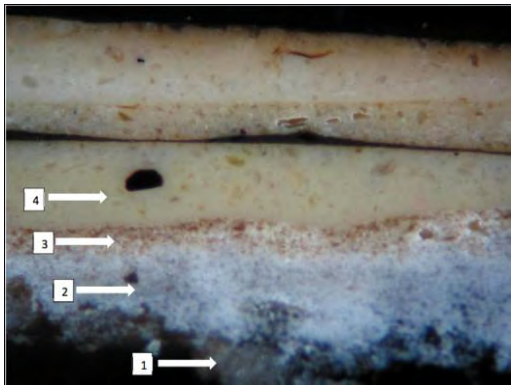


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de la Buena Muerte*, Gran Canaria. Salud, La capa señalada como 1, corresponde con el aparejo de yeso original, estando muy disgregada, aun así se distinguen cargas de considerable tamaño y angulares. Fotografía LDOA, IIEs, UNAM

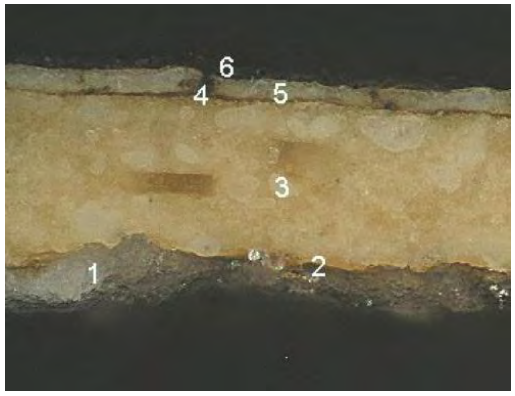


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de Bornos,* Cádiz. La capa señalada como 1, corresponde con el aparejo de yeso original, además de trazas de dolomita y calcita, todo aglutinado con cola animal. Fotografía IAPH

[344] Como demuestra la analítica, es común que en las preparaciones de sulfato cálcico se puedan encontrar pequeñas porciones de calcita a modo de contaminante, habitual en las zonas de donde se obtiene el yeso.
[345]Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1994], p. 53.

En lo que se refiere a la elección de pigmentos de carga para la preparación, encontramos como en casi todas las piezas por nosotros analizadas se identifica yeso, sulfato cálcico, aglutinado con cola animal. En algunos casos como en el *Cristo de Telde* el *del Planto*, *Cortés* de Tlaxcala[346] y el de *Mexicaltzingo*[347], uno de los estratos del aparejo posee una tonalidad grisácea debido al alto contenido de cuarzos y tierras, sobre el cual se aplica posteriormente otra mano de yeso, pero de gran calidad; coloración comunes durante la Edad Moderna que ayudaban a dar luminosidad a la capa posterior. Otra pieza analizada en la que se comprueba la presencia de sulfatos es el *Cristo de los Pobres*, Sevilla, donde aparece superpuesta "una especie de imprimación de color blanquecino compuestas por blanco de plomo"[348].

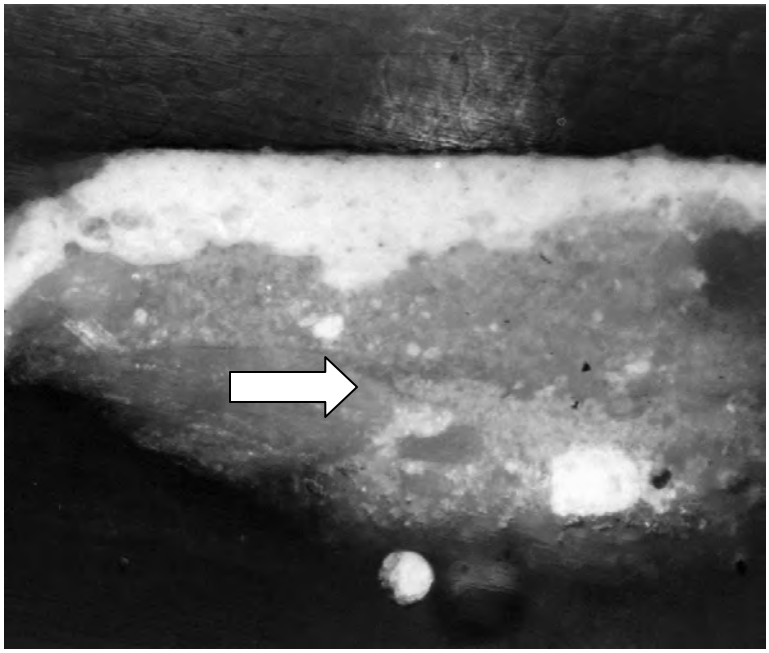


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de Telde*. En este caso el aparejo está formado por dos capas en la que la inferior es muy gruesa, 250 micras, mientras que la superior no excede de 100. Lo interesante aquí es su cromatismo grisáceo debido a la aplicación de cuarzo, recurso muy común en la imaginería europea de los siglos XVI-XVII. Como aglutinante, cola animal. Fotografía Enrique Parra.

En otras obras por el contrario la carga de la capa de preparación son carbonatos (Ca CO3) que, cuando son de gran pureza aportan mayor luminosidad que el yeso con la consiguiente repercusión en la policromía. Este pigmento también denominado *Blanco de España,* lo compara Clavijero con el *tizatlalli*[349]*,* mineral que no se ha detectado en los procesos analíticos realizados a la imaginería en caña. Algunas de las piezas que poseen estos carbonatos las encontramos en la región de Michoacán[350], y en el Museo de Acolman[351]. Tampoco podemos descartar aparejos con cargas mixtas, sulfatos y carbonatos, aunque estos son menos usuales, si bien no por ello se desconozcan; su empleo está constatado el crucificado denominado como *El Señor de los Milagros*, Comunidad del Cerezo, Estado de Hidalgo, intervenido en la ECRyM[352].

[346]Dubois López, [2001], p. 116.
[347] Carrillo y Gariel, [1949], p. 75.
[348] Marín Albadalejo [2006], p. 23.
[349] "de la tierra mineral *tizatlalli* que después de amasada como el barro, y reducida a bolas, es semejantísima a la sustancia llamada comúnmente en Europa, *Blanco de España"*. Carrillo y Gariel [1946], p. 39.
[350] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 103–104.
[351] Monteforte y Calderón [1994], p. 24.
[352] Balandrán González y Rendón Olvera [2005], p. 55.

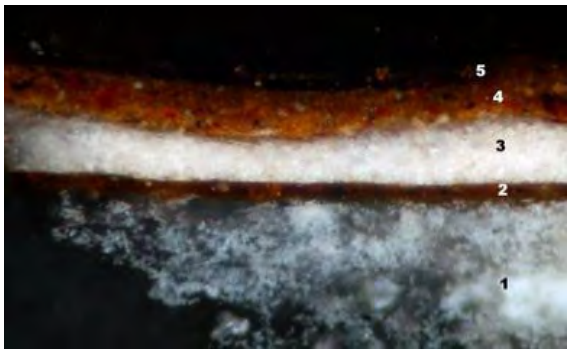


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de Vitoria-Gasteiz*. La capa señalada como 1, corresponde con el aparejo de yeso original, además de trazas de silicatos, todo aglutinado con cola animal. Fotografía Arte-Lab. Cortesía del Servicio de Restauración dela Diputación Foral de Álava

Finalmente, el último estrato que por lo general se aplica en el aparejo, a no ser cuando se trata de zonas en las que se va a dorar, es una capa aislante. Ésta puede ser un temple o imprimación de agua de cola, cuyo fin es eliminar la porosidad de las capas inferiores, evitando con ello la absorción de los aglutinantes de la policromía y mejorar la adhesividad de los estratos a aplicar, ya sean óleos o temples. Además de en el *Cristo de El Planto*, se ha localizado este aislante en la analítica por ejemplo del *Cristo de Churubusco*[353], *Cristo de Telde*, *Señor de la Cama* o el de *Mexicaltzingo*[354]. Por su parte la restauradora Martínez del Campo Lanz, encontró dicho estrato de imprimación en varias de las imágenes por ella analizadas como trabajo de campo en la región Morelia, definiéndola como una *imprimatura* de cola[355].

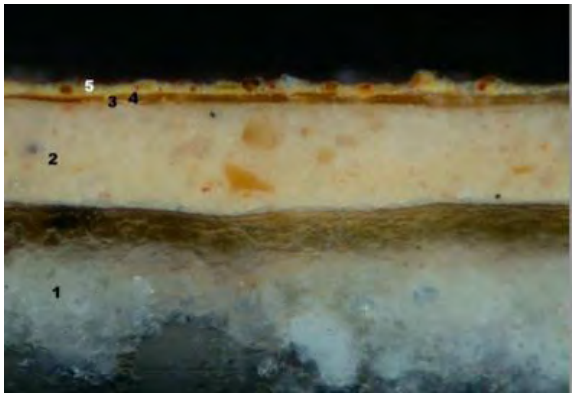
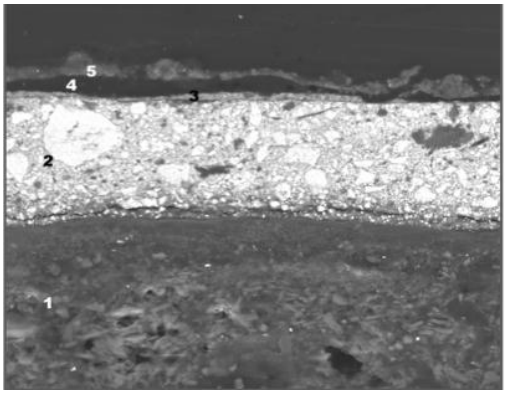


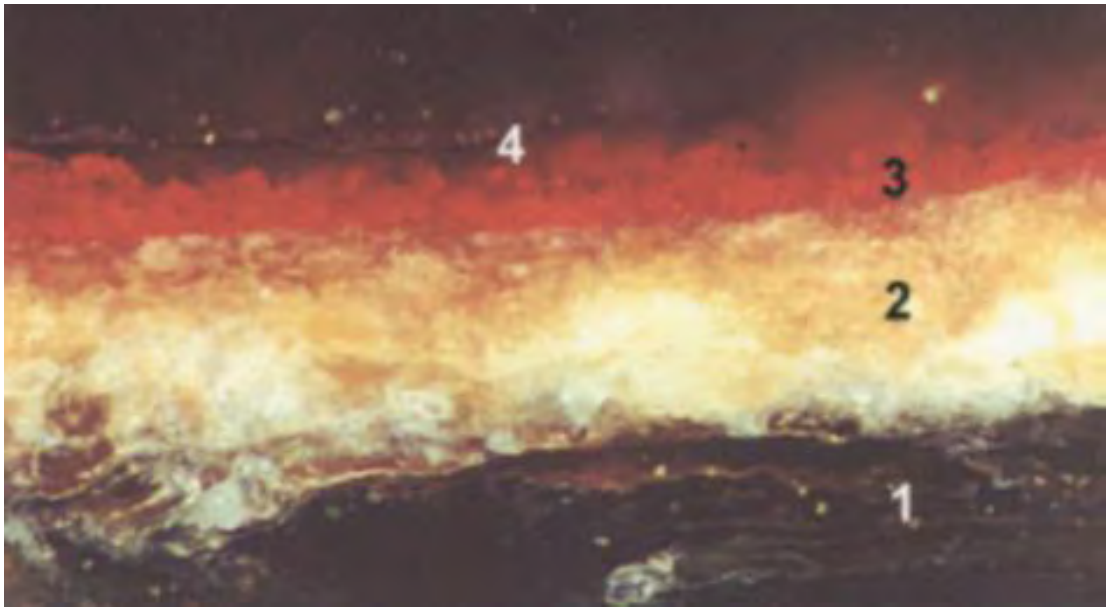
Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Cristo de la Catedral de Vitoria-Gasteiz*. La capa n° 1 es el aparejo propiamente dicho de un espesor de 120 micras compuesto por yeso y silicatos y aglutinado con cola. En la parte superior de este estrato se visualiza una fuerte impregnación de aglutinante a modo de aislante. Fotografía Arte-Lab. Cortesía del Servicio de Restauración dela Diputación Foral de Álava



Misma imagen pero obtenida al microscopio electrónico de barrido, donde se distingue un cambio de morfología entre los estratos 1 y 2, que corresponde con la fuerte impregnación del primero con cola animal para aislarlo de los superiores. Dicha impregnación debió ser dada sobre el aparejo estando muy diluida para facilitar la penetración. Fotografía Arte-Lab. Cortesía del Servicio de Restauración dela Diputación Foral de Álava

[353] Esquema correspondiente a las toma de muestras del antebrazo izquierdo y hombro derecho. Araujo [1989], p. 11.
[354] "... una capa de yeso mezclado con un pegamento, que dio como resultado un estuco durísimo bañado por una mano de *aguacola* que recibió la policromía final". Carrillo y Gariel [1949], p. 17.
[355] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 103–104.

Un caso excepcional, pero por la falta de aparejo en sí, es el *Cristo de la Salud,* La Palma, ya que en gran parte de su superficie este estrato no existe o es mínimo, lo que indica que el autor empleó el color original de la base y las preparaciones de cola como cromatismo para la piel de la imagen. También en el *Cristo de El Planto* acertamos como en su parte posterior se prescindió de la capa de aparejo para su policromado, debido posiblemente a que se trata de una zona menos trabajada que queda oculta por la cruz.



661

Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma del *Cristo de la* Salud, Los Llanos de Aridane, La Palma. La toma corresponde al reguero de sangre de la lanzada. La capa n° 1 es el soporte propiamente dicho, papel. Es importante esta muestra debido a que el reguero de sangre se aplica directamente sobre el soporte, aunque en caso también aparecen restos muy desiguales de lo que es la carnación, entremezclándose. Dichos restos de carnación son a base de yeso y cola animal, mientras que la sangre está constituida de bermellón y minio, ahora en aceite de linaza. Fotografía Enrique Parra

Otros ejemplos que nos ayudan a entender este estrato, son los de los crucificados de la *Vera Cruz* de Cádiz, de tela encolada, o el mexicano de la iglesia de Santa Catalina en Coyoacán, D.F. En el español empezamos con un sellado de cola en el que se distinguen algunas fibras, posiblemente del soporte, y que a su vez nos señala la penetración del este estrato. Le sigue la preparación de yeso grueso y muy poroso con zona limítrofe de bruñido, para concluir con una capa similar y pulida, además del sellado de aceite que impregna el interior de la base. Por su parte, en el otro crucificado el aparejo tiene un primer estrato muy poroso, quizás mezclado con fibras textiles y parece ser de yeso, presentando la particularidad de estar muy burbujeada. Ello se puede interpretar por estar dado de manera irregular a modo de manchado muy suelto para sellar el soporte, a la que se añade otro intención más pero ya de mayor cuidado y de superficie pulida, muy posiblemente con agua, encontrándonos a su vez un frente de secado[356].

[356] Estos análisis se realizaron con microscopía óptica en colaboración con Elsa Arroyo del LDOA del

6.6.2 | EL COLOR

Al igual que en la elaboración del aparejo, en la policromía de las imágenes en caña se mantienen las dependencias técnicas con respecto a los sistemas tradicionales empleados para la imaginería lígnea y, como mancaban las Ordenanzas; debían ser ejecutadas por el *Pintor Imaginero*[357]. Lo habitual es su realización a base de diferentes capas y tonalidades que al sobreponerse dan la configuración final de las carnaciones. Como aglutinantes encontramos casi siempre aceite de linaza, *Cristo del Planto* y *Telde*, *Cristo de Cortés*, *Churubusco*, entre otros, y de manera puntual el temple, caso el *Cristo del Museo de Acolman*[358]. Más irregular es cuando la técnica pictórica es un temple mixto a la cola, tal y como recogen los restauradores del *Cristo de la Sangre* de Torrijos[359]. Ello nos da base para diferir con la opinión del investigador Estrada Jasso en lo que se refiere a la tipología de las policromías de las que dice "los aplicaban al temple (en cola o clara de huevo), porque la pintura al óleo fue muy tardía en España"[360], ya que como vemos, muchas son las piezas policromadas al óleo y entre ellas algunas de las más antiguas, caso el crucificado de Telde.

Describamos ahora el proceso polícromo realizado en varias piezas analizas, destacando aquellos casos donde se aprecian ciertas particularidades. En el *Cristo de el Planto* su carnación fue ejecutada en dos manos, ambas casi iguales, compuesta principalmente por albayalde (blanco de plomo)[361] y laca amarilla, aglutinados en aceite de linaza, a la que, según las diferentes partes de la obra y tonalidad de la carnación, se le añadieron bermellón, tierra roja y negro carbón. Para el pelo, sobre una preparación parda de yeso, tierras, negro carbón y cuarzo, se aplicó una fina capa de betún y negro carbón, encontrándose algunas trazas de tierras y cuarzo[362].

También al óleo son las carnaciones del crucificado de *Churubusco*, donde encontrarnos nuevamente el blanco de plomo, pero esta vez con minio, también de plomo, dando una carnación rosácea matizada con cinabrio. En la otra policromía que presenta esta imagen, cuyos restauradores la consideran como resultado de una intervención del siglo XVI, se repite los mismo pigmentos pero con la incursión de laca de granza. Para matizar los azules típicos de una tez mortecina, se le añadió azurita, mientras que los regueros de sangre se componen de laca de *granza*, minio, negro carbón y blanco de plomo, con la particularidad de estar aglutinados al temple[363].

Similares resultados nos ofrece el análisis realizado por Martínez del Campo Lanz en las piezas michoacanas donde a su vez identifica otros pigmentos como malaquita,

---

IIEs.

[357] Carrillo y Gariel, [1946], p. 78.

[358] Monteforte y Calderón [1994], p. 24.

[359] Longabardo Carrillo *el* al [2005], p. 132.

[360] Estrada Jasso [1996], pp. 28–29.

[361] Por los análisis efectuados vemos como el uso del blanco de plomo o albayalde fue generalizado por los pintores y policromadores novohispano como así refiere Carrillo y Gariel. El mismo autor nos dice; "a finales del siglo XVI y principios del XVII, figura como color blanco únicamente quien Pese a lo tardío del dato es ilustrativo la referencia aportada por este investigador donde encontramos "doscientas y cincuenta libras de albayalde a 6 reales la libra", en el inventario que en 1645 se realiza a la tienda –*tlapalería*– de Alonso de Herrera. Carrillo y Gariel [1946], p. 40.

[362] Análisis realizado por el Doctor Enrique Parra y cedidos por el Taller de Restauración del Cabildo Insular de La Palma.

[363] Araujo *et. al* [1989], p. 10.

diferentes óxidos y para la sangre también óxidos rehierro, cochinilla o palo de Campeche[364]. La misma restauradora en el estudio de estratos del crucificado de colección particular por ella intervenido como parte de su proyecto final de carrera, detecta la presencia de rojos a base palo de Campeche[365].

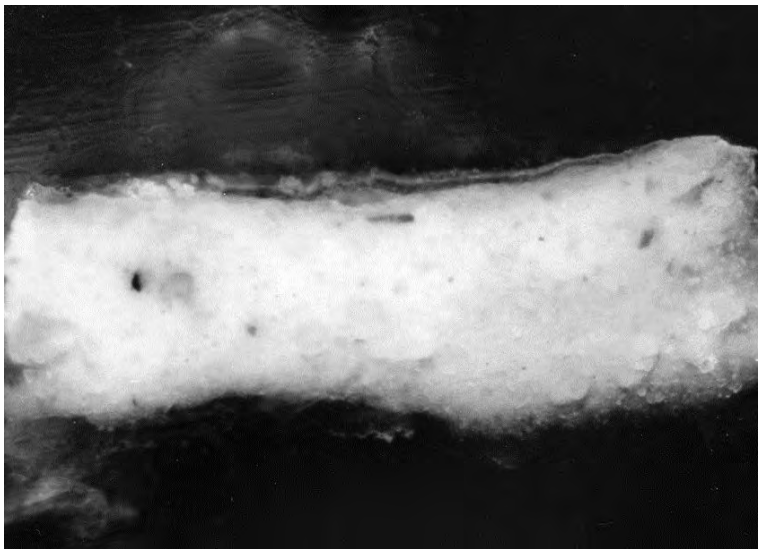


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del rostro del *Cristo de Telde*. En este caso el cromatismo realista de las carnaciones es un blanco rosáceo formado con albayalde, algo de tierras ocre y lacas amarillas y rojas, lo que sumado a la azurita que lo entona. Fotografía Enrique Parra

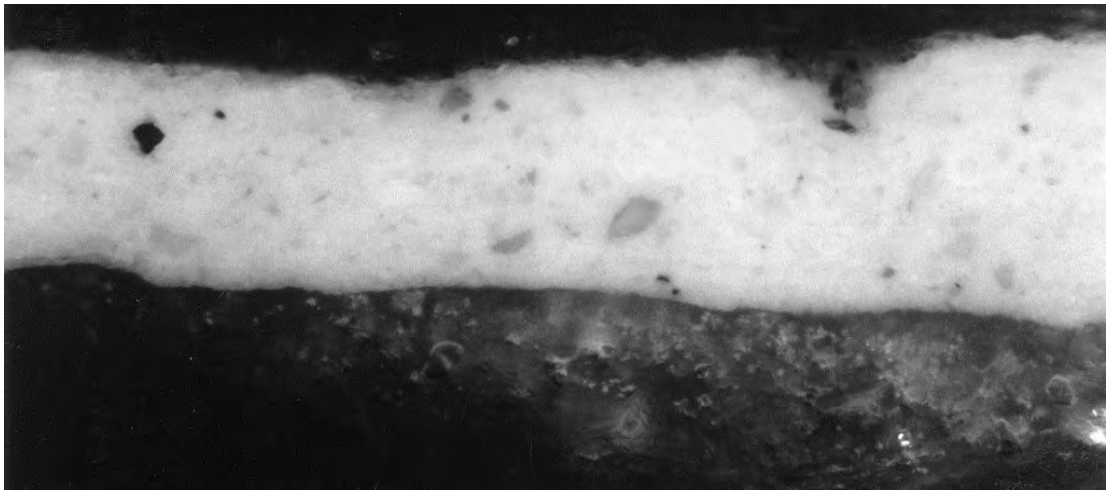


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del rostro del *Cristo de Telde,* pero en la parte correspondiente a la ceja. Así, se vuelve a repetir la misma secuencia y materiales que en la lámina superior pero en esta ocasión se le añade una fina pincelada de pardo oscuro a base de tierra ocre y betún que es la que forma la ceja tanto en su tono general como en el peleteado. Fotografía Enrique Parra

[364] Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 103–105.

[365] Para esta identificación del colorante a base de palo de Campeche se valió de la siguiente experimentación; aplicación sobre la muestra de hidróxido de sodio (NaOH), lo que produjo una disolución de partículas rojas dando color azul púrpura. Idéntico resultado se obtuvo con sosa (KOH) concentrada, mientras que la reacción ante una concentración de ácido clorhídrico (HCL), conllevó la lenta disolución de las partículas de color rojo dando una coloración roja intensa. Martínez del Campo Lanz [1987], pp. 103–105.

Otra imagen que también mantiene análogas técnicas y materiales en su policromía es el *Cristo de Cortés*, Tlaxcala, en el cual hallamos "un color homogéneo, matizado según las heridas representadas, con colores rojos y tonos verdeceos; aparte de guinda que se aplicó para dar la idea de la sangre que fluye a chorros de las llagas más profundas"[366], todo ello obtenido a base de "rojos de óxido, amarillo ocre como mineral de fierro; negro de humo y yeso, aparte de rojo de cochinilla..."[367]. Junto a este último colorante natural, tan abundante en México[368], también se aplicaron otros para la realización de los característicos regueros de sangre, así en el *Cristo de la Salud*, La Palma, se idéntica laca roja y minio en aceite de linaza, mientras que en el *Cristo de Telde* encontramos cochinilla y laca roja además de bermellón, todos aglutinados en aceite de linaza.

Por su parte, las carnaciones originales del *Cristo de la Catedral de Vitoria*-Gasteiz, podemos catalogarlas de bastante simples, pero de gran efectividad y calidad. Parten del aparejo de yeso y silicatos, estos en baja proporción, aglutinados con cola animal, a la que se sobrepuso el sellante de cola orgánica. Los estratos de color propiamente dichos son de relativo grosor, 70 micras, y se componen de albayalde, carbonato cálcico y algo de bermellón para la entonación, aglutinados en aceite de lino.

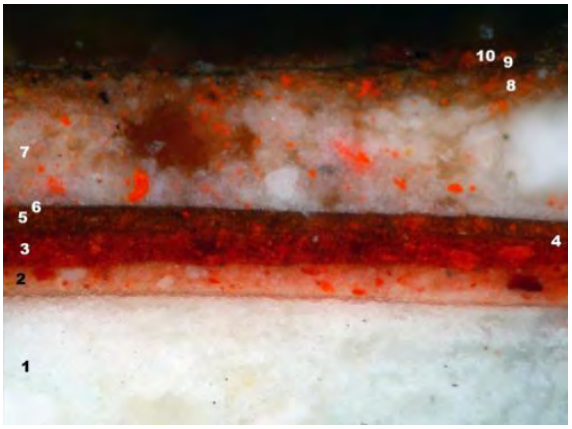


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra polícroma de la carnación del *Señor de la Cama*, Jaca. La capa señalada como 1, corresponde con el aparejo de yeso original muy trabajado en su molienda y con un tamaño de 200 micras. Le sigue el estrato de color propiamente dicho, compuesto de albayalde como base, bermellón y laca roja para matizar a lo que se añade algo de azurita, lo que unido todo, más algo de calcita, aunque en baja proporción, da las características tonalidades mortecinas, y bien elaboradas con aceite. En cuanto al rojo, capa 3, es un reguero de sangre realizado gracias a la mezcla nuevamente en aceite de; bermellón, laca roja y algo de albayalde, pero ahora sólo aplicado para rebajar la tonalidad. El resto de estratos son debidos al repolicromado que presentaba la pieza hasta su restauración en el que le fue retirado. Fotografía Arte-Lab.

[366] Dubois López [2001], pp. 116–117. Para la identificación de la cochinilla la autora realizó la siguiente experimentación; "una muestra del color guinda de los escurrimientos de la llaga del costado derecho del Cristo, se hizo reaccionar con ferrocianuro de potasio, resultando negativa esta prueba, por lo que se hizo reaccionar con hidróxido de potasio (KOH) al 10 % tornándose de color violeta. Con ácido clorhídrico concentrado (HCL), de decoloró y con alcohol etílico, el rojo se solubilizó en un tono intenso. Estos resultados sugieren la presencia de rojo de cochinilla". Dubois López [2001], p. 130.

[367] Dubois López [2001], p. 130.

[368] Para mayor información sobre este colorante de origen animal véase por ejemplo; Carrillo y Gariel [1946], pp. 10–26.

Respecto de las imágenes cuyas policromías están realizadas al temple, hasta el momento la única bien identificada es el *Cristo de Acolman*:

> "policromía de temple de huevo aplicada con un espesor muy delgado por medio de un pincel fino del cual se encontraron algunas huellas, aunque la textura es totalmente lisa salvo por algunos escurrimientos de sangre que están en relieve. Los colores empleados fueron: ocre, siena, rojo oscuro, tierras, blanco, negro y azul en tonos semibrillantes[369].

Un apartado importante de las policromías es su tipo de acabado, ya que pueden ser pulimentadas o mates, siendo ambas perfectamente conocidas por los artífices, como así se recoge en las Ordenanzas[370]. En lo que se refiere a la imaginería en caña encontramos algunos ejemplos de ambos tipos de policromía, aunque el deterioro y los repolicromados que cubre muchas de ellas hacen difícil su catalogación. Como obras pulimentadas podemos citar algunas piezas conservadas en el Museo de Arte Colonial en Morelia, o el *Señor del Perdón* del templo de San Francisco de la misma ciudad.



Decoración esgrafiada simple sobre oro y temple del paño de pureza del *Cristo del coro bajo,* Regina Coeli, Valladolid. *Taller de los Grandes Cristos*.

[369] Monteforte y Calderón [1994], p. 24.
[370] "y que en este bulto se examine de estofador, dorado, encarnador de mate y pulimento…". Guadalupe Victoria [1986], pp. 160–161.

6.6.3 | LOS ESTOFADOS

Por lo mencionado en los distintos reglamentos gremiales aludidos, queda claro la división de los diferentes trabajos que requiere una escultura y los maestros que debían cumplir cada una de sus fases. El apartado que ahora nos ocupa también correspondía, según Carrillo y Gariel, a los "pintores del estofado, dorado y encarnado de imágenes"[371], por lo que entendemos que un mismo maestro pudo acometer todos los procesos polícromos. Ello no significa que no existiera la especialización dentro de este apartado.

De la utilización del dorado en sus diferentes usos dentro de la escultura novohisopana de los siglos XVI y XVII no sólo da cuenta la documentación conservada, sino un sin fin de piezas, en las que queda de manifiesto el gran dominio que de esta técnica se tenía ya no sólo por los propios maestros españoles, sino también por los naturales. De cómo aprendieron la técnica del dorado refiere Torquemada en su Monarquía Indiana:

> y asientan el oro como primos maestros, e los mismos indios lo saben batir, que un batihojas o batidor de oro pasó a esta Nueva España, aunque quiso esconder el oficio y decía que era menester estar un hombre para aprendiz suyo ocho años para saber el oficio, pero los indios no esperaron eso, sino miraron todas las particularidades del oficio, y contaron los golpes que daba con el martillo, y a donde hería, y como volvía y revolvía el molde, e antes que pasase el año sacaron oro batido[372].

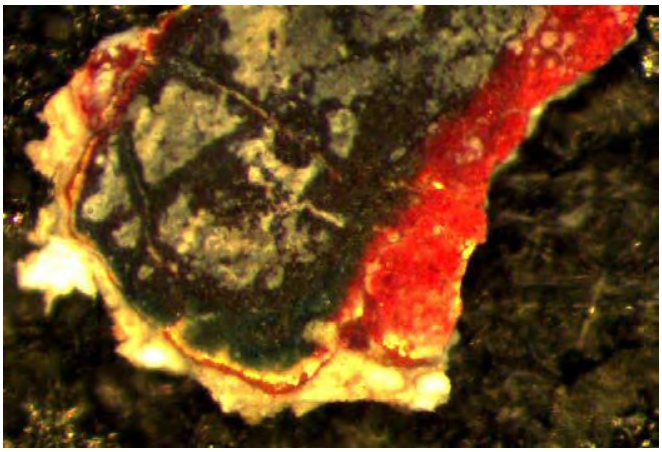
6.6.3.1 | DORADO AL AGUA

Tres son las técnicas en las que aparece el dorado en la imaginería en caña, el tradicional al agua o sobre bol, el denominado a la sisa o mixtión y el aplicado a pincel en forma de polvo. El más empleado fue el dorado sobre bol, o *yeso bol,* como se alude en las Ordenanzas y corresponde a su vez con el usual en la imaginería sobre madera. Este consistía en aplicar sobre el aparejo una capa de fina arcilla identificada como bol y compuesta principalmente de óxidos de hierro, dada en varias manos, que podía ser de diferentes tonalidades, según se fuera a emplear oro o plata y dependiendo de las partes a las que iba destinado. Hasta el momento sólo hemos podido constatar en la imaginería ligera el empleo de bol rojo, cuya refracción a la luz e integración con el dorado[373], lo hace ideal para estos trabajos. Otra de las características fundamentales de este estrato es su facilidad al pulimentado con piedras de ágata, pinceles y paños, necesario para recibir el temple imprescindible en la técnica del esgrafiado, identificada en diversas obras.

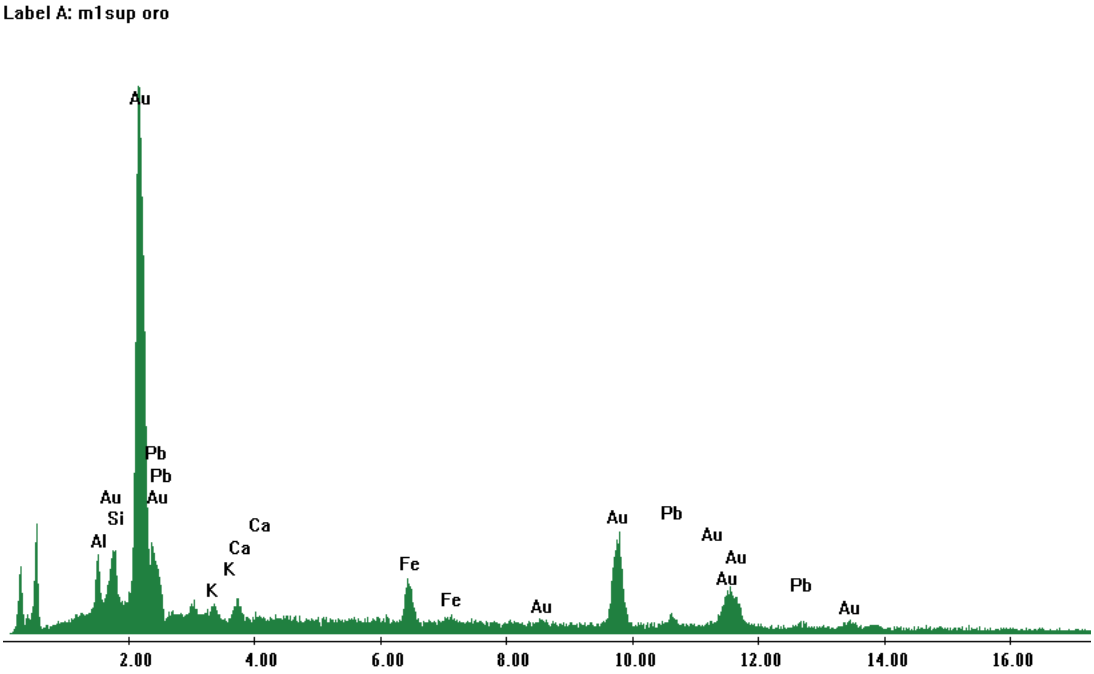
Algunos de los más destacados estofados los encontramos en el *Cristo de las Mercedes* de Córdoba, España, identificado por el profesor Sánchez Ruiz, como uno de los mejores ejemplos de esta técnica sobre imágenes de caña[374], y en México el *Señor del Perdón*, Huejotzinjo. En el primero, al que ya nos referimos cuando abordamos la nómina de imágenes conservadas en España, observamos con claridad la tonalidad rojiza a través de la multitud de desgastes en el metal.

---

[371] Carrillo y Gariel [1946], p. 82.
[372] Torquemada [1983], p. 723.
[373] Para mayor información sobre este tema véase por ejemplo la síntesis que del proceso y cronistas hace Maquívar [1999], pp. 64–67.
[374] Sánchez Ruiz [2001], p. 98.



Aproximación fotográfica a una de las muestras obtenidas del *Cristo de la Misericordia* de Valverde de Leganés, Badajoz. Se puden observar las frecuencias del proceso polícromo del estofado, especialmente la capa de bol (arcillas) y los destellos de los bordes de la lámina de oro. Fotografía María José Feliu, UCA, Cádiz



Diagramas obtenidos mediante espectroscopía en la que se observan los picos característicos del oro (Au), en un alto porcentaje, mientras que el nivel de plata (Ag) de la aleación es muy bajo. Análisis María José Feliu, Universidad de Cádiz, Cádiz

En el análisis de una de las muestras tomadas en el segundo de los ejemplos, podemos ver la estratificación y materiales empleados en el desarrollo del estofado. Primeramente encontramos las capas correspondientes al aparejo, sobre éste, una fina línea de tonalidad rojiza que corresponde a la arcilla de óxido de hierro, bol, y que como se observa en la documentación gráfica, carece de granos, lo que indica el esmerado trabajo en su molienda y tamizado. Esta arcilla se aglutinó con una cola suave de origen animal diluida en agua, de ahí el nombre de *dorado al agua*. Sobre esta capa se pudo aplicar una ligera mano de *aguacola* para favorecer la adhesividad

del metal. Encima, la lámina metálica sin alteración o degeneración, lo que revela la calidad de sus quilates. En este sentido recordemos que las propias ordenanzas obligaban a "que ningún Pintor, sobre madera, ni sobre lienzo, no pueda gastar oro partido, so la dicha pena de diez pesos"[375]. Dicha lámina muestra una superficie perfectamente bruñida, posiblemente con piedras de ágata, que sacó el lustre del noble metal, dejándolo preparado para recibir la siguiente capa[376]. Este se identifica con un temple proteico de color blanco como es habitual en la tonalidad de esta prenda. Dibujados los motivos sobre el temple se procedió a su rajado o esgrafiado, consistente en raspar el color, dejando aflorar el oro subyacente y con ello lograr la imitación textil. Finalmente, el artífice dio unas pincelas de azul, a base de pigmentos de azurita poco molidos, para resaltar ciertas franjas de la decoración reservadas en el grabado del dibujo.

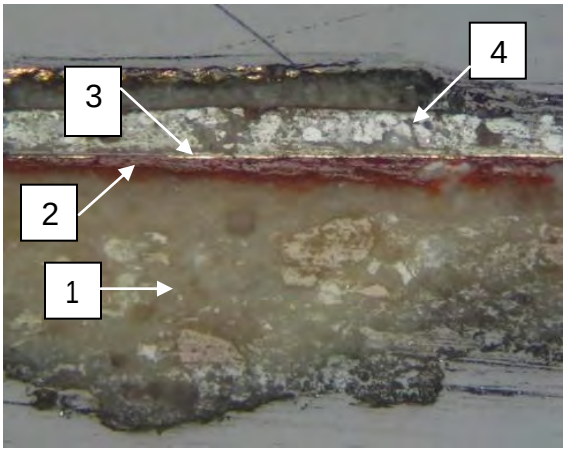


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra del estofado del paño de pureza del *Cristo de los Canarios*, Gran Canaria. La capa número 1 corresponde con el aparejo rico en cola. La 2 con la arcilla rojiza que forma el bol y que sirve de asiento al oro. El 3 es la lámina de oro en buen estado y prácticamente intacta. Presenta un acabado homogéneo y bien bruñido pese al estado casi perdido de esta decoración en la obra. El estrato numerado con el 4 corresponde a restos del antiguo temple. El resto son capas de repintes. LDOA

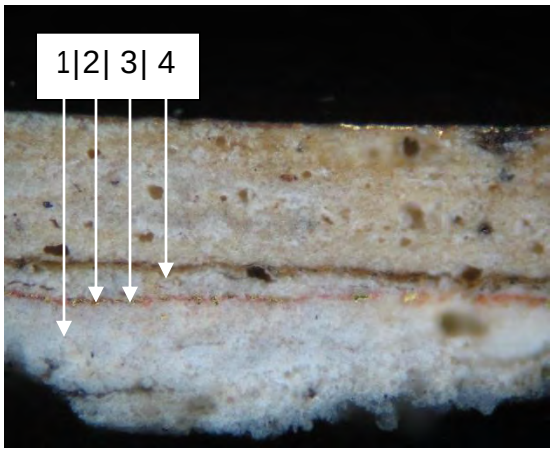


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra del estofado del paño de pureza de un *Cristo de caña* conservado en la Coordinación de Restauración del INAH. México. La capa 1 corresponde con el aparejo rico en cola. La 2 con la arcilla rojiza que forma el bol y que sirve de asiento al oro. El 3 es la lámina de oro muy deteriorada. El estrato numerado con el 4 corresponde a restos del antiguo temple que se muestra irregular debido a los desgastes. Los estratos superiores son capas de repintes. LDOA

Aunque normalmente se aplicaban las láminas de oro con la finalidad de ser posteriormente cubiertas a modo parcial por el temple, en algunos casos y según la iconografía, estás podían quedar a la vista. Así ocurre en la imagen de *Santiago a caballo* de la iglesia de Santa María de Chiconautla en el Estado de México, donde el pan de oro bien bruñido sobre bol, produce el brillo de la armadura y a su vez carga de simbolismo la visión del apóstol.

[375] Carrillo y Gariel [1946], p. 82. Con ello se prohibía que el oro usado fuera una aleación junto a otros materiales, que a la larga devaluaran la calidad del material. También podemos encontrarnos referencias a oro partido como oro bajo.

[376] Hemos de puntualizar que este tipo de dorado al agua es el único que luego permite correctamente la técnica del esgrafiado.



Fotografía de parte de los estofados originales que se localizaron en el paño de pureza del Cristo de la Misericordia de Valverde de Leganés, Badajoz. Estos presentan en superficie el temple blanco esgrafiado, dejando ver las líneas de oro que afloran y con ello imitar el rico tejido. A esta base blanca se le han superpuesto líneas azules que imitan el tejido hebreo, además de manchas y goterones que imitan la sangre y que están realizados al óleo.

6.6.3.2 | DORADO A LA SISA O MIXTIÓN

Pese a que no es tan común como el anterior, algunos pintores realizaron las decoraciones de sus piezas prescindiendo del habitual dorado al agua en favor del dorado a la sisa, también llamado al aceite o mixtión[377]. Esta ancestral técnica de la que dan noticias diversos tratados, consiste en adherir los panes de oro por medio de una mezcla formada a partir de aceite sólo o con barniz. Entre sus particularidades destaca el no permitir bruñirlo, lo cual condiciona su ineficacia en los trabajos posteriores de estofa, relegándolo a pequeñas decoraciones planas a modo de ribeteados en los bordes de algunos paños, o en su defecto, decoraciones doradas simples.

También referidas en las ordenanzas mexicanas, queda claro el conocimiento de este tipo de dorado por los pintores de la colonia, haciéndose referencia como "dorado de

[377] "Sisa.– Barniz a base de aceite de linaza con pigmentos finamente molidos, generalmente derivados del plomo y del cobre que aceleran el secado y confieren una calidad de mordiente, empleado para asentar el pan de oro". "Mixtión: Barniz cuya base es el aceite de linaza cocido, al que se le incorpora algunas resinas que le confieren el carácter de mordiente apropiados para adherir panes de oro. Se emplea para los dorados que no van a ser bruñidos". Calvo Manuel [1997], p. 206 y 146 respectivamente.

talla de aceite"[378]. Carrillo y Gariel al analizar las técnicas novohispana, alude al dorado a la sisa cuando trata de la aplicación de oro en la pintura mural, matizando que el adhesivo se componía de aceite cocido y copal.

> a diferencia del trabajo sobre madera, donde el dorador de la Colonia muestra preferencia por el dorado al bol, en la decoración mural la ligerísima hoja de oro batido no se apoya en preparación témplica alguna, sino sobre una primitiva capa de pintura al óleo, la que sirve de base a un mordente que con toda facilidad puede identificarse, sin lugar a duda, como una mezcla de aceite cocido y copal[379].

Este dorado se ha encontrado en varias imágenes, pero siempre a modo de galón dorado sin decoración sobrepuesta. En los bordes perimetrales del paño de pureza del *Cristo de Telde* se observa una franja dorada, fina e uniforme, de un centímetro y medio aproximadamente, cuyo estrato inferior está compuesto de tierra ocre, albayalde, tierra roja y negro, aglutinados con aceite de linaza (60 micras de grosor). La función de estos pigmentos, empleados habitualmente en la técnica de la sisa, es la de favorecer el secado, sobre el que, estando mordiente, se adhiere la lámina de oro. En el *Cristo de la Salud* no apreciamos en su análisis pigmento alguno en el adhesivo usado para el oro del ribeteado del paño, identificándose únicamente los aglutinantes que corresponden al dorado al mixtión; aceite de linaza y resina. También en el crucificado sevillano de *Los Pobres*, se aplicación láminas de oro con textura lisa para los bordes del paño, aunque no se llegó a identificar su elemento de adhesión[380], de todos modos el propio hecho de que no mostrara mayor trabajo o la carencia de bol nos lleva a presupones que igualmente se trate de un dorado a la sisa.

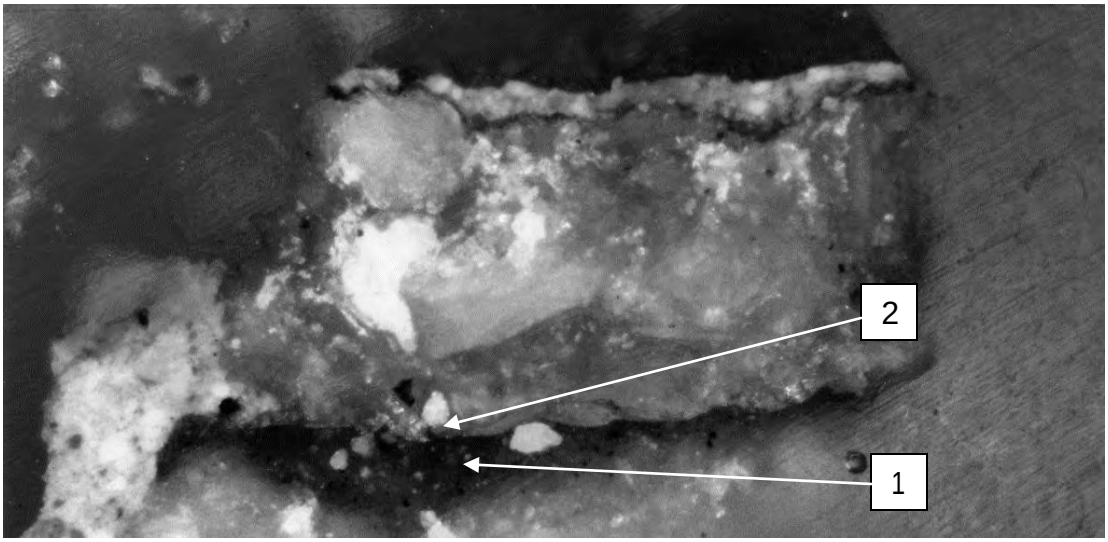


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra del paño de pureza del *Cristo de Telde*, obtenida en la parte posterior. Si bien tiene gran cantidad de retoques de color, la capa inferior de color oscuro corresponde con el aceite de linaza utilizada para pegar el dorado que aún en resto subsiste sobre ella. Fotografía Enrique Parra

[378] Carillo y Gariel [1946], p. 82.
[379] Carrillo y Gariel [1946], p. 75. En referencia al uso del copal véase por ejemplo Martínez Cortés [1974], pp. 102–110. Cevera Xicotencatl y López Ortiz [2000], pp. 176–179.
[380] Marín Albadalejo [2006], p. 23.

Si nos detenemos por ejemplo en el que posee el perizoma del *Cristo de Bornos*, Cádiz, encontramos que éste es original, frente al repolicromado general de la pieza. Siguiendo el proceso natural de manufactura, primeramente el pintor de imaginería preparó el papel encolado con dos capas de blanco compuesto de yeso, dolomita y algo de calcita aglutinado con cola. Sobre ello aplicó otra capa igual pero mucho más fina aunque con menos dolomita. Continuó con otro blanco, ahora en aceite de linaza y de escaso espesor, donde aparece como cargas el albayalde con muy poca cantidad –inclusive puede corresponder con contaminación, de calcita y tierras. De nuevo otra capa oleaginosa, siendo la encargada de recibir el dorado, donde al albayalde y calcita anterior, se añade algo de bermellón para conferirle un aspecto rosáceo, quizás para imitar el típico bol, consciente de la importancia que tiene tanto para su entonación como reflexión. Finalmente la delgada lámina, a base de oro de buena calidad; Au (oro) 96%, Ag (plata) 4%.

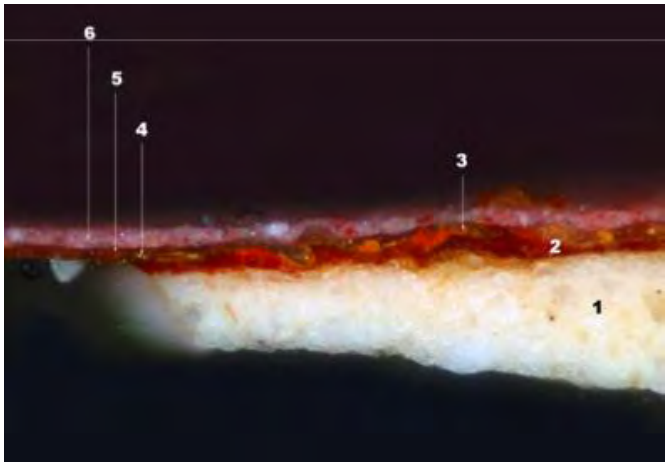


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de una muestra del paño de pureza del *Cristo de Victoria-Gasteiz*. En el cuadro inferior se desglosan sus características, si bien lo que debemos destacar es la imitación del bol con pintura, capa 2, el adhesivo del oro que es aceite de lino, y la aleación del metal. Fotografía Arte-Lab. Cortesía del Servicio de Restauración dela Diputación Foral de Álava

Capa	*Color*	*Espesor (µm)*	*Pigmentos / cargas / metales*		*Observaciones*	
6	rosado	10	[blanco de bario-blanco de cinc], colorante rojo orgánico, tierra roja (m. b. p.)		capa de pintura	rdo.
5	pardo	<10	-		barniz	
4	dorado		oro	plata	pan de oro	
			97,8 %	2,2 %		
3	pardo	<5	-		adhesivo del pan de oro	
2	rojo	<10	colorante rojo orgánico		capa de pintura	
1	blanco	70	albayalde, carbonato cálcico (m. b. p.)		capa de pintura	

También doradas al mixtión son las sencillas cenefas que hasta su restauración, permanecían ocultas en el perímetro del perizoma del crucificado de la Catedral de Vitoria-Gasteiz. Si partimos de los pertinentes análisis científicos y aunque en la toma en cuestión no se obtuvo aparejo, por su combinación con otras muestras podemos establecer la necesaria estratificación polícroma. En primer lugar la base se compone de yeso y silicatos aglutinados con cola animal, cuyo grosor varía de 120 a 280 micras según la parte de obtención. El hecho de que en alguna de las muestras aparezca una fuerte impregnación de adhesivo orgánico en la parte superior, puede ponerse en relación con la aplicación de una mano de agua cola para sellar el estrato y evitarle la absorción de aglutinantes pertenecientes a capas superiores de color. Curiosamente, aquí no encontramos la secuencia habitual para estos trabajos de dorado, ya que sobre el aparejo lo que está es un estrato de color blanco de 70

micras, que corresponde con una policromía propiamente dicha, ejecutada con albayalde y algo de carbonato de calcio en aceite de lino. Le sigue, usando el mismo aglutinante, una fina capa rojiza a base de colorante orgánica, que hace las funciones de bol, y sobre la que se ha dado al mixtión para pegar la lámina dorada, también de aceite de lino. Ésta es de mayor calidad que en la pieza anterior, ya que el porcentaje de oro con respecto al de plata alcanza 97,8 %. Finalmente, restos de un antiguo barnizado de protección, también muy delgado y ya oxidado por su naturaleza orgánica y su interacción con los agentes externos[381].

Un caso particular de dorado a la sisa, o por lo menos eso creemos hasta su futuro análisis, es el que posee el *Cristo Grande* del Convento el Socorro de Sevilla. En su restauración de 1992, aparecieron repartidos por el perizoma, además de las típicas granjas de los bordes y líneas de ribeteado, unos cuadrados dorados repartidos de manera más o menos ordenada, y que del mismo modo están rebordeados con una línea oscura a pincel, sobre los que el pintor dibujó, también a pincel y con negro, algunos elementos que no hemos podido descifrar[382].



Paño de pureza del *Cristo del Capítulo,* Bornos, Cádiz, Anónimo novohispano en materiales ligeros, anterior a 1553. Todo el ribeteado del paño está compuesto por franjas doradas originales aplicadas a la sisa. Fotografía IAPH

[381] Los análisis fueron realizados por la empresa Arte-Lab y nos fueron proporcionados por el Servicio de Restauración de la Diputación Foral de Álava, a los que damos el pertinente agradecimiento.

[382] "Debido al mal estado de conservación general del paño, su restaurador optó por la aplicación de nuevas láminas metálicas para reponer la ornamentación cubriendo los diseños anteriores y dejando en uno de los laterales un testigo de cómo estaban, siendo éste el que hemos estudiado. Gamero Viñau [1992], fotografías 54-56.

6.6.3.3 | ORO EN CONCHA O AL PINCEL

Al igual que ocurre en la ornamentación de la escultura sobre madera, en la imaginería en caña encontramos otras soluciones técnicas de las que se valieron sus artífices para engalanarlas. Este es el caso del *Cristo del Punto* de Catedral de Córdoba, donde en su decoración original –cubierta por un burdo repinte al que ya nos hemos referido al documentar la imagen– posee una ornamentación de flores y franjas a base de pinceladas azules y amarillas-doradas en sus bordes[383]. Estas demuestran el conocimiento de la aplicación de *oro en polvo,* que aunque no queda recogido en las ordenanzas como tal, es lógico suponer que era igualmente trabajado y de lo cual las *iluminaciones* realizadas en México por la familia Lagarto durante los siglos XVI–XVII, dan fe de ello[384]; además de ser una técnica que ayuda a reutilizar muchos de los valiosos residuos que generaba la aplicación de láminas[385]. Del empleo y modo de preparado del oro en concha refieren algunos apartados de diversos tratados siendo el de Cennini el más recurrido:

> toma pedazos de oro puro, en la cantidad que necesites para tu trabajo o para lo que quieras escribir con ello; es decir diez o veinte pedazos. Colócalos sobre la piedra prolífica y muele bien dicho oro con clara de de huevo bien batida y ponlo después en un vasito esmaltado: añade el temple necesario para que la pluma o el pincel corran libremente; de esta forma podrás pintar lo que desees[386].

6.6.3.4 | OTRAS TÉCNICAS DE DECORACIÓN, PINTURA AL PINCEL

Otro ejemplo decorativo es el que tiene el paño del *Cristo del Amor de Ávila*, donde por la documentación fotográfica que pudimos obtener[387], llegamos a la conclusión de que en ella se prescindió del dorado, ornamentando el perizoma con flores esquemáticas y muy estilizadas que se repiten además de franjas en los bordes, todo realizado a punta de pincel en una tonalidad rojiza. Algo parecido está en la misma prenda del Cristo del coro bajo del convento del Socorro de Sevilla, si bien varía en su diseño con rombos de cuyos vértices surgen elementos vegetales similares a la flor de liz, los bordes se resuelven con una ancha línea gruesa y otra ondulada a modo de encaje o puntilla, todo a punta de pincel y en un tono oscuro, casi negro.

A lo anterior y como nexo con el próximo epígrafe, no pueden faltar algunas apreciaciones sobre las típicas decoraciones a pincel aplicadas sobre el temple esgrafiado, tan comunes de la imaginería de ambas costas atlánticas. Si bien no se han encontrado prendas en exceso ornamentadas a pincel sobre el temple en los crucificados, una de las más elaboradas es la *Virgen*, que custodia el Museo Nacional del Virreinato. En su traje la policromía se constituye o parte de un temple rosáceo en el que se pueden suponer dos tipos de decoraciones principales. La primera es el tradicional esgrafiado con predominio de círculos enmarcando flores de cuatro pétalos y los rajados simples en líneas paralelas horizontales del fondo de la prenda.

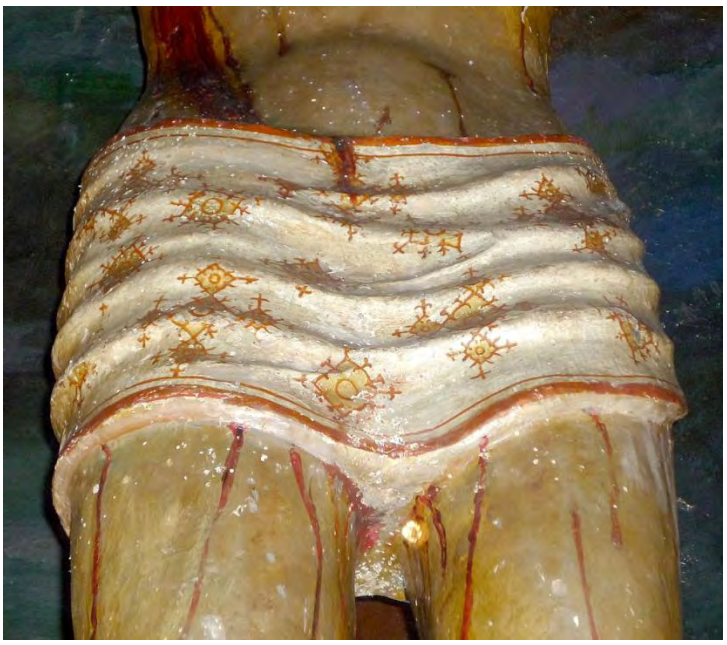
---

383 Este empleo del oro fue identificado con motivo de los estudios realizados a la imagen por el Doctor Galera, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Sánchez Ruiz [1993], p. 387.
384 Para un acercamiento a la estirpe de los Lagarto véase Tovar de Teresa [1992], pp. 168–175.
385 La recuperación de residuos dejados por los trabajos de láminas es apuntado por González Martínez [1997], p. 130.
386 Cennini [2002], p. 19.
387 Queremos agradecer a David Martín el habernos tomado las imágenes correspondientes y en especial a la Comunidad de Madres por permitirnos el poder acceder a la obra.

No debemos descartar el empleo de pinceladas del mismo temple, pero en un tono más oscuro para resaltar algunos motivos como así se distinguen en partes no muy dañadas. La otra tipología que proponemos, aunque no se puede descartar a ciencia cierta que su ejecución también fuera esgrafiada, son el resto de motivos en el que su autor pudo optar por reservas de dorados como las usadas para las "C" opuestas y con guión central, además de otras flores y rameados. Por su parte, y en especial en el forro, lo que tenemos es un temple blanco rajado en horizontal y cuajado de flores esgrafiadas y pintadas en rojo, azul y blanco, cuyos tallos y hojas dejan el oro visto.

También colores sobre las prendas estofadas los podemos encontrar por ejemplo en el paño del *Cristo de Cortés*, donde se distinguen líneas azules sin rajado, o rojo en correspondencia con la sangre que, proveniente de la lanzada, empapa la prenda, y que al igual que el resto de la decoración, también está esgrafiado según la franja ornamental, en la que está pintado. Otros exponentes de este taller que también tienen decoración en azul sin esgrafiar, es el *Cristo del Perdón* de Huejotzingo, o la estofado original del *Cristo de Azcapotzalco*, aunque en este donde único pudimos confirmarlo fue en los rombos centrales de los motivos ya descritos y en los que insistiremos líneas abajo. También el paño del Crucificado de la capilla del convento vallisoletano de Regina, muestra, frente al del coro bajo con una decoración sencilla, una decoración de franjas entre las que sobresale un fragmento de imitación textil, que nos parece original en cuanto a su cromatismo, y donde los motivos estofados han sido luego pintados a pincel en un tono azul que con el tiempo ha variado, aunque es perceptible el cromatismo primigenio.

Aunque sea sólo como apunte, no podemos de dejar de mencionar el hecho de que no hemos encontrado la utilización de picado de lustre en las imágenes analizadas, al menos las que vinculamos con la primera centuria del Virreinato, lo que está en sintonía con lo apuntado por Maquívar al respecto de la ausencia de este recurso para el momento que trabajamos[388].

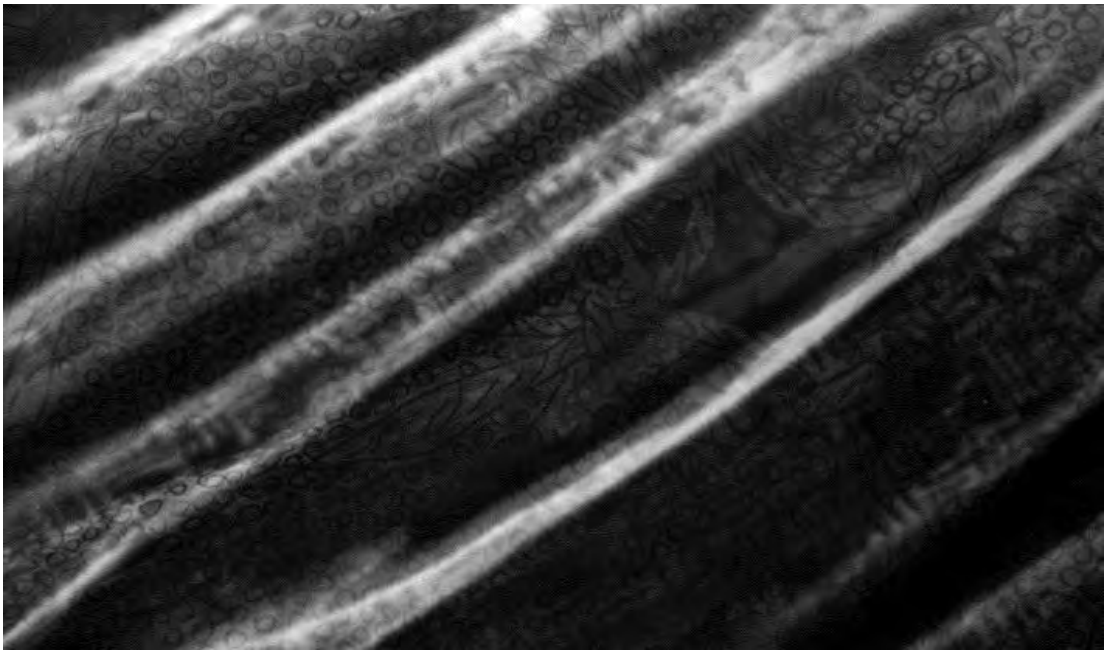


Paño de pureza del *Cristo del Coro del Convento de Santa Paula, Sevilla*. Anónimo novohispano en materiales ligeros, siglo XVI. En una primera aproximación se plantea que la decoración esté realizada con pinceladas rojas sobre el fondo amarillo decorativo

[388] Maquívar [1995], p. 110.

6.6.3.5 | MOTIVOS Y REPERTORIOS ORNAMENTALES

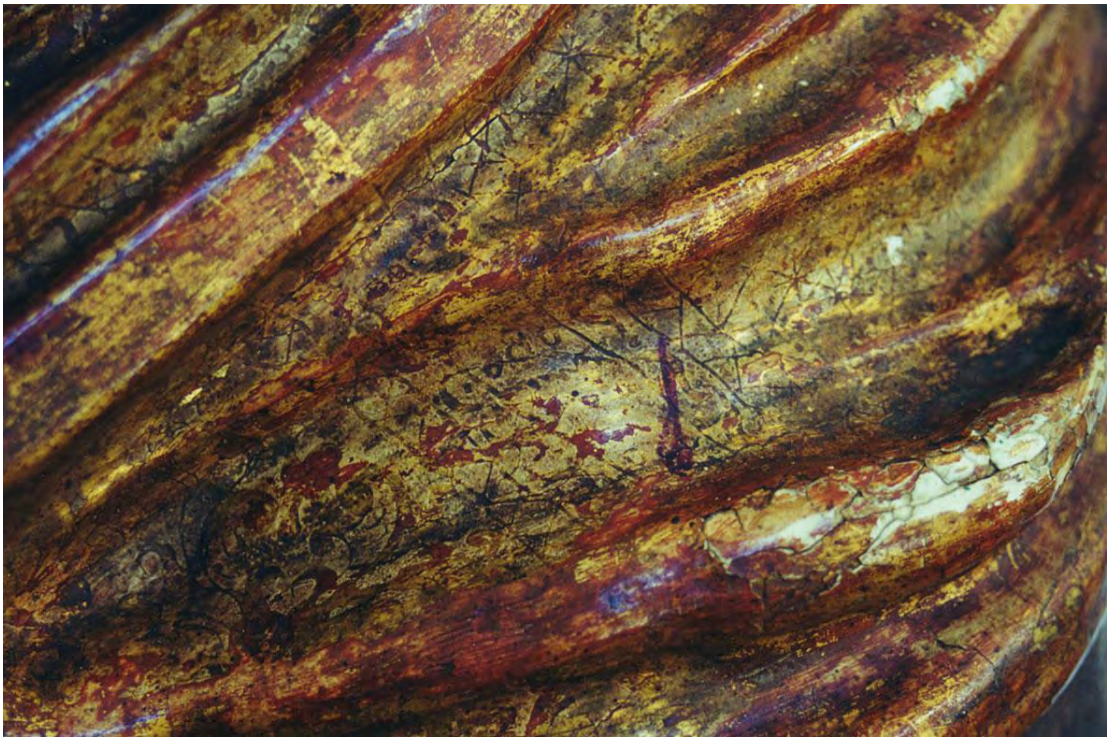
Antes de abordar este tema hemos de hacer una serie de puntualizaciones que repercuten directamente en su desarrollo. Acceder a las decoraciones de muchas las imágenes es una labor que en ocasiones ha sido imposible, debido a que la mayoría están sobrevestidas y resguardadas por el fervor popular. Asimismo, es habitual encontrarnos obras cuyas decoraciones han quedado ocultas por distintos tipos de intervenciones, caso por ejemplo del *Crucificado de las Victorias* San Andrés, La Palma, o el relieve de *La Piedad* del convento franciscano de Tzintzuntzan, donde hayamos evidencias de esgrafiados subyacentes. En este sentido, sólo a través del estudio de deterioros podemos confirmar que en origen fueron decoradas, como así ocurre con el crucificado canario. Será durante los procesos de restauración cuando podemos llegar a descubrir algunas de estas decoraciones, o en su defecto, estudiarlas bajo los replocromados actuales valiéndonos de los Rayos X, como así demostramos en la restauración del *Cristo de Azcapotzalco* cuyos motivos concuerdan perfectamente con los habituales del obrador al que adjudicamos esta hechura, el *Taller de Cortés*. Otros ejemplos más extremos nos los topamos en imágenes que si bien no han perdido su dorado, sí su decoración, caso del crucificado de gran formato de el Museo de Artes Populares de Pátzcuaro, o la *Virgen de la Antigua* de Sevina (Michoacán), sometida a un raspado de su estofado original para un posterior y burdo repolicromado[389], o un estamento no tan profundo, en el de *Los Canarios*, Gran Canaria.



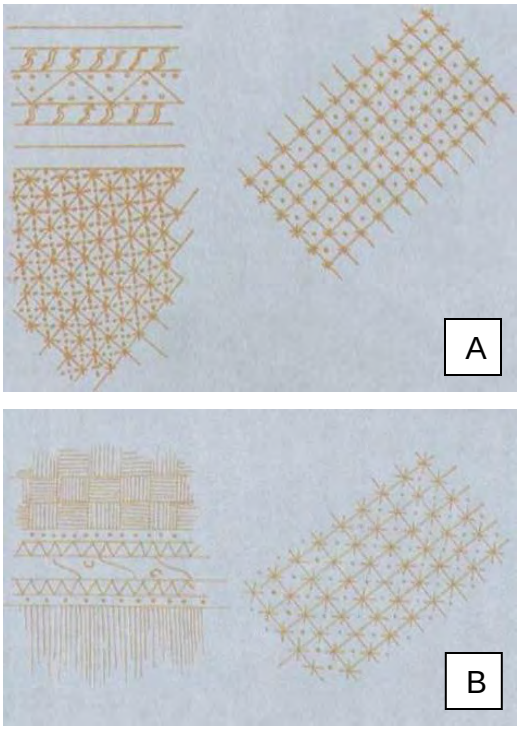
675

Toma radiográfica del paño de pureza del Cristo de Azcapotzalco, Taller de Cortés. Bajo el repolicromado del siglo XVIII, subsisten los estofados del XVI cuyos motivos ornamentales están en perfecta sintonía con otros similares encontrados en piezas ligeras adscritas al mismo obrador.

[389] Queremos agradecer esta información y la documentación gráfica a la Doctora Gloria Álvarez Rodríguez.



Detalle del paño de pureza del Cristo de los Canarios, Gran Canaria, Taller de Cortés, donde pese a perder prácticamente todo el temple, aún se logra distinguir parte de sus decoraciones esgrafiadas, mismas que concuerdan con otras localizadas en piezas del mismo obrador tanto en España como en México.



Dibujo de las decoraciones de los paños de pureza del *Cristo de Cortés*, Tlaxcala, México (A) y del *Cristo de los Canarios*, Gran Canaria (B), ambos adscritos al *Taller de Cortes*. En la comparación se constata la repetición de los motivos ornamentales esgrafiados.



Detalle del paño de pureza del *Cristo del Perdón*, Iglesia de San Miguel, Huejotzingo, Puebla de los Ángeles. Los diferentes motivos ornamentales que su artífice plasmó mantienen mucho de los modelos que hemos encontrado en la imaginería adscrita al Obrador de Cortés. De igual modo, algunos de estos motivos tienen su reflejo próximo en las decoraciones de la escultura del retablo mayor del mismo templo, lo que hace que matiza su cronología con la propuesta para dicho obrador. En este caso puntual de Puebla, convive la policromía estofada original del perizoma con el repolicromado de las carnaciones que se ha constatado en la efigie

Queda claro por las Ordenanzas que el estofado y la pintura sobre oro eran técnicas que debía dominar el pintor de imágenes[390], y que para ello podía valerse de *cartones*[391]. Estos cartones, relacionados por Maquívar con las "plantillas que todo buen artista debía tener para trazar en forma correcta los diseños que después recibirían la policromía"[392], son, como ya hemos comentado, posibles modelos usados de forma reiterativa y cuyo análisis ayudan a filiar y catalogar algunas imágenes, además de servir de pauta para otras con las que no son tan evidentes distintos nexos. El conocimiento que de las diferentes tipologías ornamentales se tenía en la Nueva España ha quedado claro en diversas publicaciones, siendo el mejor ejemplo un reciente artículo de la investigadora Estrada de Guerlero, centrado en los grutescos localizaos la pintura mural mexicana del siglo XVI[393].

[390] "(...) que sea examinado en un bulto de madera en casa de los veedores y alcaldes de dicho arte de la pintura, que en este bulto se examine de estofador...". Guadalupe Victoria [1986], pp. 160–161.
[391] Guadalupe Victoria [1986], pp. 160–161.
[392] Maquivar [1995], p. 63.
[393] Estrada de Guerlero [2004a], pp. 155–182.

También respecto a los pintores de frescos vemos como se alude en las ordenanzas a exámenes de *Romano, follaje* y *figuras*"[394], lo que podía valer para los estofadores, y como en el primer caso, dichos términos se ajustan a la motivos conservados en muchos metros de pintura mural de conventos del Quinientos. En lo que concierne a lo *Romano,* Echevarría Goñi apunta que priman el "grutesco, primero clásico y luego fantaseado"[395], lo que complementaría *follaje* y *figuras,* y de lo cual también encontramos magníficos ejemplos. De esta idea, también argumentada por Estrada de Guerlero, tenemos multitud de ejemplos, pero para nuestro estudio quizás el más destacado sea el uso de idénticos motivos entre las ínfulas de la Mitra de plumas conservada en la Hispanic Society of America y los relieves del Hospital de Acámbaro y las iglesias de Tequisquiac y Tlahuelilpan. A ellos, añadimos ahora el empleo del mismo motivo principal que decora otras mitras, también de plumas, El Escorial, Florencia, Milán, Lyon, Nueva York, con los frescos localizados en una de las dependencias de la iglesia de Apan[396].

Como vemos, el uso de los mismos motivos podía ser independiente al soporte sobre el que se empleaba, por lo que es lógico suponer que los estofados puedan coincidir tanto en tallas de madera como en piezas ligeras de caña, ejecutados ambos por maestros pintores. Uno de los casos que lo vendrían a ilustrar es nuevamente el *Cristo del Perdón* de Huejotzingo, donde algunos de los detalles plasmados en la decoración de su perizoma podemos ponerlos en relación con otros localizados en el retablo mayor del mismo templo. Respecto al último, es indudable que su artífice uso plantillas o estarcidos[397] para la repetición sistemática de la multitud de motivos que encontramos, la mayoría de tipo vegetal. Sobre estos vínculos hemos de apuntar la hipótesis que mantenemos sobre la cronología del crucificado, finales de las década de los 60 ó los 70, pocos años antes de la contratación del retablo, lo que es lógico si tenemos en cuenta la prioridad litúrgica y votiva de la propia obra. Estas decoraciones, que de igual manera nos remiten, entre otros, al paño de pureza del *Cristo de las Mercedes*, Córdoba, nos hacen suponer que nos encontramos ante uno de los repertorios más comunes de los estofados novohispanos del último tercio del siglo XVI.

Nos centramos ahora en el análisis de las ornamentaciones encontradas en diversas piezas ligeras, indistintamente de su tipología y posibles correspondencias con modelos, estableciendo a su vez ciertas filiaciones de obras. En estas decoraciones se aprecia cómo se funden motivos de clara impronta decorativa, producto de la reproducción de diversas fuentes, grabados, pintura, etc. con otras, en menor cantidad, de inspiración textil. También podemos ver cómo, en la mayoría de las ocasiones es el esgrafiado sencillo, sin picado de lustre, la técnica escogida por los artífices, siendo puntuales las decoraciones a pincel.

---

394 Carrillo y Gariel [1946], p. 78.

395 Echevarría Goñi [1990], p. 229. El mismo autor se refiere a otras formas de designar estos motivos según consta en documentos de entre 1530–1570; "labrado del romano", "grabada a la antigua", "obra romana", "al Romano", "a la forma romana" y "a la romana como requiere el arte". Echevarría Goñi [1990], p. 231.

396 Este motivo se relaciona con una lámina medieval, donde se entremezclan anagramas y momentos de la vida de Cristo junto a María y otros Santos. Un resumen de los estudios sobre estas piezas lo encontramos en Estrada de Guerlero [1994], pp. 73–117.

397 El empleo de esta técnica de reproducción mecánica del dibujo ha quedado demostrada en el hallazgo de una lámina de papel cuyo dibujo pespunteados a base de pequeños orificios copia el famoso cuadro *del Pasmo de Sicilia* de Rafael (Museo del Prado, Madrid), encontrado entre los diferentes pliegos usados para la ejecución del *Cristo de Mexicaltzingo*. Carrillo y Gariel [1949], pp. 21–30.



Detalle del paño de pureza del *Cristo de las Mercedes*. La Fuensanta, Córdoba. Muchos de los elementos que se plasmaron en el perizoma de la escultura peninsular, pueden ser considerados como típicos de las decoraciones esgrafiadas en imaginería de la escuela novohispana del siglo XVI. En este caso se combinan algunos motivos que de igual forma son comunes en las mismas prendas de piezas como las adscritas al Taller de Cortés

Uno de los conjuntos de estofados más importantes los encontramos en aquellas piezas que hemos agrupado en el denominado *Taller de Cortés,* y en concreto en los crucificados de Huejotzingo, Tlaxcala y Ahuizotla en México y el de los *Canarios* en España. No pertenecientes al referido taller, pero igualmente vinculados con similares tipologías renacentistas son el *Cristo de Tixá* (Oaxaca), el Cristo *de las Mercedes* y el *Ecce-Homo* de las Descalzas Reales, estos últimos en España. En todos se mantiene similar composición de amplias retículas divididas por franjas anchas y líneas paralelas con diferentes esgrafiados. Este tipo de divisiones son comunes en las decoraciones de los paños de pureza, relacionándose con cierta influencia de tejidos hebreos, aunque ahora con una profusión ornamental.

En el *Señor del Perdón* vemos como las franjas que destacan verticalmente la estructura, están formadas por una parte central más gruesa con ornamentación muy abiertas a modo de roleos dispuestos rítmicamente, resaltados sobre un fondo azul, aplicado a pincel, contrastando sobre el blanco y oro que predomina en el paño. Paralelas a la parte central de estas franjas y dependiendo de la zona, están una o dos bandas laterales más delgadas, que en casos, también poseen color. Esta misma cenefa, aunque más ancha, aparece igualmente sin color, añadiéndosele a la parte central pequeños círculos, y a las laterales, líneas ondulantes paralelas. Similar a la primera, y conservando algunos restos de azul, se aprecia en la parte delantera derecha una única cenefa en cuyo centro lo esgrafiado es una línea quebrada en zigzag y punteados, a sus lados, sendas tiras pareadas con decoración de pequeñas líneas oblicuas. Los espacios restantes entre estas orlas verticales están a su vez estofados con un variado repertorio ornamental, subdividido en encuadramientos remarcados por diferentes líneas doradas más gruesas. Entre estos, además de los habituales punteados, ojeteados[398], meandros[399], esgrafiados sencillos a modo de petate[400] y trama reticular con pequeñas hojas que parten de sus vértices y se complementan con punteados, sobresalen otros diseños de tipología vegetal. Así, unos ocupan toda la superficie delimitada con rameados dispuestos de manera tanto simétrica como libre, otros con grandes flores doradas y ojeteados, y finalmente unos donde, a modo de trama ordenada, se aprecian encuadramientos de flores simétricas y tramas de petate. Algunas de estas decoraciones, como ya aludimos, nos remiten directamente a los motivos plasmados en el retablo mayor de la Iglesia, tanto en pilastras y molduras, como en los trabajos del paño de pureza de la talla del San Sebastián, en el tercer cuerpo, lo que vienen a avalar el carácter y catalogación *clasicistas* de las mismas.



Decoración esgrafiada del paño de pureza del *Cristo de las Maravillas* de Oaxaca. Motivos ornamentales que encontramos en el Taller de los Grandes Cristos.

398 "Labor ejecutada con el grafio que imita los agujeros u ojetes de los bordados". Echevarría Goñi [1990], p. 506. "Hacer ojetes (agujeros con forma de ojal con los que se adornan bordados). Bartolomé García [2002], p. 361.

399 "Línea o dibujo sinuoso que se emplea como motivo ornamental". Echevarría Goñi [1990], p. 506.

400 Este tipo de dibujo ornamental se compone a base de una cuadrícula formada por grupos de líneas paralelas en horizontal y verticales.

Muchos de los motivos anteriormente descritos se repiten en el cendal del *Cristo de Cortés* de la Catedral tlaxcalteca, aunque con ligeras variaciones. En las franjas principales observamos como el dibujo central se ondula transversalmente produciendo efecto de sogueado en combinación con un punteado grueso que se repite en las tiras laterales. La cenefa a la que aludíamos con líneas quebradas en zigzag de la pieza anterior, ahora obtiene mayor protagonismo con puntos dispuesto en forma triangular, junto a pequeñas líneas oblicuas onduladas para los laterales, entre otras. También podemos apreciar algunos diseños florales, de follaje o incluso de color sobrepuesto en azul, aunque éste en líneas puntuales. Por todo ello, sería también válido entenderlos como resultados de ciertos gustos de corte o influencia renacentista.

Por su parte, en el *Señor de Ahuizotla,* Azcapotzalco*,* aunque mantiene similares esquemas y motivos, disminuye el número de decoraciones vegetales en favor de tramados de petate, punteados y ojeteados. Aparece aquí un elemento nuevo de gran protagonismo en la ornamentación del perizoma: partiendo de un rombo central, encontramos unos sogueados en esgrafiado y azul a modo de orlas que se unen para luego concluir en elementos de impronta vegetal. Estos dibujos no dejan de recordarnos a ciertas cenefas labradas en portadas o pintadas al fresco de iglesias y conventos mexicanos del siglo XVI.

Muy próximos a estos últimos motivos están los que se localizan en los laterales de la parte posterior de la silla de montar del *Santiago* de la localidad de Santa María Chiconautla, Estado de México. En este caso se prescinde de los trazos ondulantes que figuran sogueados a favor de líneas rectas en el rombo central en cuyo interior se sigue parte del rajado que predomina en el fondo de la ornamentación de la silla, con un punto central en oro. De los vértices de la figura geométrica partes cuatro elementos vegetales de tres puntas. En otra parte de la misma pieza, se repite este modelo pero con variaciones en la parte interior del rombo, aquí el punto es sustituido por cuadro guiones formado una cruz, y en los vértices, antes de repetir las plantas trilobuladas, el autor rajó sobre el temple gruesos puntos que dan a la composición de la figura una mayor elegancia.



Decoración esgrafiada imitando leones, localizada en el respaldo de la silla de montar de la imagen de *Santiago de Chiconautlla*. Estado de México

Al nombrar esta singular obra de Chiconautla y tratar la decoración de la silla de montar, no podemos dejar de señalar que es el único caso, hasta ahora conocido por nosotros, en las que se identifican figuras de animales. Estas se encuentran enfrentadas en la misma zona que las figuras anteriores y si bien pueden ser entendidas como cánidos, el hecho de distinguir ciertos trazos a modo de cabellera nos lleva suponer que deben ser leones. La incursión de éstos se puede relacionar tanto con el gusto por los bestiarios medievales, aún vigentes en el siglo XVI, como por las típicas ornamentaciones de corazas y complementos militares, siendo este caso, con el que creemos coinciden las analizadas, más aún por tratarse de la silla de montar y comprobar en la coraza del santo el conocimiento de su artífice de dichos motivos[401].

Respecto a las imágenes españolas y dentro del mismo obrador que las piezas anteriores de crucificados, hemos de referirnos al *Cristo de los Canarios*, el cual, pese a perder prácticamente todo su estofado, conserva parte del dibujo. Esto posiblemente fue debido a que en el momento de la eliminación del temple, se gastó el oro del esgrafiado, quedando la impresión negativa. Otro de los métodos que ha favorecido obtener parte de sus trazos ornamentales han sido usando los Rayos X, al quedar plasmados en la placa con mejor resolución los dibujos de lo que se observa a simple vista. Encontramos igual que en el de Ahuizotla, las decoraciones vegetales son menos protagónicas que en las piezas primeras, mientras que por el contrario los esgrafiados simples de rayas paralelas, ojeteados, los de petate y las tramas con elementos cruciformes a modo de flor sencilla abarcan más superficie. Las cenefas que se han podido entrever mantienen un eje central con decoración –posibles trazos geométricos y detalles vegetales–, a cuyos lados sendas franjas paralelas con formas ondulantes y puntos la primera, y líneas entrecruzadas las segundas. En otra de las cenefas las bandas laterales se resuelven con un zigzagueado las interiores, y punteado grueso lineal las exteriores. Pese a que en los recovecos del modelado subsiste temple blanco, no se ha localizado restos originales de color alguno sobrepuesto.

En lo que se refiere al *Cristo de las Mercedes*, hemos de puntualizar que al contrario que en el conjunto de obras anteriores, y tal y como ya hemos señalado, el paño de pureza está realizado siguiendo la técnica de las telas encoladas, no impidiendo ejecutar con ello un magnífico trabajo de estofa poniendo de manifiesto la destreza de sus artífices. También aquí los motivos plasmados se agrupan en franjas y cenefas de esgrafiados sobre temple blanco, sin decoración de color a punta de pincel. Entre la variedad de diseños que saturan el perizoma encontramos por ejemplo en su lateral derecho, una trama de encuadramientos en forma romboidal con bordes ondulantes y decoración interior de hojas simétricas sobre los ejes. Junto a esta, un segmento en el que, dispuestos en oblicuo, se sucede el mismo motivo a base de líneas sencillas, zigzagueantes y ojeteados, separados por otras líneas más gruesas. Las cenefas son mucho más elaboradas que en los paños ya referidos, encontrándonos por ejemplo una cuyo centro es ocupado por profusa decoración vegetal, complementado con bandas laterales de distintas líneas con motivos intermedios ondulantes y punteados. En cuanto a los bordes, muestran líneas y

[401] Quiero agradecer de manera muy especial a nuestra alumna de maestría Constanza Ontiveros, el cedernos estas imágenes que a su vez les fueron proporcionadas por el equipo de restauración, y las cuales serían en la actualidad muy complicadas, por no decir, prácticamente imposible de obtener, debido a las reticencias de los custodios de la obra y el hecho de estar cubiertas por la capa de tejido que se le coloca actualmente a la imagen.

puntos a modo de bolas. Ha de destacarse en esta obra, la decoración lineal esgrafiada de algunos de sus elementos vegetales, al contrario que en otras donde el estofador sacó todo el oro del interior de la silueta, caso habitual de esta tipología renacentista. Vinculados directamente con este estilo han de ponerse en relación los motivos vegetales de eje simétrico, que nos remiten de nuevo a las plantillas empleadas en retablos mexicanos de la segunda mitad del siglo XVI.

Aunque, se le ha considerado como "posterior a la imagen"[402], el estofado que adorna el paño de pudor del *Ecce Homo* del convento madrileño de las Descalzas Reales comparte los trazados que hemos venido comentando, poniendo en duda su hipotética no originalidad[403]. Éste se organiza en bandas a base de franjas y cenejas con mayor protagonismo y variedad de las plantillas vegetales en detrimento de líneas y punteados. Pese a las pérdidas por abrasión, se mantiene el binomio blanco y dorado, habitual de esta prenda. Algo similar debe ocurrir con la devota efigie oaxaqueña del *Divino Señor de Ayuxi*, lo cual no hemos podido constatar debido a la imposibilidad de contemplar la pieza sin el paño añadido; ahora bien, según aquellos que la estudiaron presenta, "estofado de flores y líneas pequeñas"[404].



Decoración de flores a pincel sobre oro al mixtión del paño de pureza del *Cristo de la Vera Cruz* de Toro, Zamora. Imagen ligera en caña de maíz y policromía, anónimo novohispano, anterior a 1553.

[402] Halcón [2000], p. 404.
[403] Llama nuestra atención como siendo considerado repinte, éste mantiene el mismo tipo de color, trazado y ejecución en los regueros de sangre que lo recorren con respecto a los del cuerpo.
[404] Novar Vilar y Salazar Herrera [2001], p. 225.

Otros ejemplos que merecen ser acentuados en este apartado son las decoraciones de los paños del *Cristo de la Sangre*, Granada, y uno de los que conservan las monjas dominicas de Portaceli, Valladolid. En el crucificado granadino el paño de pudor queda realzado por una trama cuadrangular continúa y homogénea, remarcada por el grosor del trazo, con dos únicos motivos que se repiten alternándose y un pequeño esgrafiado lineal en vertical situado en el borde superior. El primero de estos encuadramientos se resuelve a partir de una fina línea en forma de aspa que va de vértice a vértice. Sobre éstas, un mismo motivo vegetal de tres hojas y de dos en sus laterales. En el otro caso el cuadrado es seccionado en cuatro partes iguales, combinándose cuadros de esgrafiados paralelos en vertical, con otros horizontales; en cada uno de los extremos de la cruceta se complementa el diseño con un pequeño círculo dorado. Como ocurre con el *Cristo de las Mercedes*, el estofado sólo cubre aquellas partes que iban a ser vista, quedando la posterior en blanco.



Decoración floral y de rayado en el paño de pureza del *Cristo de la Sangre,* Granada, *Taller de los Grandes Cristos*. En la parte posterior al no ser una zona vista, su policromador optó por no aplicar pan de oro y por consiguiente carece de decoración

Mucho más sobria y sencilla es la ornamentación que se aprecia en crucificado vallisoletano, el del coro bajo, donde aquella se resuelve con pocas franjas verticales agrupadas en conjuntos de tres, siendo la interior el doble de gruesa que las laterales, encontrándose el resto de los espacios entre estos grupos de líneas recubiertos por un fino esgrafiado en vertical.

Sí en proporción al número de piezas ligeras que se conservan son escasas las que presenta labores de estofa, de éstas casi ninguna muestra a su vez, trabajos a punta de pincel sobre el temple[405]. En este apartado hemos de escindir las comentadas pinceladas azules de los paños de los crucificados del *Taller de Cortés,* considerándolas más un complemento de realce, que una decoración en sí. "esgrafiar y dar colores sobre el oro"[406]. Lo mismo puede decirse de las ornamentaciones esgrafiadas y pintadas del paño de pudor del segundo de los crucificados de las dominicas vallisoletanas de Portaceli. En él vuelven a repartirse algunos recursos ya descritos, caso de las amplias divisiones limitadas por franjas y decoradas con ornamentación vegetal de tipo follaje esgrafiado, aunque aquí también se aprecian otros que siguiendo la misma técnica, pero con motivos más anchos y a su vez pintados en azul, parecieran imitar tejidos brocados como los que tradicionalmente podemos encontrarnos para este tiempo.

Como conclusión a este capítulo, queda demostrado lo que ya se apuntaba en la bibliografía en cuanto a las dependencias de las policromías en todos los campos que le competen –técnicas y materiales–, con la manufactura española. Éste es un saber heredado que pronto alcanzó gran difusión en la Nueva España, donde se ejecutó con verdadera maestría. En cuanto a lo formal, los recursos ornamentales y sus combinaciones están a la par de los modelos en boga, encontrando como se repiten o se reinterpretan muchos de ellos, demostrando así el cuidado por ciertas normas y decoro, posiblemente las admitidas por el control gremial.

[405] Queda claro por las Ordenanzas que los artífices debían demostrar sus conocimientos en el domino de "dar colores sobre el oro", entendiéndose por ello no sólo el estofado en sí, sino las labores posteriores de ornamentación.
[406] Del Barrio Lorenzot [1920], pp. 20–21. Maquívar [1999], p. 63.

7 | El *Divino Indiano* de Chiclana de la Frontera, Cádiz: una escultura ligera singular

"...era tanta la veneración y afecto que le tenían en la ciudad de México,
ya había por todo el reino y aún había ya pasado a España,
que no se vía a otra cosa por las calles y plazas,
y no se hallaría casa, por pobre que fuese,
que no tuviese alguno de ellos pintada o de talle"[1].

Aunque nuestro estudio se ha centrado principalmente en la imaginería ligera en caña de maíz, no podemos dejar de referirnos con detalle a la escultura indiana del *Nazareno* o *Señor a la Caída*[cat.] que se conserva en la localidad de Chiclana de la Frontera (Cádiz), en cuya realización se recurrió a la aplicación del agave (pitera) como soporte. Es el único ejemplo que de su manufactura se tiene localizado en nuestro país, y es, al igual que el resto de obras analizadas, otro tipo válido de pieza novohispana liviana que, por cronología y técnica, no sólo no podía quedarse fuera del presente trabajo[2]. En cuanto a la extensión e importancia que le hemos concedido, separándola incluso del núcleo principal, se debe a que con el tiempo hemos ido reuniendo una ingente cantidad de información, y al propio hecho de estimarla como una obra singular, sin duda, un nuevo referente a tener en cuenta en la historiografía artística novohispana.

7.1 | ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E HISTÓRICO: UNA DEVOCIÓN INDIANA

Denominado popularmente como el *Divino Indiano*, es una imagen de bulto redondo de Cristo desnudo —cubierto apenas por un paño de pureza—completamente tallada y policromada que se muestra a la veneración con telas naturales sobrepuestas. Jesús es representado en el momento de una de sus caídas en la Vía Dolorosa, rodilla y mano izquierda en el suelo, mientras que con la diestra sostiene la cruz en la parte más alta del madero, apoyado en su hombro derecho. La cabeza, alzada e inclinada hacia la izquierda, muestra el rostro afligido por el tormento, con la mirada hacia el cielo. De buen trabajo anatómico, aunque sin grandes alardes artísticos, su anónimo autor buscó cierto realismo y esmero, patentes en la realización de venas realzadas y, sobre todo, en la policromía. En ésta, las tonalidades claras de las carnaciones se

[1] Osorio Romero [1993], p 81.
[2] Sobre esta particular imagen ya apuntábamos nuestro interés en Amador Marrero [2002], p. 45.

contraponen a la cruenta vivacidad de la sangre en hematomas y regueros, principalmente en la espalda desencarnada, junto a multitud de latigazos que, a pares, quedan plasmados por todo el cuerpo. Aunque tiene el cabello policromado, se entiende que fue concebido para llevar peluca, tal y como se exhibe al culto.

690



Divino Indiano. Anónimo novohispano, anterior a 1674, materiales ligeros, cáscara de escarabajos, policromía y reliquias. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera. Cádiz

Pese a que nuestro interés en un principio se centró en las particulares técnicas del Nazareno, al analizar su iconografía hemos encontrado como ésta trasciende –desde el punto de vista histórico– la mera representación de una de las caídas de Jesús. Desde nuestras primeras vistas a México, nos llamaba la atención el alto número de imágenes que de este momento de la Pasión y de idéntica iconografía se veneran en diversos templos, tantos de la capital como de otros estados de la República. Algunos de estos primeros ejemplos los hallamos a la entrada del Sagrario Metropolitano y en la Iglesia de la Compañía, en la ciudad de Pátzcuaro, Morelia. Estas coincidencias nos llevaron a profundizar en el tema, cuyo posible origen lo localizamos en un lienzo de la iglesia del Hospital de Jesús, D. F.[3]



Jesús de las caídas. Escultura en materiales ligeros y policromía, finales del siglo XVII. Iglesia de la Compañía, Pátzcuaro, Michoacán

[3] La primera referencia a este lienzo la encontramos de forma casual a través de una reproducción que aparece en AA.VV. [2000a], p. 99.

La obra en cuestión es copia anónima de un original supuestamente perdido, realizado en 1781, siendo el actual de 1816 —como atestigua la propia pintura—, y cuya valiosa leyenda informa sobre el origen de la devota talla que centra la composición. Bajo palio y portada por clérigos, la imagen del Nazareno corresponde fielmente a la iconografía de la Caída de Chiclana: mano y rodilla derechas apoyadas en el suelo, la izquierda sujetando la cruz y cabeza alzada y levemente girada. El resto de la tela se centra en la descripción de personajes que participan en el traslado y de la arquitectura circundante, desde cuyas ventanas y azoteas otros observan la comitiva. Participan en ella todos los estratos sociales del momento. Así, de izquierda a derecha, vemos al alto clero que recibe la procesión, gobernantes y nobles, banda de indios músicos, representantes de las cofradías del hospital –Concepción, Santísimo, y Cristo Crucificado– mujeres y señores, que pudieran ser caciques o principales, los referidos clérigos que, de sotana, portan la sacra efigie, otros indios que llevan el palio, y, cerrando la composición, un nuevo grupo de lo que deben ser caballeros españoles. Cabe citar aquí las palabras de Rubial García que sin duda son claro exponente de lo que trasciende en la tela: "La imagen barroca se nos muestra con una función unificadora de etnias y clases, como un elemento que armoniza la convivencia"[4].



Procesión del Nazareno. Anónimo novohispano, mediados del siglo XVII, intervenido en 1816, óleo sobre lienzo. Hospital de Jesús, México, D.F.

Sobre el comienzo del referido texto pictórico, sabemos que la efigie perteneció en origen a doña Petronila Gerónima, quien a su muerte, y tras haberlo echado a suertes, la donó al Hospital de la Concepción, al que fue llevado con gran boato como se recoge en la tela. Partiendo del lienzo y al indagar en diversas fuentes, se fue desvelando el protagonismo que durante el último tercio del Seiscientos adquirió aquel Nazareno, lo que lo convirtió ya no sólo en fuente de referencia para la piedad novohispana, sino, como en este caso, modelo a imitar y motivo de encargo de piezas de igual iconografía, como defendemos en el ejemplo español.

[4] Rubial García [1995], p. 27.



693

Detalle del óleo que representa la procesión de llegada de Jesús Nazareno a la iglesia del Hospital

Aunque la obra original se cree fue sustituida con el paso de los siglos, su historia y constantes referencias documentales han sido motivo de diversas citas y artículos en la bibliografía mexicana. En base a ello, sabemos de su supuesto origen divino, producto de la aparición en sueños a Petronila Gerónima —india principal de la ciudad de México— que luego encargó su reproducción, siendo dos escultores indios los que la llevaron a cabo con la mayor precisión, como pretendía su patrocinadora. La desaparición de los imagineros sin cobrar el trabajo dio pie a la leyenda de que su hechura fue "premio que envió Dios a aquella cacique, que por su devoción (...) y religiosa afección a las imágenes sagradas"[5], por lo que a partir de aquel momento y la posterior donación, comenzó el auge de la *milagrosa* imagen, de cuya divina intercesión sólo se tiene constancia en un caso documentado, dado a conocer por Robin y al que nos referiremos más adelante.



Cartela retocada donde se narra la historia de la llegada al Hospital de Jesús de la imagen del *Nazareno*

Un temprano documento de singular importancia que nos ayuda a situarnos en la historia y relevancia que alcanzó pronto la imagen dentro de la sociedad capitalina, es el sermón impreso que el 7 de septiembre de 1664 le dedicó el doctor en Teología, cura y beneficiado, Lorenzo de Salazar y Muñatones, con los permisos previos de los doctores Francisco de Siles y M. Ignacio de Hoyos. En el texto, y ya antes del propio sermón, ambos doctores al evaluarlo destacan entre otras cosas el origen y carácter taumaturgo de la imagen "para que los fieles, que agradecidos de sus milagros, y confiados en sus favores, le consagren frecuentes, religiosos cultos, no ignoren lo singular de su origen", amén de la contrastada y erudita solvencia del predicador[6].

[5] De Cabrera y Quintero, [1981], pp. 408–409. Véase también Salazar Muntañones [1664], p. 2.
[6] Salazar Muntañones [1664].



SERMON
A LA PEREGRINA,
Y MILAGROSA IMAGEN
DE IESVS NAZARENO,
Del Hospital de N. Señora de la Concepcion
de Mexico.
Del señor Marques del Ualle.
QVE
EL DOCTOR D. LORENZO DE SALAZAR
Myñatones, natural de la Ciudad de Mexico, Colegial del
insigne Colegio Viejo de N. Señora de Todos Santos, Doctor
Theologo por la Real Vniversidad, Cura Beneficiado Juez
Eclesiastico del Partido de Tamaxunchali, del Arçobispado
de Mexico. *Predicò en 7. de Septiembre de 1664. años.*
Dominica xiiij. post Pentecosten.
DEDICALE
A la Immaculada Concepcion de la Purissima Virgen
Maria Señora Nuestra.
EL
B. ANTONIO CALDERON BENAVIDES,
Capellan mayor del dicho Hospital.
CON LICENCIA.
En Mexico: *Por la Viuda de Bernardo Calderon, en la calle de San Agustin, año de 1664.*

Sermón a la Peregrina y Milagrosa Imagen de Jesús nazareno. 1664. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. México. D.F.

Del extenso texto de De Salazar Muñatones sobresalen algunos aspectos en los que bien vale la pena detenernos, al ser reflejo del significado y notoriedad que adquirió el simulacro. Sin perder el horizonte que marca la hechura divina en la ejecución de la Tilma Guadalupana, en este *Jesús Nazareno* —y ya desde la introducción del Panegírico— se hace hincapié en que si bien la fábrica fue humana, ésta no hubiera sido posible sin la intervención divina:

695

> No fue humana industria, si soberano artificio, transfigurarse Christo, de mortal, en glorioso, viviendo en este mundo mortal, ni será industria humana, triunfando glorioso en el cielo, trasfigurarte como mortal en la tierra. Por ello en la fábrica de aquesta peregrina, milagrosa Imagen que compasible le transfigura, en vano se desvelara la actividad humana en hacerla, sino cuidara estudiosa la omnipotencia en dibujarla; que es esta, es alta filosofía transfigurar lo más restado de las afrentas humanas, en lo más ilustre de las estimaciones divinas[7].

Esto a su vez se relaciona con la figuración sacra a través de la imagen y su singular aparición, lo que entronca directamente con la propia historia material de la talla a la cual también se alude en el texto. Sin referir el nombre de su propietaria, Muñatones esboza el origen del *Nazareno* y su visión onírica, atendiendo a la cual se encarga: "en el descanso apacible de un sueño, se le representó á una India devota, natural de esta Ciudad de México, *Jesús Nazareno*, en la forma, y manera que le gozamos presente; encendiese tanto la dichosa India en devoción a su soñada Imagen, que llamó cuidadoso Escultor, que se la hiciese, al cual delineándosela, ya en voces, ya en ademanes, la ejecutó tan al vivo de sus deseo que dijo el acierto, había puesto Dios su mano en la del artífice"[8]. Encontramos aquí, y en vista de lo próximo en que se redacta el texto respecto a lo acontecido, cómo se diluye la creencia de los supuestos

[7] Salazar Muntañones [1664]. En otras partes del mismo texto y en alusión nuevamente al carácter divino en el trazado de la hechura se alude: "de quien Dios dibujó la montea…", "manifieste el Señor a sus queridos la montea de su casa, ó de su cuerpo…".
[8] Salazar Muntañones [1664].

escultores, en favor de uno, aún anónimo, que cumplió sobradamente el encargo. En lo concerniente a la singularidad de la visión e incluso a su iconografía, el mismo autor nos proporciona un elocuente alegato. Partiendo del supuesto diseño divino, el mostrarse en sueños viene a ser defendido en la relación que se establece con el Chaldeo: "para la fábrica de su Imagen dará el Señor (dice el Chaldeo) a su querido o querida, (que es hebraismo) un sueño a su voluntad muy convincente, y sus intentos muy proporcionados; [...] este es el sueño, en que JESÚS NAZARENO, se manifestó a su querida, en aquella milagrosa Imagen, que cuando en el cielo triunfa glorioso, le transfigura como [...] en la tierra". Aunque sería un tema de extenso debate, no queremos dejar de incidir en la importancia que tienen estos hechos, ya que dentro de la mentalidad novohispana sobra decir el alcance de aquellas iconografías, ya no sólo vinculadas con estas tierras, sino el hecho de su aparición a una india, con la consiguiente relectura que podemos hacer.

Por su parte, la singular iconografía, una de las caídas con la cruz al hombro, queda excusada en los versos de profeta Isaías, (9, v. 5.) que en palabras del orador señala: "nacerá para la dicha nuestra (dice Isaías) el Hijo de Dios, humanado Príncipe, Rey Soberano; y traerá sobre el hombro la insignia de su Imperio, el blasón de su Principado, que insignia de Monarca, que siempre de Emperador, es este, que carga Cristo Nuestro Señor en el Hombro...". Y añade, profundizando en el significado del santo madero y valiéndose de diferentes textos como los de San Bernardo y San Jerónimo: "sólo Cristo [...] nuevo Rey, de aquellos siglos nuevos, sólo Él con su alta, y profunda Filosofía, [...] supo traer en el hombro la Cruz, como nueva gloria de su potestad, y su Imperio [...] Gloria con novedad es la Cruz sobre los hombros de Cristo; [...] nueva gloria, porque esta es la Cruz [...] de teatro de afrentas, transfigurada en trono de nuevas glorias".

También con respecto a la iconografía no se puede dejar de apuntar lo apropiado de la misma y su incursión en el panteón de advocaciones capitalinas coetáneas, donde presididas por el perpetuo protagonismo guadalupano, las devociones a la figura de Cristo, podemos considerar estaban copadas por representaciones del Crucificado. Estos son los casos del *Cristo de Ixmiquilpan*, ya en ese momento de *Santa Teresa*, el Señor del Veneno, hoy en la Catedral, y el de la cercana localidad de Chalma, todas piezas de fuerte impronta votiva a raíz de sucesos milagrosos por ellas protagonizados. Así, la figura del *Nazareno* cobraría cierta singularidad, no sólo por su supuesto origen divino, sino por el lugar físico que finalmente ocuparía en el destacado templo hospitalario, donde su carácter taumaturgo –también defendido en el texto de Muñatones–, lo haría responsable directo en la intercesión de multitud de curaciones milagrosas.

Recuperando lo aportado por Robin, en febrero de 1665 se da inicio a un expediente donde se relata la *resurrección* y cura que, por medio de una estampa del sagrado bulto, aconteció en la persona de la india Francisca Angelina. Este suceso fue avalado por diversos testigos, aceptándose posteriormente por las autoridades religiosas la milagrosa sanación, no así la supuesta resurrección, que quedó cuestionada[9]. La misma autora, al estudiar la figura del clérigo angelopolitano Alexandro Favián —que con motivo del encargo de una talla de la misma iconografía para un vía crucis en Puebla de los Ángeles, llegó a denunciar ante la Inquisición ese mismo año la indecencia de la imagen capitalina— retoma los textos de Osorio Romero y aporta los

[9] Robin [2002], pp. 49–50.

contundentes dictámenes de los inquisidores. Respecto a lo citado por Osorio, es importante para nuestro estudio recuperar las palabras de Favián, ya que, como se lee, la devoción fue tan grande "que había ya pasado a España" como creemos es el caso que exponemos:

> Pues en la ciudad de México, siendo una corte tan grande y de las más ilustres del mundo, se estaba practicando una ignorancia mayor, que era una imagen de Jesús Nazareno que había estos años antes, que se había expuesto a la veneración en una iglesia de un hospital que fomentaba un señor alcalde de la corte, con su cruz a cuesta, desnudo todo el cuerpo, con un paño en la cintura que le tapaba las verijas, que parecía mandil o calzones, caído al suelo, con la mano asida a la cruz y la otra levantada con extremos hacia el cielo, la boca abierta como que daba gritos de dolor y sentimiento, cosa feroz y terrible, tan fuera de orden ni traza, tan indecente y ridícula, que en lugar de poner devoción antes causaba horror e indecencia y, con todo, era tanta la veneración y afecto que le tenían en la ciudad de México, ya había por todo el reino y aún había ya pasado a España, que no se vía a otra cosa por las calles y plazas, y no se hallaría casa, por pobre que fuese, que no tuviese alguno de ellos pintada o de talle; aunque ya las otras imágenes de Jesús Nazareno, así de nuestra iglesia como de las demás, no había quien les tuviere devoción ni se acordase ya de ellas[10].

De la cita también se desprende cómo en el encargo de la pieza gaditana no sólo se mantuvo la dependencia con el supuesto original en lo que respecta a la postura, sino que a su vez reproduce otras singularidades, caso del desnudo parcial. Este hecho ha de subrayarse, porque tras ser analizada por los inquisidores la demanda de Favián —desde noviembre de 1665— por medio de un contundente edicto, se mandaba vestir no sólo la pieza en cuestión, sino todas aquellas que lo representaran indistintamente del material en el que fueron realizadas.

> Por el tenor de la presente, mandamos, requerimos, y amonestamos, en virtud de Santa Obediencia, y so pena de excomunión mayor, *latae sententiae ipso facto incurrenda*, y de quinientos ducados de Castilla, aplicados para gastos extraordinarios de este Santo Oficio, a todos los vecinos, y moradores de esta dicha Ciudad, y Arzobispado de México, y a todos los demás, estantes, y habitantes en todos nuestros distritos, y jurisdicciones, Eclesiásticos, Regulares, y Seculares, exentos, y no exentos, de cualquier grado, condición, o preeminencia, que sean, que dentro de quince días, primeros siguientes a la publicación de este nuestro Edicto, exhiban, y traigan a este Santo Oficio, o a los Comisarios, que son o fuesen de él, en las demás Ciudades, Villas, y Lugares, todas, y cualesquiera Imágenes de JESÚS NAZARENO, que están, o estuviesen impresas en papel, raso, tafetán, o en otro cualquier género, en que se haya hecho impresión: Y todas, y cualesquiera personas, que tuviesen la Imagen, en la forma que va referido, desnuda, hecha de talla, o pintada en lienzo, dentro de dicho término, las hagan vestir con su túnica morada, sin que sea necesario para ello el exhibirlas. Con apercibimiento, que de no cumplirlo, se procederá contra los que contravienen, además de la ejecución de las penas referidas, con otros, y las demás, que en derecho hayan, y puedan haber lugar, y como contra inobedientes a los mandatos del Santo Oficio. Y para todo lo susodicho venga a noticia de todos, mandamos dar, y dimos las presentes, firmadas de nuestros nombres, y refrendada...[11].

---

[10] Osorio Romero [1993], pp. 80–81. Al respecto de Alexander Favián, hemos de destacar la correspondencia e intercambio de objetos y especies que durante años mantuvo con el destacado humanista jesuita europeo Atanasio Kircher, compartiendo inquietudes desde diversos puntos de vista, como la preocupación por la correcta representación de la imagen sacra. Al respecto véase Osorio Romero [1993].

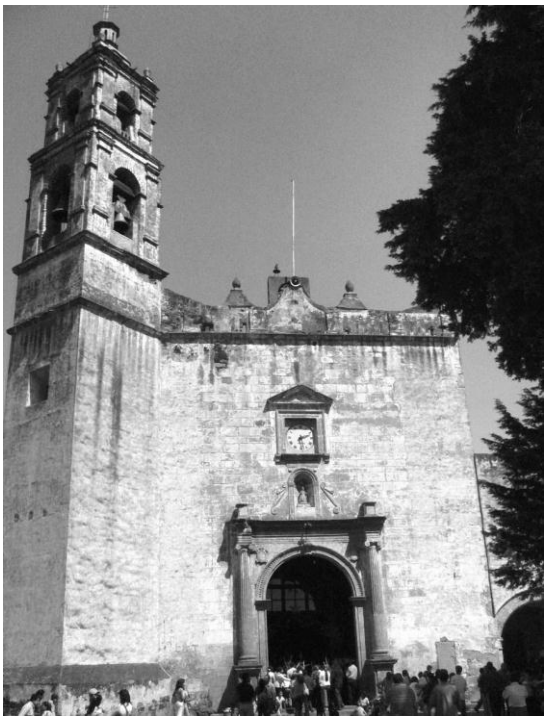
[11] Robin [2002], p. 197. Al respecto del edicto y, pese a que los encargados de la imagen lo aceptaron, sabedores del efecto que producía la visión descarnada, pretendieron lograr el permiso necesario para



Iglesia de Jesús Nazareno o de la Concepción. México. D. F.

vestir "la sagrada imagen con un velillo claro de manera que se pudiese ver los lastimado de sus carnes santísimas", lo que parece fue desestimado a favor de "vestirse la imagen de Jesús Nazareno en aquel paso con vestiduras que cubran sus santísimas carnes en la forma y manera que se acostumbra y ha acostumbrado la Sagrada Iglesia Católica", Robín [2002], p. 194.

Pese a estos inconvenientes, el culto al *Nazareno* no debió decaer, ya que en los años posteriores sería una y otra vez sacado en procesión por distintos motivos[12]. Llegó a tal punto su devoción y reconocimiento, que la Iglesia del Hospital de la Concepción de Nuestra Señora, también conocido como Hospital del Marqués del Valle –debido a su fundación por Hernán Cortés– sería desde entonces denominada coloquialmente como del Hospital de Jesús[13]. Todo ello conllevó, aún más si cabe, la proliferación de nuevos simulacros como el identificado en la iglesia de San Luis Obispo de Tlalmanalco, Estado de México, en cuyo contrato, rubricado en 1694, se especifica que la hechura del Señor tiene que ser "según el que está en el hospital de Nuestra Señora de la Concepción"[14] y cuya visión actual corresponde con la iconografía que tratamos[15]. A ello se suman otros nuevos ejemplos que ahora simplemente citamos y que luego recuperaremos al hablar de simulacros y *trampantojos a lo divino*, entre los que destacamos el lienzo del siglo XVIII conservado en la Iglesia de San Lucas Tepemajalco, en el que ya se representa el *Señor a la Caída* según las mandas inquisitoriales.



Iglesia de Luis Obispo. Tlalmanalco. Estado de México

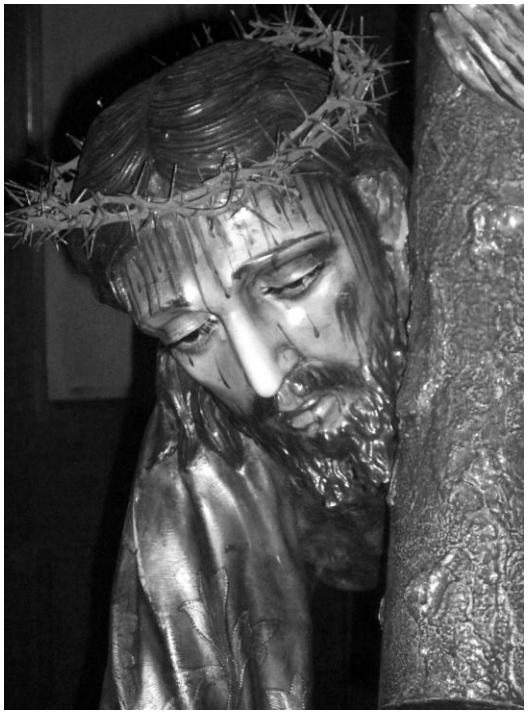


Nazareno. Anónimo novohispano, c. 1694, madera tallada y policromada. Iglesia de Luis Obispo. Tlalmanalco. Estado de México

[12] Las más destacadas son recogidas por Antonio Robles y nos hablan de la gran devoción que se le tenía a la imagen. Cabe citar las rogativas que con motivo del incendió la Iglesia de San Agustín en diciembre de 1676, se hizo donde participó "el deán con el Santísimo y nuestra Señora de Guadalupe con plegarias y letanías, fueron las cofradías y religiones con sus cruces todas, y el cielo y cabildo, todos muy tristes y confusos como si fuera el día del juicio; fue la ciudad, tribunales, audiencia y virrey. Paró la procesión en el hospital de Nuestra Señora, donde se acabaron las letanías y motete a Jesús Nazareno". Robles [1972], p. 206.
[13] Báez Macías [1982], pp. 49–50.
[14] Vargaslugo Rangel [1991], pp.93–94.
[15] Apreciaciones ya apuntadas por Robin.

Sobre el devenir de la talla original hasta su supuesta sustitución, creemos que ésta perduró hasta bien entrado el siglo pasado –debe tenerse en cuenta que en 1837, se le pagaba a Florencia Elizalde por retocarlo[16]–, y sólo quizás sucumbió en la barbarie a la que fue sometido el templo en los años treinta del siglo XX, cuando, como señala Báez Macías, se destruyeron algunos retablos neoclásicos, uno de ellos el del Nazareno[17]. Volviendo al templo desprovisto de toda la grandeza que atesoró a lo largo de los siglos, una fotografía —que ha pasado hasta ahora inadvertida— es el testigo de aquella singular iconografía que, alejada en la postura de simulacro que poseen, bien pudiera ser la más fiel vera efigie. Ahora, en la distancia del tiempo, y al estudiar la escultura, se abre la posibilidad de que ésta sea aquella donada por Gerónima Petronila, aunque extremadamente retocada. En efecto, si comparamos las extremidades con la proporción del cuerpo, encontramos como no existe una verdadera relación, lo que a su vez no es lógico si atendemos a la calidad del trabajo escultórico. Además, tanto el cuerpo como el piso rocoso sobre el que se asienta la imagen parecen estar realizados en telas encoladas, y la manufactura de sus policromías, en especial las decoraciones doradas de las vestimentas, que nos parecen más modernas. Por todo ello, y a la espera de futuros estudios científicos que arrojen algo de luz sobre el devenir de esta escultura, dejamos aquí la hipótesis de que, aunque muy intervenido, y desvirtuado en su postura original, quizás la talla actual sea una recomposición de aquella tan devota a la que con fervor acudieron los mexicanos en centurias pasadas.





Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, primera mitad del siglo XVII, reformado en el siglo XX. Madera policromada y tejidos encolados. Puede corresponder con la imagen original trasformado. Hospital de Jesús Nazareno, Ciudad de México

[16] Báez Macías [1982], p. 80.
[17] Báez Macías [1982], p. 84. Sobre estos acontecimientos véase Salazar Simarro [2005], p. 409.

Indudablemente, al analizar los distintos apartados y repercusión que ejerció este simulacro excepcional, podemos comprobar que todo ello se refleja en la *conciencia diferenciadora* de la que se hace eco Rubial García[18], dándose a su vez aquellos dos elementos primordiales que marcan la singularidad que emanan de los principales devociones mexicanas, —en ese caso de la Virgen— y que son igualmente válidos para el tema cristológico que tratamos: "los hechos milagrosos que las rodean y que las hacen objetos excepcionales y el culto devocional que genera"[19].

En el otrora ~~y~~ fervoroso ambiente novohispano, se gestó la particular devoción a la obra gaditana, la única que hasta ahora hemos podido datar en España, una de las que posiblemente son referidas por Favián: "ya había por todo el reino y aún había ya pasado a España". Todo ello pone nuevamente de manifiesto las relaciones artísticas que se establecieron entre la colonia y la metrópoli durante el Virreinato, y como tanto devociones como técnicas, al igual que los cristos de caña, fueron plenamente aceptados por la piedad peninsular.

7.2 | LA TÉCNICA

Gracias a las labores de intervención dirigidas por Nieto Pérez —publicadas con motivo del IX Congreso de Conservación y Restauración—, sabemos que la ligereza de la obra se debe a que su soporte está constituido íntegramente de la "madera" del tallo floral del maguey o agave. Del mismo material es la cruz, aunque ésta presenta un alma de otra madera más dura[20]. Como así se puede constatar, el empleo en escultura de esta parte del agave es relativamente común en la imaginería en caña, siendo aplicada en multitud de ocasiones como elemento de refuerzo, caso de los pernos en los brazos, o como parte del vástago principal de la estructura al que posteriormente se irán añadiendo otros fragmentos –tanto del mismo material como pastas y tallos de maíz– para obtener el volumen deseado. Ejemplos de estos últimos casos son las referidas tallas michoacanas de *Nuestra Señora de la Salud* en Pátzcuaro o la *Virgen de Guadalupe* del Museo de Arte Colonial de Morelia. También de la misma planta se obtiene el papel amate indiano, que de igual manera fue empleado reiteradamente en escultura ligera. Tampoco podemos olvidar, como ya se ha indicado, que otros centros productores americanos recurrieron al mismo material para la elaboración de sus imágenes ligeras caso de Perú, Bolivia o Ecuador[21].

[18] "En las décadas que van entre 1670 y 1750,la época en que se escribe el *Zodiaco*, se consolidaba en Nueva España una conciencia, por parte de los criollos, de diferencia frente a lo peninsular, conciencia que se manifestó sobre todo en un nuevo tipo de religiosidad. A la exaltación de la belleza y fertilidad de la tierra novohispana y de la habilidad, ingenio e inteligencia de sus habitantes, fenómeno que se había dado desde principios del siglo XVII, se agregó una insistencia, casi rayana en la heterodoxia, en los prodigios que Dios había obrado en esta parcela del paraíso. A través de ricas metáforas, de complicadas alegorías, de eruditas alusiones a escritos clásicos, bíblicos y patrísticos se narraron hechos insólitos, vidas milagrosas de hombres y mujeres y apariciones marianas y cristológicas acaecidas bajo sus cielos, Nueva España era, sin lugar a dudas, un espacio elegido por la divinidad para manifestarse, quizás el lugar más destacado de la tierra". Rubial García [1995], p. 26.

[19] Rubial [1995], p. 22.

[20] Nieto Pérez et al. [1992], pp. 358–362.

[21] Sobre estos centros y el empleo del agave en escultura ya fueron tratados en el epígrafe: "Otras tipologías constructivas ligeras a relacionar con la imaginería en caña".

Aunque no es tan habitual la realización novohispana tallada totalmente en maguey, esto es posible por las dimensiones de la pieza, 46 centímetros de alto, ya que de otra manera requeriría un laborioso embonado. Así, la hechura es maciza y el trabajo de la talla, pese al material, muestra cierta laboriosidad como podemos ver en el tratamiento del rostro, manos y pies. Fuera de lo particular del soporte, tanto su construcción como su policromado, no presentan variaciones con respecto a la tecnología y materiales empleados en la imaginería española. Sobre las carnaciones, gracias a los análisis efectuados por Palet, sabemos que fueron realizadas con técnica mixta —óleo y temple— con carga de blanco de plomo y algo de amarillo, probablemente de Nápoles. Sobre este estrato y según la parte de la que fue extraída, se logra el tono de la piel añadiéndole al blanco de plomo un poco de azul (¿azurita?), y en menor cantidad cinabrio, lo que confiere un aspecto blanquecino sonrosado característico de la piel con zonas azuladas. Como el resto, la sangre es una mezcla de temple y óleo pero con laca orgánica roja, no identificada aún su naturaleza exacta[22].



Divino Indiano. Anónimo novohispano, anterior a 1674, materiales ligeros, cáscara de escarabajos, policromía y reliquias. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera. Cádiz

En lo concerniente a la cruz, con la salvedad ya comentada del interior más duro de madera, la particularidad de esta pieza reside en el empleo, junto al dorado, de escamas verdes metalizadas, adheridas con resina[23]. Debido a la dificultad que conlleva su análisis y más aún condicionados por el uso cultual de la pieza, no ha sido

[22] Nieto Pérez *et al.* [1992], pp. 360–361.
[23] Nieto Pérez *et al.* [1992], p. 359.

imposible identificar de forma científica el insecto de que se trata. Aún así, un acercamiento nos induce a pensar que se pueda tratar del *Phaneus Demon*, o *Cotinis Mutábilis* coleópteros comunes en tierras mexicanas[24] y que, únicamente en este caso, sabemos se ha empleado en labores artísticas.



703



Fragmentos de cáscaras de escarabajo en la cruz del *Divino Indiano*

[24] Debido a la imposibilidad de poder obtener la necesaria muestra para su análisis y consulta, en vista de las imágenes obtenidas se nos ha indicado en diferentes ocasiones que debe tratarse del insecto que se conoce en México como "mayate". El término *mayate* deriva del náhuatl *máyatl,* y se identifica según diversas fuentes con un escarabajo verde que puede llegar a medir hasta algo más de tres centímetros, y que poseen un tono verde brillante metálico en la parte superior. Es un *coleóptero polífago*, de la familia de los *escarabeidos* y muy frecuente en México, especialmente en junio que es cuando salen completando su ciclo vital.

7.3 |EL DIVINO INDIANO

Ya en una publicación del siglo XIX se advertía sobre la historia y el devenir de la imagen que ahora estudiamos, aunque es en el monográfico sobre el cenobio, escrito por Bohórquez Jiménez, donde se aporta la mayor cantidad de datos gracias a la trascripción de documentos conventuales y notariales[25]. Son sin duda los testigos de aquel momento, las propias monjas, quienes mejor pueden contarnos la primera historia de la talla, que por el citado investigador, relatan para las futuras generaciones el acontecimiento:

> Para que las venideras no ignoren el principio y fundamento de la venida de Jesús Nazareno de este convento y sepan estimar la santa imagen que tienen en el altar Mayor, referiré aquí algo de su venida y milagros.
>
> Estaba esta santa imagen de Jesús Nazareno de la Caída en Méjico en poder de un hombre poderoso y por tener rentas del rey vino a que le embargaron todo su hacienda. En este tiempo fue don Julián Cortés, vecino de Cádiz y bienhechor del convento a Méjico y por tener conocimiento con la persona cuya era la imagen, que era tío de su mujer, sabiendo sus trabajos y los embargos de su hacienda, le fue a ver y entrando en el oratorio se aficionó desta santa imagen y, considerando que podía pasar a poseedor que no la estimase como merecía, solicitó el traérsela a España por traerle a su mujer esta prenda de santa estima que era de su tío y ponerla en su oratorio, y dio por rescatarla de poder de la justicia trescientos y cincuenta persos.
>
> Estado ya encajonada y gozosísimo de traer esta joya a su mujer, porque la amaba mucho, le dieron la nueva de que era muerta y en medio de su dolor, pareciéndole que ya todo le sobraba y que para su casa, estando sólo, no era bien traer cosa de tanta estimación, ofreció a su Divina Majestad que pues le había quitado a su esposa que le traería a este convento.
>
> 704 Ya la venida, en la mar, se levantó tan grande y furiosa tempestad que todos creyeron perecerían por lo fuerte de la tormenta, viéndose en tan manifiesto peligro, avisó don Julián Cortés al Sr, don fray Alonso de Luna, que venía en el navío de la Nueva España a ser obispo de Almería es religioso del orden de Nuestro Padre San Agustín, díjole cómo traía esta santa imagen y el Sr. Obispo mando abrió el cajón y que todos hiciesen rogativas. Fue cosa maravillosa que al punto que se abrió el cajón y se descubrió la santa imagen cesó la tormenta y se vio una luz que descubrió hasta lo más profundo del mar y los puso en camino que lo habían perdido con la fuerza de la tormenta y, por ser de noche, con la oscuridad, se ignoraba el sitio donde se hallaban y con la luz y la claridad que salió de la santa imagen fueron y arribaron al puerto con prosperidad.
>
> Viendo este portentoso milagro el Sr. Obispo dispuso que al día siguiente se pusiera esta Santísima Imagen en el altar y dijo misa de pontifical y con sermón y la mayor solemnidad que se pudo y concedió a todas las personas que le venerases cuarenta días de indulgencia.
>
> No es posible decirse los innumerables milagros que en Méjico y en España ha hecho este Divino Indiano. Llegando a Cádiz como se publicó los grandes milagros que había obrado fue grande el combate que todos dieron a don Julián Cortés por llevarla cada uno para sí, desde la catedral hasta las demás iglesias de religiosos de todas las ordenes y cofradías, haciendo cada uno los mayores ofrecimientos que podían de labrar la capilla y entierro del mismo Julián y otros muchos honores, Más fue Nuestro Señor servido de manifestar era su Divina Voluntad venir a esta su casa, dando tan gran valor y fortaleza al dicho don Julián, que siempre se estuvo firme, sin que fuese bastante cosa alguna el contrastarle ni faltar a lo ofrecido, aunque le decían que cómo tenía ánimo a desterrarle, que trayéndole a Chiclana era desterrarle, a donde no le sabrían conocer[26].

[25] Bohórquez Jiménez [1998], pp. 106–112.

[26] Bohórquez Jiménez [1998], pp. 106–107. La transcripción de Bohórquez fue puntualmente corregida



705

Convento de Jesús Nazareno. Chiclana de la Frontera, Cádiz

por nosotros del documento original. Archivo del Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, en adelante (ACRJNCHF) *Recibo. Libro del que da noticias de los primitivo del convento índice de cuentas desde el año 1667 hasta 1713*, s/p.

Estos hechos debieron acontecer poco antes del 15 de noviembre de 1674, día en que Cortés firmó las escrituras de donación de la talla, pasando ésta a presidir el retablo mayor, y por ende, a ser titular del convento. El patrocinio no ha de extrañarnos porque el cenobio desde su fundación estaba bajo dicha advocación, construyéndose poco menos de una década antes –1666–, en casas anexas a la Ermita de Jesús Nazareno y con ello, las madres agustinas descalzas, podrían contar desde el principio con iglesia[27]. En la elección del cenobio por parte del comitente, amén de lo dicho en el texto, y sabedores que la relación de Cortés era anterior a la donación de la pieza[28], quizás se deba a la intersección, ya no sólo a la citada advocación, sino personajes relacionados con el convento y muy cercanos a éste. El más importante, sin duda, fue el capitán Juan de Manurga, al que en varias ocasiones se refiere como "mi señor"[29], entendiéndose al dejarle tanto a él como a su mujer, Juana de Conte, mil pesos a cada uno "en reconocimiento de lo mucho que les debo por haberme criado con todo cariño"[30]. El afecto de este matrimonio por el convento debió ser grande, ya que en vida hicieron donación del gran lienzo de la Inmaculada que preside el segundo cuerpo del retablo mayor[31], no olvidándose tampoco en sus mandas testamentarias y dejándoles la generosa cantidad de 2.500 reales[32]. Además del reconocimiento por parte de Cortés hacía Juan de Manurga, su amistad debió durar muchos años, al menos hasta la muerte del segundo, ya que siempre lo encontramos como albacea o responsable del cumplimiento de los deseos del primero[33].

Otro de los personajes que pudo influir en Cortés a la hora de realizar la donación del *Nazareno* fue el capitán y caballero de la Orden de Santiago Diego de Iparraguirre[34],

[27] Al respecto véase, Bohórquez Jiménez [1998], pp. 76–80.

[28] Así se comprueba en el testamento rubricado en 1673 cuando manda sacar de sus bienes mil pesos de a ocho reales de plata para fundar una capellanía de "tanto número de misas cuantos días domingos y fiestas de guardar hay en el discurso de cada un año y se guardan en este obispado para que en todos los domingos y fiestas de guardar, da cada un año, perpetuamente y para siempre jamás, se diga una misa a la hora de las once del día en el altar mayor de la iglesia (...) y si por algún impedimento a la dicha hora no se pudieren decir las dichas misas, en el altar mayor de la dicha iglesia, se digan en cualquiera de los otros altares de ella...". AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, ante el escribano público Juan Rendón. 2 de julio de 1673, f. 543.

[29] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, ante el escribano público Juan Rendón. 2 de julio de 1673, f. 548. AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.089, Poder para testar ante el escribano público Juan Rendón. 11 de julio de 1678, f. 1058.

[30] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, ante el escribano público Juan Rendón. 2 de julio de 1673, f. 547.

[31] Bohórquez Jiménez [1998], p. 106 y 308-309. Se trata de una obra documentada en 1665 que se ha atribuido al pintor de ascendencia flamenca Cornelio Schut, lo que viene a avalar su relación con el medio artístico sevillano y las propuestas más innovadoras que se produjeron en su seno. Últimos comentarios al respecto en Alonso de la Sierra Fernández [2003], pp. 182-183.

[32] Bohórquez Jiménez [1998], p. 106. La piedad y generosidad de Juan Sáenz de Manurga queda a su vez patente en la singular donación que hace que hace a la Catedral gaditana de "una lámpara grande, que ardía en medio del crucero hasta que se dotaron los cirios, pesa 14 arrobas de plata, y es evidente, y primorosa fundición...". Concepción [1690], p. 575.

[33] Ejemplo de ello son los poderes para testar de 1670 y 1678 además de en otros testamentos.

[34] Sobre este destacado personaje caben citar la referencia biográfica que se le hace; "Diego de Iparraguirre, de Irán, Gran caballero (...) fallecido en Median Sidonia el 17 de diciembre de 1700, y sepultado en la ochavada capilla del convento que a sus expensas fundara en 1687. Así mismo contribuyó a la edificación del convento de agustinas recoletas de Chiclana, Bienhechor y administrador con otras personas principales de Cádiz del hospital para mujeres, amigo y consejero, albacea y admirado de todos los vascos de su tiempo en Cádiz, dueño del navío nombrado Santa Cruz, Iparraguirre es un dechado de vasco emprendedor y callado. *Jamás –leemos– se dio descubiertamente por bienhechor, ni permitió que nadie entendiese lo que hizo*. Se conservan recuerdos suyos en el citado convento de Mediana Sidonia, donde se venera la imagen galeona..." en, Garmendia Arruebarrena

uno de los más destacados benefactores del convento y también próximo a Cortés. Ambos, establecidos en Cádiz, se dedicaban a la carrera de Indias y debieron mantener una buena amistad, coincidiendo en diversas ocasiones relativas a obras pías, a lo que sin duda fueron asiduos. Como ejemplos cabe citar que junto con el marqués de Villalcampo se ocuparon del hospital gaditano para mujeres, citándolos su coetáneo, fray Gerónimo de la Concepción: "tomaron por su cuenta la administración y gobierno del dicho hospital, mejorándolo en parte, y poniendo un administrador diligente"[35]. También en la cofradía de la Humildad y Paciencia encontramos el contacto entre ambos y de la que Cortés fue prioste en 1675, así como benefactor en otras ocasiones[36].



Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia. Jacinto Pimentel (1638). Madera policromada. Iglesia de San Agustín. Cádiz

Esta relación y la devoción al *Divino Indiano* por parte de los Iparraguirre debió ser muy fuerte, lo que podría explicar que la imagen tuviera una alcancía en los barcos de la ruta hacia Buenos Aires[37], destino que sabemos pudo ser habitual en las rutas de Julián Cortés, y que era uno de los principales de Andrés y Alonso de Iparraquirre, hijo de Diego el primero y familiar el segundo[38]. Pero no sólo los familiares más

[1990], p. 75.
[35] Concepción [1690], p. 597.
[36] Concepción [1690], p. 217. Sobre sus vínculos con la citada cofradía véase el epígrafe biográfico dedicado a Julián Cortés.
[37] Bohórquez Jiménez [1998], p. 110. El autor también refiere de la existencia de otra alcancía en la Aduana de Cádiz para los donativos de los marineros, lo que creemos tiene relación con el propio hecho milagroso acaecido en alta mar.
[38] Así consta en la documentación del Archivo General de Indias, donde en los catálogos de pasajeros

cercanos compartían tal veneración. Así, en el testamento de Ignacio Elizondo y Sagardia, destacado personaje también de la sociedad vasca asentada en Cádiz a finales del XVII, –sobrino por parte de madre de Diego de Iparraguirre[39]–, se dejaba al convento chiclanero "veinticinco pesos escudos"[40]. Estos son sólo unos ejemplos de las relaciones de los Iparraguierre con el cenobio agustino, siendo muchos los personajes más influyentes del momento que, junto a Diego Iparraguirre, fueron grandes benefactores.

Continuando con el texto extractado, es conveniente hacer otra serie de matizaciones que vienen a incidir en varios de los aspectos que creemos relevantes. Tal y como consta, la obra fue adquirida supuestamente como regalo para su mujer María de Zuzalaga[41] y, en vista de su último testamento –el 2 de julio de 1773– antes de emprender viaje, Julián Cortés en medio del documento cambia sustancialmente su redacción en vista de la posibilidad de que "puede ser que la dicha doña María de Zuzalaga, mi legítima mujer quede preñada y en este caso, y pareciendo estarlo..."[42]. No sería extraño, aunque por ahora sea una mera suposición, que en función de los tiempos[43] y enterándose él a punto de regresar con el preciado regalo, del fallecimiento de aquélla, que ésta muriera de parto, lo que igualmente vendría a explicar el hecho de que donara la pieza, no queriendo tan doloroso recuerdo en su casa.

Otro dato a destacar es la alusión que se hace a los "innumerables milagros que en México...", lo cual suponemos debe referirse a la talla original, entendiendo que la española, al estar en un oratorio privado, es menos accesible a la devoción popular. Ello nos lleva ya no sólo a las citadas palabras de Favián, sino a destacar el carácter milagroso y su aceptación por parte de la feligresía peninsular, incidiendo en la importancia de la talla. Este tipo de sucesos milagrosos, jurados y reconocidos en el trayecto de Indias fueron ciertamente una necesidad ante la peligrosidad del océano, el acoso constante de buques y flotas extranjeras, sin olvidar el ataque de piratas y corsarios o incluso el mal estado de muchos navíos que hacían continuamente este recorrido, provocaban que en un sinfín de ocasiones se invocara a Dios, la Virgen o los Santos, por medio de devociones conocidas[44]. Muchos serían los ejemplos que podríamos citar en este sentido, pero para nuestro estudio traemos en alusión una muestras que, aunque posterior, coincide en que dicha intercesión divina fue debida a una escultura que, embarcada en puertos indianos, viajaba en el buque como así

encontramos a Andrés de Iparraguirre el ocho de enero de 1691, solicitando permiso para viajar como cargador a Buenos Aires, (AGI. Pasajeros, L. 14, E. 330) que viajaba con Alonso de Iparraguirre (AGI. Pasajeros, L.14, E. 329), este último localizado también el diecisiete de abril de 1698, con el mismo destino. (Pasajeros, L, 14, E. 1459).

[39] Garmendia Arruebarrena [1990], p. 91.

[40] AGI, Contratación, 465, n. 11, fol. 25v. En el mismo documento, de 1694, aparece Diego de Iparraguirre como albacea en tierra. Ignacio de Elizondo murió en el regreso a bordo del galeón capitana mientras regresaba a España, siendo arrojado su cuerpo al mar. Garmendia Arruebarrena [1990], p. 91.

[41] Pese a que en los diferentes testamentos y poderes siempre aparece ésta como María de Zuzalaga, sabemos, gracias al documento de consentimiento expedido notarialmente, por parte de la misma para que su marido pueda realizar viaje a la Nueva España, rubricado el veinticuatro de junio de mil seiscientos setenta y tres, consta su nombre completo era María Martínez de Zuzalaga. AGI. Contratación, 5.439, N.61. Este dato tiene cierta importancia al respecto de la búsqueda del propietario original de la imagen gaditana, "tío de su mujer".

[42] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, ante el escribano Juan Rendón. 2 de julio de 1673, f. 548v.

[43] "En los últimos treinta años del siglo XVII, la duración media de un viaje redondo era de (...) quince meses y 27 días. Carrasco González [1996], pp. 101–102.

[44] Al respeto de este tema véase la semblanza realizada por Sánchez Reyes [2003], pp. 145–208.

aconteció con el *Divino Indiano*. Se trata de la imagen de *Nuestra Señora de los Dolores* de la iglesia de Lodero en la Villa de Mazo, La Palma, Islas Canarias. Encargada a la ciudad de México antes de 1770 y, tras achacársele la rápida navegación entre los puertos de Vera Cruz a Campeche, consta documentalmente su auxilio durante el accidentado trayecto oceánico:

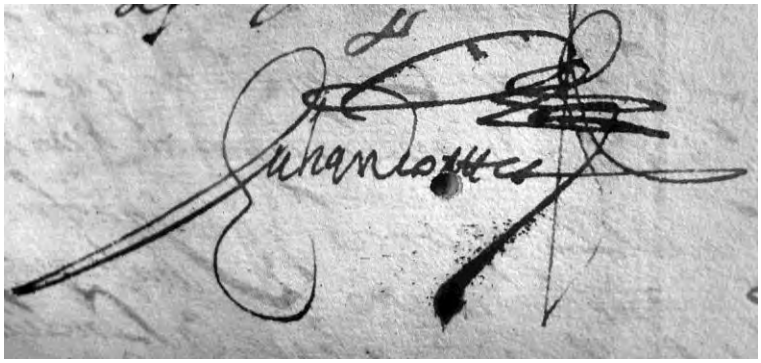
> ... De aquella vaía de La Habana salió el dicho Méndez (altruista cargador de la talla) en un regristro de yslas para la de Thenerife y no obstante que el capitán también llevó de gracia esta soberana ymagen, tubieron los cargadores de la nave el poco reparo de poner el cajón en la bodega con otros fardos y carga, pero a pocos días de navegación se les armó una tormenta desecha en un norte sobervio que les presisó calar masteleros, vergas avajo, tomar risos al trinquete y en esta tribulación de desaforado viento y mar toda la tripulación y marineros pedían a Dios el socorro. El piloto, que supo avian puesto a Nuestra Señora en la bodega, luego clamó le sacassen la ymagen con la brevedad posible y se la pusiesse en la popa y, no obstante que por el motivo de la tormenta se le hazía dificultoso el sacarla, el mismo anhelo de la vida y la confiansa grande en esta señora les exforsó a atropellar inconvenienes y con brevedad sacaron el caxón onde iva esta señora. Y pregonado buen viaje poniendo con toda devoción dicho cajón en el camarote de dicha nave, luego serenó la tormenta y sin más torbellinos llegaron a salvamento a el puerto de Santa Cruz de Thenerife...[45].



Nuestra Señora de las Angustias. Anónimo novohispano, talleres de la Ciudad de México, anterior a 1770, madera policromada. Ermita de Lodero, Villa de Mazo, La Palma

[45] Pérez Morera [2004b], pp. 568–570.

Retomando el documento peninsular, otro de los apuntes a indicar es la referencia que se hace al obispo Alonso de Luna, lo que da al texto acertada verisimilitud. Es sabido que fray Francisco Sarmiento de Luna se encontraba por aquellos años ocupando la sede de la antigua Valladolid, actual Morelia, y tras diversos intentos del rey por promocionarlo para el obispado de Almería, finalmente sería Clemente X quien accediera, promoviéndolo el 25 de septiembre de 1673. Como describe López Martín, el prelado no llegaría por ese tiempo, sino que un año después, es decir, antes del 30 de noviembre de 1674 cuando se comunica con su por entonces agitado cabildo, para hacerles saber que ya estaba en la península, su llegada por Cádiz y que marchaba a la corte[46]. En base al tiempo de la carta y como veremos, es de suponer que la arribada de la escultura se realizaría a finales del octubre o principio del noviembre de ese año.



Rúbrica de Julián García del Pardo Cortés

En otro documento, el 15 de noviembre se trasladaba Julián Cortés a Chiclana, haciendo entrega mediante escritura pública del la imagen del Divino Indiano a las madres agustinas, quienes ante el escribano Juan Ceballo, aceptaban tan preciada joya, comprometiéndose a su vez en cumplir las mandas del donante:

> "Por nos y en nombre de las demás monxas que nos sucediesen, otorgamos en favor de don Julián Cortés, hombre de negocios y vecino de la ciudad de Cádiz, y decimos que porque el susodicho, por su deboción y afecto a traído de México, en los reinos de Indias, una imagen y hechura de Jesús Nasareno arrodillado y la tiene en su casa y poder para colocarla en la iglesia y altar aior deste dicho convento. Y para que lo referido tenga cumplido efecto de luego y declarando que para lo que en esta escritura se contendrá, emos tenido entre nos los tratados que el derecho dispone y nuestro acuerdo y deliberación según conviene, nos obligamos a que luego que la dicha ymagen y hechura de Jesús Nasareno sea conducida a esta villa y entregada en este dicho convento, abiendo presedido la prevención del tabernáculo en que a de estar para maior de sencia, se colocará y haremos colocar en el dicho altar mayor de la yglesia del dicho nuestro convento en que a de permanecer para siempre, sin que por nos ni por otra alguna persona se contradiga lo referido en todo ni en parte. Y si sucediere el caso de la dicha contradicción, este convento y nostras en su nombre saldremos a favor y defensa hasta que quede fenecida y la dicha hechura en el dicho altar mayor como ha referido y en su derecho restituiremos la dicha hechura al dicho don Julián Cortés..."[47].

[46] Al respecto del obispo Luna véase López Martín [1999], pp. 479 y 497.
[47] Bohórquez Jiménez [1998], pp. 343–344.



Divino Indiano (desvestido). Anónimo novohispano, anterior a 1674, materiales ligeros, cáscara de escarabajos, policromía y reliquias. Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera. Cádiz

711





Dos semanas más tarde, el 29 de noviembre, esta vez ante el escribano Gerónimo Dávila, vuelve Cortés a establecer oficialmente las *obligaciones* que el cenobio debía mantener hacia el *Divino Indiano*. En la "licencia y memoria" correspondiente recalcaba las condiciones de la donación e incidía en muchas de las premisas anteriormente expuestas, reconociendo el cenobio la figura del donante a quien:

> ...en recompensa de la dicha limosna que ha recibido este dicho convento del dicho Julián Cortés se obliga de perpetuamente para siempre jamás el tener memoria de encomendar a Dios al dicho Julián Cortés y a doña María de Zuzolaga, su mujer ya difunta. Y ansí será el que perpetuamente y para siempre jamás se dirá este dicho convento por su alma y las demás de la intención del dicho Julián Cortés una misa cantada dicha a Jesús Nazareno en el altar y capilla mayor y nos obligamos a este dicho convento a decirle esta primera misa el día que se coloque en la iglesia, altar y capilla mayor...[48].

El nueve de diciembre, dos días antes de que ambas partes volvieran a comparecer ante el escribano público, la imagen llegó a Chiclana. Nuevamente, la pluma de la cronista agustina da cuenta de tan magno acontecimiento:

> Viéndose el dicho caballero tan combatido de todos y por librarse de semejantes molestias. (en referencia al acoso que le estaban sometiendo los distintas iglesias y órdenes por obtener la imagen) determinó traerle antes de acabar el tabernáculo que tenía dispuesto para colocarle en el altar mayor de nuestra iglesia y fletó un barco y acompañado del padre fray Juan de san Antonio, religioso agustino descalzo, y otras personas y de don Cristóbal Ferrel que fue uno de los que se hallaron cuando el milagro de la tormenta del mar y jurando dijo haber visto la luz y con ella hasta lo más profundo del mar[49].

La comitiva salió temprano de Cádiz, ocurriendo durante el trayecto ciertos aspectos milagrosos y donde a su arribada casi podríamos decir que se reproduce la pintura novohispana del Hospital de Jesús. En una pequeña embarcación "aderezada de gallardetes" rumbo a Chiclana, con una navegación agradable, tan del gusto de los gaditanos y habitual en la época:

> ... notaron las personas que lo vieron venir que les servían y asistían gran copia de aves de la mar que venían volando y sirviendo de turbante hasta que desembracaron a su Divina Majestad que en bandadas se volvieron a su sitio. Luego que las espias que le esperaban vinieron a avisar resonaron todas las campanas de la villa y al punto se juntaron tantos muchachos y barqueros que siguiendo el río fueron en búsqueda deste Divino Señor y desde muy lejos trajeron el barco como si fuera en palmas. (...) En el desembarcadero estaba prevenido todo el clero con su cruz y música y los religiosos de Nuestro Padre San Agustín por comunidad y todo lo demás de la villa de nobleza y plebe y la cofradía con sus insignias y muchos fuegos que se dispararon. Dispúsose el recibimiento con la mayor solemnidad que se pudo, trayendo a su Divina Majestad en unas andas de plata y en hombros de sacerdotes.
>
> Entró en esta su casa y le pusieron en un altar que estaba prevenido, junto al altar mayor, cerca del coro y allí estuvo tres días para el consuelo del pueblo. Se le cantó todos los tres días misa con toda solemnidad que se pudo, asistiendo todo el clero y música teniendo muy bien adornado el altar con seis blandones con sus hachas y seis candeleros con todas las luces ardiendo todo el día y parte de la noche que hasta muy tarde no se cerraba la iglesia por atender a la devoción de los fieles, que con la experiencia de sus misericordias venían a invocarlas y por gozar de la

[48] Bohórquez Jiménez [1998], p. 345.
[49] Bohórquez Jiménez [1998], p. 108.

> amenidad del sitio, que con el adorno y olores les convidaba a su asistencia, estando sacerdotes incesablemente tocando rosarios por lo que parecía a cada uno que sería más que grande la desgracia si se iba sin que se le tocase su rosario.
>
> Después de tres días pareció conveniente el entrar a su Divina Majestad dentro del convento, en tanto que se acababa el tabernáculo que estaba haciendo, donde le recibimos las religiosas y mucho más nuestras almas donde no es fácil decir las misericordias que cada una recibió y experimentó dentro de sus almas[50].



713

Divino Indiano y su Hornacina, este último trabajo gaditano en madera tallada y dorada, 1675. Ambos regalos de Julián Cortés. Clausura del Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz

No cabe duda de que estos acontecimientos, y posiblemente la pronta fama ~~de~~ milagrosa de la imagen, ya en la localidad, hicieron recapitular a Julián Cortés, quien dos días después de la fastuosa y votiva llegada, modificaba las cláusulas establecidas a favor del permiso de sacar la imagen en procesión si así se requiriera:

> Y ahora y en consideración de que la dicha santa ymaxen es mui devota y que los vecinos desta villa podrán tener devoción en algunos casos de necesidad que se ofrezcabn en ella en tiempos de necesidad, por falta de agua, malos temporales y enfermedades, por deboción u otros accidentes sacar en procesión la dicha ymaxen de Jesús Nazareno, sin que por ello el dicho conbento y monxas pierda el derecho que tiene a la dicha imaxen y echura[51].

Esta es la primera historia del Divino Indiano que permanecería en el coro bajo del convento hasta que un año más tarde llegara su espléndido tabernáculo, siendo

[50] Bohórquez Jiménez [1998], p. 109.
[51] Bohórquez Jiménez [1998], p. 346.

entronizado con el debido boato y revestida la imagen con su nueva "túnica morada de tela pasada y cordones de fino oro con perlas finas", el domingo de carnestolendas 24 de febrero de 1675[52], regalo todo de Cortés. Con el tiempo, la escultura fue enraizando en la sociedad no sólo de la villa, sino en toda la provincia, centrando múltiples donaciones que fueron enriqueciendo de forma notoria el cenobio. Junto a las dádivas monetarias llegaron múltiples presentes, entre los que destacan por el vínculo indiano sendos cuadros de la *Virgen de Guadalupe*[53], las piezas de platería donadas por Vicente Enríquez y Baltasar de Olazarra y los cuatro cocos engarzados en plata, regalos de Ana Vélez. A ellos cabe unir otras donaciones de nuestro protagonista, quien regalaría dos lienzos más: uno de *Nuestro Señor Crucificado* y otro de *Jesús Nazareno*, que de nuevo pone manifiesto su predilección por esta iconografía[54].



Jesús Nazareno. ¿Anónimo español?, siglo XVII. Óleo sobre lienzo, Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz

[52] Bohórquez Jiménez [1998], p. 110. El coste del tabernáculo ascendió a 1.000 ducados, lo que indica su calidad.

[53] Uno de estos lienzos se encuentra en una de las escaleras mientras que el restante, gracias a su exhibición como parte de una muestra de arte en la localidad, ha podido ser estudiado más en detalle, aproximando su datación: "La concepción estética de los motivos decorativos permiten situar esta obra a partir de la segunda mitad del siglo XVIII cuando los motivos rococó alcanzaron gran éxito. En el antiguo Colegio de Santa Cruz de Cádiz se conserva una versión semejante que ha sido fechada en los últimos años del siglo". Alonso de la Sierra Fernández [2003], pp.196–197.

[54] Bohórquez Jiménez [1998], pp. 114–115. Pero otras muchas piezas que se conservan o no, también fueron traídas del continente americano, este sería el caso del "Niño Jesús de Indias llamado del Cebú, donado por Pascuala Solano, con la corona y el mundo de oro..." que la congregación se vio obligada a vender a principios del siglo XIX para paliar las agraviantes necesidades por las que pasaba. Bohórquez Jiménez [1998], p. 268.



Lienzo de Jesús Nazareno. ¿Anónimo español, siglo XVII? Óleo sobre lienzo, Convento de Jesús Nazareno, Chiclana de la Frontera, Cádiz

Mención especial, y reflejo de la alta estima que llegó a alcanzar el patrocinio del *Divino Indiano*, es sin duda la magnífica portada de su iglesia. Catalogada recientemente por Juan y Lorenzo Alonso de la Sierra, han establecido el nombre del destacado escultor genovés Ponsonelli, hacia 1690, como su posible autor, al tener documentas otras piezas del mismo en la ciudad con las que a su vez comparte claras analogías[55]. De lo que no cabe duda es que este conjunto pétreo, del mejor mármol, debe ponerse en relación con la portada de la iglesia agustina de la capital, punto de referencia de la orden y uno de los templos principales de la bahía. Así, frente a su cuidada sobriedad, en la que estudiamos se hace presente un barroco más exuberante, sobre todo por componentes como las columnas salomónicas, las guirnaldas o los elementos arquitectónicos que a modo de copas que cumplen la función de pequeños óculos.

Respecto a la portada chiclanera, y al igual que ocurre con una de las del Hospital de Jesús de México, queda presidida por una representación de *Jesús Nazareno* con la cruz a cuestas, pero en ambas nos encontramos que no se ajusta a la devota iconografía de la caída. Mientras que en el caso mexicano, la talla, sencilla y ciertamente tosca –no comparable a las alegorías o la Inmaculada de la otra fachada–, muestra a Jesús erguido portando la cruz, en la española ésta va un paso más adelante y nos lo describe un momento anterior a que, por el peso de los maderos y el castigo sufrido, caiga una de las tres veces como así aconteció en la Vía Dolorosa. En los dos casos es lógico suponer que los autores prescindieron de la representación concreta de la caída debido a la dificultad que las menores proporciones conllevan volumétricamente para adaptarse a las hornacinas y, a su vez, la pérdida de puntos de fuga con respecto a la visión cuando nos vamos acercando a la fachada. Pero del mismo modo no podemos olvidar que este hecho

[55] Alonso de la Sierra Fernández *et. al.,* [2005b], p. 16.

puede entenderse como un anticipo iconográfico de lo que nos encontraremos en el interior[56], permitiendo, en el caso gaditano, trazar un eje entre el retablo exterior que es la fachada, y el interior de la capilla mayor, muy similares. Responde también al concepto de extroversión del culto, entendiéndose con ello que estos simulacros contribuyen a reforzar la presencia de la imagen concreta en su doble ambiente, el templo y la calle. Se trata de una "apropiación" que, como luego veremos, es extensible al hogar a través de las muchas y variadas interpretaciones que procurarán difundir su devoción. Este tipo de soluciones si bien no podemos decir que sean habituales en las iglesias españolas, sí existen diversos ejemplos que se han venido destacando en la historiografía actual.



Nazareno. Fachada de la iglesia del Hospital de Jesús. México, D.F.





Fachada y retablo mayor de la Iglesia del Nazareno. Chiclana de la Frontera, Cádiz

[56] Ya indicado por: Bohórquez Jiménez [1998], p. 300.

Retomando las piezas en estudio, frente al hieratismo y a la frontalidad que denota el Nazareno pétreo mexicano, en el español se ha tenido mucho cuidado en que éste mantenga una lectura desde todos los puntos de vista. A su vez, el carácter pasionista de este cuerpo de la fachada queda enfatizado por los angelitos laterales, uno con gesto de congojo y otro sosteniendo posiblemente algún atribuido, hoy perdido, lo que se complementa con el relieve del dintel donde aparece la *Santa Faz* y que no creemos casual, al encontrárnoslo en la peana de la imagen titular. Esta última relación es común porque, como todos sabemos, la sagrada impresión del rostro de Cristo aconteció durante el camino del calvario. Ello nos remite a los lienzos del retablo de Tlalmanalco, donde Correa, posiblemente siguiendo el original de la ciudad, representa a cada lado los momentos más significativos que se dieron en el traslado, el encuentro con la Madre y el instante donde la Verónica muestra el rostro de Cristo que ha quedado impreso en su velo. También hemos de tener en cuenta que bajo el Nazareno de Tlalmanalco se situaba, como apuntó Moyssén en base a lo indicado por Francisco de la Maza que "en la colección del licenciado Lorenzo Cosío figura una Santa Faz en una puerta de Sagrario que procede de Tlalmanalco"[57]. Finalmente, será un inventario de la iglesia hospitalaria de la capital, realizado el 26 de abril de 1773, donde queda resuelta la duda, al mencionar en el retablo colateral del Nazareno "en un nicho la imagen de talla de *Jesús* y en la puertecilla del sagrario el *Divino rostro* en el velo de la Verónica"[58].



Santa Faz. Peana del Divino Indiano y dintel de la Fachada de la Iglesia de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera, Cádiz



[57] Moyssén *apud* Toussaint [1982], p. 262.
[58] Báez Macías [1982], p. 60.

Todo este cúmulo de coincidencias nos lleva a pensar que quizá Julián Cortés estuviera también detrás, si no del encargo, sí de la narración de cómo era la devoción en México a la talla de la Caída, como era la maquinaria que lo albergaba, y que ello quedara en la memoria colectiva de las monjas quienes al final debieron estipular ciertas particularidades en su encargo a Génova. Pese a que podemos considerar de casual la adquisición de la pieza, debido al embargo del que se nos habla en la documentación, la identificación devocional con la iconografía de Cristo con la cruz a cuesta por parte del donante era anterior, ya que se sabe su estimación por la misma en Cádiz, imagen a la que dejó dinero en varios de sus testamentos por vincularse con la protección de la flota y marinos[59].



Nazareno. Portada del Convento de Jesús Nazareno. Atribuido a Ponsonelli, c. 1690. Mármol labrado. Chiclana de la Frontera

[59] "Al Licenciado Don Diego de Haro Presbítero de esta Ciudad por la amistad, y Cariño que hemos tenido y tengamos mando cien pesos escudos de a diez reales de plata por una vez con el cargo de un novenario de misas rezadas que ha de celebrar por mi Alma en el Altar de Jesús Nazareno, sitia en el convento de Monjas de Santa María de esta ciudad". Testamento. Julián García Cortés, 27 de marzo de 1691, AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, fol. 177 v. Una cláusula prácticamente idéntica la volvemos a encontrar cuando testa un año más tarde; Testamento. Julián García Cortés, 20 de diciembre de 1692, AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, fol. 1152v.

7.4 |LA IMAGEN RELICARIO

Dentro del conjunto de singularidades que como vemos confiere particularidad al *Divino Indiano*, destaca su carácter de escultura relicario. Alejado de nuestros temas tradicionales de investigación, es gracias al novedoso estudio para la historiografía novohispana de Gabriela Sánchez[60] que hemos podido acercarnos al mundo de las reliquias, acentuando, aún más, la relevancia de esta talla. Efectivamente, aunque la escultura en sí, entiéndase la parte correspondiente a la representación de Cristo, no es portadora de reliquias, como se puede constatar en otras piezas –aunque está por lo común suelen de santos–, tanto la cruz como la peana podemos catalogarlas de verdaderos relicarios.

En consonancia con la mentalidad religiosa española de los siglos XVI y XVII, la novohispana también vivió del ansia por la posesión de reliquias, objetos sagrados que a su vez se convertían en reclamos de devotos y prestigiosa posesión para aquellos templos que los custodiaban, al igual que en algunos casos de particulares como el que tratamos[61]. La dificultad implícita en la obtención de estos restos sacrosantos, y en especial para estas lejanas tierras, huérfanas de santos durante siglos, conllevó aún más si cabe la importancia que en la Nueva España dio al culto de las reliquias, aunque estas como refiere Sánchez Reyes, citando a Rubial "perdieron importancia ante las trabas que la Iglesia Católica impuso a los intentos de beatificación de algún religioso, de manera que la frustración generada encauzó la piedad total de la gente hacia la única imagen reconocida: la Virgen de Guadalupe"[62], a lo que nos permitimos añadir, aunque con una considerable distancia, de otras efigies tocadas de cierta santidad como es el caso del Nazareno del Hospital.



Detalles de las reliquias en la Cruz del Divino Indiano

[60] Sánchez Reyes [2004], (inédita)
[61] Vázquez Mantecón [1988], pp. 1-4.
[62] Rubial García [1993]. Citado por Sánchez Reyes [2004], pp. 11-12.

Un ejemplo cercano al tema que nos ocupa y que bien ilustra esta ansia por las reliquias lo tenemos en el propio Favián quien, como recoge Osorio Romero, en 1661 y luego en 1663 por medio de la continuada comunicación con el jesuita Atanasio Kirscher, sabedor de la elevada posición de éste se las solicitaba para su congregación angelopilitana, aludiendo que eran para "ilustrar y adornar con ellas estas nuevas iglesias, colocándolas en sus altares, para mayor devoción y culto de sus santuarios; si hubiese alguna tocante a la pasión de Cristo será muy estimada por ser para la iglesia de su mismo instituto, algunas como cédulas, imágenes y cosas de devoción para dar a los amigos, que se desean estas cosas mucho por acá y así son muy estimadas por de aquesta santa ciudad"[63]. Este hecho nos puede dar una idea ya no sólo de la dificulta en la obtención de las reliquias, sino a su vez de la importancia que adquirían, lo que viene a redundar en la singularidad de la obra conservada en España, y en paralelo de su primer propietario justificando ahora las palabras de la monja chiclanera que lo refiere como "hombre poderoso"[64].



Cruz relicario del *Divino Indiano*

[63] Osorio Romero [1993], p, 39.
[64] Bohórquez Jiménez [1998], p. 106.

Centrándonos en la pieza en estudio comprobamos como entre las más de cincuenta reliquias que se pueden enumerar, encontramos —siguiendo lo indicado por Sánchez Reyes— tanto de aquellas denominadas "exiguas", como subgénero dentro de las "notables" y son pequeños fragmentos de santos, caso de *S. Víctor*, *S. Pludo Mártir,* o *Una de las once mil Vírgenes*, cuyos huesos encontramos en la peana, o los de Santa *Margarita Virgen y Mártir, Santa Úrsula Virgen y Mártir, San Andrés Apóstol* e incluso *Santa María Magdalena*, que aparecen signados en las consiguientes cédulas que los acompañan en la huecos de la cruz[65]. El otro tipo de reliquia son aquellas denominadas "indirectas" o "por contacto" y donde la más destacada, tanto por significado como por lugar que ocupa –en el travesaño–, es la que la propia cédula nos especifica "SUDARIO DE SANTA TERESA DE IHS".



Reliquia del Sudario de Santa Teresa de Jesús, localizada en la cruceta de la cruz del *Divino Indiano*

Este hecho de que una imagen de Jesús sea portadora de reliquias, no es para nada frecuente la para la Nueva España, si bien recientemente hemos reparado en otro ejemplo; el *Cristo a la Columna* de la localidad de San Miguel Tlaxiaco, Oaxaca[66]. Lo interesante de esta pieza, amén de otras lecturas, es que las reliquias no son portadas en la propia obra, lo que si ocurre con las representaciones de santos, siendo relegadas a los elementos iconográficos, en el caso del *Nazareno* español, la cruz y la peana, en el de Oaxaca, la columna. Este hecho debe ponerse en relación con la propia figuración de Cristo en la escultura, y el carácter reverencial de las reliquias, si bien éstas no deben competir con el valor intercesor de la representación.

[65] Otros muchos son los restos de diferentes santos y mártires que se han podido identificar tanto en la peana como la cruz; *S. Epifanio, Santa Lucía V. M., S. Justo Mártir, Santa Catherina V., S. Aparicio, San Esteban Papa y Mártir, S. Macario…*

[66] Queremos agradecer a Andrés de Leo la referencia a esta pieza que podemos reseñar gracias a la catalogación que del patrimonio oaxaqueño se viene realizando por el IIEs, con apoyo de otras instituciones gubernamentales.



Cristo a la columna de la iglesia de San Miguel Tlaxiaco, Oaxaca.
Se trata de una pieza singular de las pocas que por ahora hemos podido localizar
donde los elementos iconográficos de Cristo, al igual que la peana y cruz del Divino Indiano,
hacen a su vez de particular relicario.
Para el caso de Oaxaca, multitud de fragmentos de lugares relacionados con la vida y trayectoria vital
de Cristo. Anónimo novohispano, siglo XVII-XVIII, madera policromada y reliquias



7.5 | LOS MILAGROS DEL "*DIVINO INDIANO;* CONSUELO DE LOS AFLIGIDOS Y SALUD DE LOS ENFERMOS Y AMPARO DE TODAS EN SUS TRIBULACIONES".

Si bien siempre se ha estimado la imagen por su carácter milagroso, indicándose incluso por parte de Domingo Bohórquez la relación de estos hechos recogidos en la documentación conventual[67] es ahora –en base a los apuntes manuscritos del referido autor– cuando por primera vez son descritos[68]. Suponemos, al estar todos incluidos en el *Libro que da Noticias de lo Primitivo del convento, inclusive cuentas (1667–1773)*, que estos hechos debieron suceder muy próximos a la llegada de la talla, siendo, sin duda, elementos primordiales para la arraigada devoción que le brinda la localidad y, en cierto modo, punto de contacto con la talla original de la que ya se sabía su prodigiosa intersección. Siempre en función de las notas inéditas al que hemos accedido, enumeramos a continuación los distintos acontecimientos.

> A este tiempo estaba un mozo de esta villa con la vela en la mano ya en los últimos alientos de la vida, estando su madre sumamente desconsolada y oyendo la fiesta y sabida la [no se lee] se arrodilló en su misma casa, estando cercana al enfermo y pidió a este nuestro Señor que por esta Santa Imagen la favoreciera y diera salud a su hijo y al punto volvió en sí y pidió de comer y dijo a su madre que Jesús Nazareno *El Indiano* le había dicho que comiera y se levantara y después pintara el milagro y viniera a velar un día.
>
> Lo mismo le sucedió a esta misma hora a otra mujer que estaba acabada de sobreparto, cobró entera salud.
>
> Al tiempo de llegar la procesión a la plazuela del Convento dispararon las ruedas de fuego que estaban dispuestas y desarmándose un cohete y a la vista de todos dio un estallido y se apagó en los mismo ojos de una criatura de tres o cuatro años. Todos los que lo vimos con grande clamor acudimos a Jesús Nazareno y cuando creímos quedaba la criatura con los ojos quebrados llegaron a ella y hallaron que sólo le había chamuscado los cabellitos del copetito.
>
> [...] una mujer de una enfermedad de flema en las manos y no podía trabajar, vino a la Iglesia y puestas las manos juntas se las mostró a Jesús Nazareno y le dijo, Señor mirad estas manos y al punto se le fue cayendo la enfermedad en una caspica que en breve quedó buena y sana.
>
> Estaba un niño jugando en la calle pasó un carreta y por descuido del carretero pasó la rueda de la carreta por la misma garganta de la criatura. Las personas que lo vieron dieron voces a Jesús Nazareno y cuando todos creyeron que le había cortado la cabeza la rueda. Su padre que estaba cerca acudió despavorido con gran [...] juzgando hallar a su hijo muerto y despedazado lo halló contento y riéndose le dijo con su lengua balbuciente que no lo sabía bien declarar que un hombre con una cruz a cuesta había librándole de la carreta y pintose este milagro y vinieron a velar.
>
> Un día otra carreta iba cargada de piedras y el hijo del carretero pequeñuelo detrás della; quebrase y todas la piedras dieron sobre el muchacho que algunas de ellas eran muy grandes. Hallale que con dificultad le podían sacar por el grande peso de las piedras y echando sangre por boca, ojos y oídos y casi muerto. Afligidísimos los padres clamaron a Jesús Nazareno y al punto se les [...] la sangre y se le [...] bueno, pintaron el milagro y vinieron a velarle un día.

[67] Bohórquez Jiménez [1998], p. 109.

[68] Nos valemos de estos apuntes inéditos, proporcionados por la propia comunidad de recoletas, debido a la dificultad de poder acceder a la documentación original.

Don Ambrosio de Aragón cura de esta villa tenía a una hermana suya acabando de sobreparto y al otro día de la colocación dejo en el altar de este Divino Indiano misa por la salud de su hermana y luego estaba buena.

Un niño hijo de D. Rodrigo de Molina de una caída se quebró por la espalda de suerte que después de grandes curas se [...] agobiado y casi la boca por el suelo. El mismo muchacho pidió a sus padres que quería venir a velar un día y sus padres por darle el gusto le enviaron con una criada y fue la fe del niño que volvió bueno a su casa[69].

A una niña, hermana del muchacho que dije haber sanado de la quebradura de las espaldas se dio tiña y estando la cabeza muy mala y al parecer sin remedio humano, su madre con la experiencia de haber sanada al niño pidió [...] Jesús Nazareno [...] la cabeza de la muchacha y quedó sana y buena de la tiña, pintóse el milagro de los dos hermanos y ofrecieron una limosna de cera y aceite para la lámpara.

Ana García, vecina de este convento, mujer de Juan de Alba, estando acabando de un sobreparto y estándola velándola ya desahuciada de los médicos un hijo suyo y una amiga que le asistía, estando muy compadecidos de ella la encomendaron a Jesús Nazareno y al punto cobró salud perfecta y mandaron cantar una misa a este "Divino Indiano" consuelo de los afligidos y salud de los enfermos y amparo de todas en sus tribulaciones.

Antonio García, vecino deste convento habiendo estado enfermo de una larga enfermedad de [...] le sobrevino un accidente de dolor de costado que le piso en los últimos de la vida su madre se vino muy afligida a encomendarse a Jesús Nazareno y volvió a su casa y con grande fe dijo al enfermo con voz alta por estar ya sin sentido que se encomendase a nuestro buen Jesús y [...] de breve raro dio muestras el enfermo que beia algo preguntando por su madre y de los que le asistieron dijo ser cosa muy linda lo que veia que era Jesús Nazareno dentro de una luz muy clara y resplandeciente pudio al punto de comer y estuvo bueno, Pinto el milagro y mandose cantar una misa a su majestad en acimiento de gracia y an quedado con gran devoción de este divino indiano– sucedió este milagro a 28 de diciembre 1676–.



Exvoto a Jesús Nazareno. Anónimo gaditano, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Convento de Jesús Nazareno. Chiclana de la Frontera. Cádiz

[69] En este punto aparece en la documentación una anotación que dice: "Con estas maravillas D. Julián Cortés, el caballero que dio esta divina imagen volvió muy gozoso a su casa de habernos dejado tan grandiosa prenda y desde allí no deja de socorrer a este convento con sus limosnas, porque dice que a donde está su Jesús está su corazón como su verdadero tesoro". Debe entenderse que los milagros anteriores acaecieron muy cercanos en el tiempo a la entronización de la imagen y quizás, fruto de ello, se deban los cambios que Cortés estableció como normas en el primer documento de donación.

Como refiere la documentación original, tantos debieron ser los milagros que los lugareños achacaron al Nazareno, "muchos y continuados" que los dejaron de recoger, aunque sí se relata la intersección divina de la efigie hacia su comunidad abasteciéndolas por medio de generosas donaciones de todo aquello que necesitaban.

7.6 | *TRAMPANTOJOS A LO DIVINO* Y SIMULACROS: LA EXTENDIDA DEVOCIÓN DEL NAZARENO DEL HOSPITAL

Otros de los elementos que vienen ahondar en la importancia que hemos señalando desde el punto de vista devocional e histórico para la primigenia imagen de la *Caída* es su extendida aceptación iconográfica. Este hecho, además de quedar patente en la pieza gaditana que centra ahora nuestro estudio, o en su defecto, la referida efigie de Tlalmanalco, viene avalado por la multitud de obras que, directa o indirectamente, mantienen un nexo formal con la original talla hospitalaria. Es lógico suponer que la fama del *Nazareno*, debido principalmente a su privilegiado enclave capitalino, se difundiera pronto por todo el virreinato, más aún, como decía Favián, por la proliferación de su modelo gracias a las distintas copias: "que no se vía a otra cosa por las calles y plazas, y no se hallaría casa, por pobre que fuese, que no tuviese alguno de ellos pintada o de talle"[70]. Si a ello sumamos que la ciudad de México fue el centro artístico productor por antonomasia, con la consiguiente imposición de modelos, y que sin duda esta iconografía caló en la mentalidad de la sociedad del momento, encontramos más que razones para dar una explicación a la gran cantidad de obra que a ella nos remite. No en vano, todos querían disfrutar de los favores que se predicaban de aquel simulacro porque, en palabras de Rubial, "el icono milagroso es una fuente inagotable de bienestar material y espiritual"[71].

Antes de adentrarnos en la selección de ejemplos, traemos a colación un dato importante que viene a subrayar el carácter novohispano de la obra, al considerarla frente a iconografías importadas, un producto de la piedad mexicana del momento, una variación de modelos que si bien no llega a la singularidad de otro iconos coloniales, sí responde a necesidad de tener referentes propios; de esto, la Tilma Guadalupana es el mejor exponente.

Empezaremos por la que es hasta ahora la más antigua y, quizás, destacada de las representaciones que del *Nazareno a la Caída* de las encontradas. Se trata del pequeño grabado, anteriormente referido, incluido en el sermón dedicado a la pieza publicado en 1664, apenas un año después de la muerte de su propietaria[72]. Pese a la sencillez y esquematismo del dibujo, podemos considerarlo como una *vera efigie*, ya que frente a otras publicaciones similares donde es común el uso de plantillas o moldes que podemos denominar como genéricos, en este caso es evidente que su encargo fue ex profeso, retratando la imagen antes del pleito inquisitorial que obligó a revestirla. Firmada en los escalones, donde a modo de grada descansa la talla, por Juan Fernández de San Pedro[73], nada sabemos hasta ahora de este autor, quien

[70] Osorio Romero [1993], p 81.
[71] Rubial García [1995], p. 23.
[72] Salazar Muntañones [1664]. El grabado en cuestión lo hemos localizado en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Sig. LAF. 1299, encontrando en el mismo acervo otro ejemplar del mismo texto pero al que se le ha sustraído esta lámina, quizás como reflejo del cumplimiento de la orden inquisitorial. LAF. 1160. Quiero agradecer la inestimable ayuda de José de Jesús Fernández, Biblioteca del IIES, UNAM, para la localización de este documento.
[73] Este es el texto de la inscripción: "JVAN fEr/NANDES / DE SAN Pro FECIT"".

posiblemente corresponda con uno de tantos dedicados a la realización de planchas con el fin de ilustrar distintos textos y quizá el mismo que buriló la pequeña efigie de la *Inmaculada Concepción* que abre el sermón, con el que comparte ciertas afinidades en cuanto al modo de trabajar y al esquematismo que manifiesta.



Grabado devocional del Nazareno del Hospital de Jesús. Juan Fernández de San Pedro, anterior a 1664. Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México

Esta singular pieza y el reflejo posterior del lienzo con el que hemos abierto el texto nos dan pie a introducirnos, aunque ahora de manera breve, en el ámbito de las veras efigies, —verdaderos retratos como comúnmente aparecen referidos en muchas de las cartelas que encontramos en las propias obras o textos al calce—, y a lo que de manera magistral el profesor español Pérez Sánchez denominara "trampantojos *a lo divino*"[74]. Efectivamente, la repercusión votiva de ciertas imágenes de manera destacada en el ámbito español, y por consiguiente en el novohispano, conllevó la proliferación de un género de imágenes piadosas, cuadros, grabados, etc. que buscaron un "...sutil efecto, no de simple engaño, sino de efectiva sustitución, y entra en él factores de psicología religiosa"[75]. A su vez, son claro reflejo no sólo de la destacada aceptación de la obra dentro de los requerimientos singulares que emanan de la religiosidad del momento, sino que son uno de los mejores exponentes del alcance y difusión, y por ello, de la importancia que obtuvieron ciertas efigies, como así acontece con otras obras de la Nueva España, casos de los crucificados de *Santa Teresa*, anteriormente denominado de Ixmiquilpan, o el bulto originario del *Señor de Chalma*.

Estas particulares piezas o *retratos*, de las que podemos encontrar algunas variaciones, mantienen ante todo el realismo que los llevan en casos a estar "dotados con frecuencia de indulgencias o privilegios señalados, acompañadas de sus accesorios, tales como cortinillas, floreros, jarrones de plata y joyas. La imagen pintada con obsesivo realismo y clara voluntad tridimensional consigue –y es sin duda el objetivo propuesto por el artista y sus comitentes– y es sin duda el objetivo propuesto por el artista y sus comitentes– que quien contemple el lienzo piense –y aún sienta– que se halla en presencia de la misma efigie representada y partícipe, por ello, de sus prodigioso efluvio", se tratan en definitiva "de un realismo de segundo grado, muy en conexión con la ratificación tridentina del culto a las imágenes y muy significativo de la radical actitud católica de la Contrarreforma contra quienes negaban, con Lutero, la validez de las imágenes y del culto que se les tributaba"[76].

En base a lo anterior, y tras indicar aquellas primeras veras efigies o trampatojos a lo divino, continuamos ahora con una selección de obras que ponen de manifiesto lo comentado en cuanto a la aceptación y divulgación de la milagrosa efigie. El siguiente de los ejemplos es otro grabado, esta vez realizado en 1716, donde ya la obra se adecúa a las pautas inquisitoriales en cuanto al uso de vestimentas. Situado en lo que puede entenderse sería un altar de cultos, ya que el espacio representado no es factible con aquel donde originariamente se encontraba, y de cuyo tamaño podemos tener una referencia aproximada en la copia de Tlalmanalco. Presuponemos que la composición pueda deberse a una licencia de su anónimo autor, donde mantiene el empleo de cortinajes como así debía tener en su nicho, pero sitúa la obra sobre un elevado pedestal, tal vez argénteo, donde los primeros escaños se interrumpen en la parte central para la incursión de un sencillo sagrario de remate curvo en cuya puerta aparece representado el Cordero Místico y no el Sagrado Rostro, como ya señalamos tenía el retablo original. Adornado a su vez con velas encendidas y jarrones de flores, también posiblemente en plata, tan del gusto novohispano, llama nuestra atención el segundo cuerpo del escaño, compuesto por una peana de copa sobre la que se asientan cuatro angelitos que portan símbolos de la Pasión y que nos remiten directamente a similares composiciones para otros simulacros y en especial con

[74] Pérez Sánchez [1992], p. 139.
[75] Pérez Sánchez [1992], p. 139.
[76] Pérez Sánchez [1992], p. 139.

distintas láminas y cuadros de la Virgen de la Soledad madrileña, cuya devoción comenzaba en este tiempo a llegar a México. Al calce del grabado podemos leer "V°. R°. de la milagrosa Ymagen de Jesús Nazareno que se Venera en el Hospital de Nuestra Sª. de la Concepción de México", mientras que la fecha de ejecución, 1716, aparece en una cartela en el último cuerpo de la peana.



Grabado devocional de Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, 1716. Archivo General de la Nación, México

En el mismo año que salía del tórculo la lámina anterior, Antonio Torres pintaba en gran formato al *Nazareno* –ahora sí en lo que debió ser su verdadero entorno–, junto con otros lienzos de la Virgen de Guadalupe y Nuestra Señora de la Asunción, el primero conservado en la iglesia conventual y los restantes en el museo del convento de las Descalzas Reales de Antequera, Málaga, España[77]. Al respecto de la referencia que se hace de esta pintura donde se indica que "aparece Cristo caído en tierra, semiarrodillado y con la mano derecha apoyada en el suelo, portando una pesada cruz sobre su hombro izquierdo. Una vistosa alfombra sobre sus pies y un barroquizante cortinaje teatralizando la escena completa la composición. Es, pues, una obra devocional con claros ribeteos ingenuistas y arcaizantes (alfombra y cortinaje muy del gusto del arte colonial)"[78], señalar que no compartimos las apreciaciones realizadas por su autor, quien, desconociendo la fuente de inspiración, y emitiendo un juicio que a nuestro parecer dista de lo que debe ser el análisis de esta pieza dentro del contexto de la plástica novohispana, relaciona erróneamente algunos elementos con los que supuestamente son recursos típicos de la escuela pictórica barroca mexicana. Así, la espléndida cortina brocada es la tradicional en cualquier cuadro de este género, ya que a la hora de pintar la obra del natural solían abrir se estos tejidos que por lo general reservaban la efigie y sólo se plegaban para

[77] Estos lienzos son citados por Clavijo García [1985], p. 98.
[78] Clavijo García [1985], p. 98.

los cultos. Por su parte, la supuesta alfombra no es tal, sino un blanco mantel de altar con el habitual ribeteado de encaje y sobre éste multitud de flores, quizás aquellas narradas en diversas ocasiones por Muñatones y que debieron ser una constate en el altar mexicano. En lo que respecta a la figura, creemos que es un correcto ejercicio de su autor, haciendo énfasis en la ejecución de las facciones que rebasan el campo del retrato escultórico para adentrarse en un realismo idealizado[79].



729

Jesús Nazareno. Antonio de Torres, siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. Iglesia del Convento de Descalzas Reales, Antequera, Málaga

Antes de abandonar este lienzo, es de justicia citar a Ruiz Gomar –gran conocedor de la plástica pictórica novohispana–, quien en su momento lo relacionó acertadamente con la devoción hospitalaria, al tratar otra tela del mismo asunto[80]. Sobre ésta última, actualmente en la colección del Museo Soumaya[81], México, refiere el citado

[79] Al respecto de la producción de este pintor en tierras peninsulares véase; Barea Azcón [2008], (14/04/2008).
[80] Queremos agradecer a Rogelio Ruiz Gomar el apunte que en su momento nos brindó al respecto de la obra andaluza.
[81] El lienzo de 1,60 x 1,10 m.

investigador debe ser de la segunda mitad de la centuria[82], a lo que nosotros apuntamos que probablemente corresponda a las últimas décadas o a los primeros años después del cambio de siglo. No en vano, antes de su última compra, y cuando aún pertenecía a la colección de Gonzálo Obregón, se había atribuido a los pinceles del célebre pintor novohispano José Juárez[83], con el que ciertamente comparte algunos elementos en cuanto a realización técnica, aunque sin llegar a ofrecernos otros argumentos plásticos que apoyen la necesaria atribución[84].



Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, finales del siglo XVII, principios del XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya. México. D.F.

Con idéntica composición a los lienzos anteriores encontramos en México algunas telas anónimas que recalcan la difusión alcanzada por esta iconografía. Entre los distintos ejemplos a enumerar nos centramos ahora en los conservados en los templos de San Lucas, en Tepemajalco, y el de Santiago apóstol en Santiago Tianguistenco, ambos en el Estado de México. Del primero –el de mayor calidad y posiblemente ejecutado bien entrada la centuria del Ochocientos–, destaca el hecho que de la imagen mire al espectador, entendiéndose por ello quizás una licencia del

[82] Ruiz Gomar [2004], pp. 142–144.
[83] Queremos agradecer la referencia a este lienzo a nuestra amiga y colega Alena Robin, quien nos indicó de su existencia.
[84] Queremos agradecer esta referencia a la Doctora Alena Robin.

autor, que busca una comunicación directa entre el devoto espectador y la sagrada efigie centro de las plegarias. Además de las flores, habituales sobre el altar, ahora también la cruz se recubre de ellas, complementándose el Santo Madero con cantoneras de plata. Por su parte, el otro lienzo, de corte más popular y hechura en el mismo siglo, nos sirve para ilustrar como hasta los artífices menos diestros eran recurridos para estas veras efigies, así se entiende el alto grado de transmisión que llegó alcanzar incluso después de ser revestida como en estos casos.



Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Lucas Tepemajalco. Estado de México,



Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Iglesia de San Santiago Tianguistenco. Estado de México

Respecto del término *simulacro* al que aludimos en este epígrafe y que usamos para diferenciarlo de género anterior, aglutina aquellas otras imágenes, en este caso de bulto, que siguen casi de forma mimética la composición del Nazareno original y su réplica en la pieza chiclanera. En este amplio grupo, del que se pueden encontrar válidos ejemplos repartidos por diversos estados de la República, sobresale por su referencia directa el aludido de Tlalmanalco, estado de México, contratado como ya se apuntó en 1694, con la imposición de que tendría que ser "según el que está en el hospital de Nuestra Señora de la Concepción"[85]. Aún tratándose de una obra en madera concebida para ser vestida, y que ya en este año su referente se encontraba obligatoriamente adecentado, la devoción y la pervivencia en la memoria colectiva de la primigenia visión de la talla hospitalaria, provocó que su autor mantuviera el desnudo parcial de la imagen, resolviendo las carnaciones de parte del torso y muslos con una tinta plana[86]. Destaca de esta pieza su magnífico tallado, tanto en las

[85] Vargaslugo Rangel [1991], pp. 93–94.

[86] Éste será un recurso común en muchas de las tallas vestiduras en cuyos diseños es común se vean partes de las carnaciones como brazos y pies, encontrando en el Nazareno que se exhibe en el Museo del Virreinato de Tepotzotlán un buen ejemplo. Véase fotografía alusiva en Maquívar [2007], p. 145.

conmovedoras facciones como en el trabajo anatómico y esmerado juego de volúmenes del bigote y barba. Aunque oscurecidas por las aplicaciones de aceites, la policromía original es igualmente de elaborada ejecución en tonos rosáceos bien matizados –visible en aquellas zona revestidas– con finos regueros de sangre en dos tonos que aunque abundantes, no caen en la lo cruento de otras piezas de la misma escuela y época.



Verdadero retrato escultórico del Nazareno del Hospital de Jesús. Anónimo novohispano, c. 1694, madera tallada y policromada. Iglesia de Luis Obispo. Tlalmanalco. Estado de México

Del resto de la amplia nómina que podríamos enumerar, citaremos algunos ejemplos ilustrativos tanto por calidad como técnica. A los referidos de Pátzcuaro y el Sagrario Metropolitano, añadimos ahora el realizado en madera policromada de la iglesia de Santa María Nativitas, en Calimaya, Estado de México, donde ya encontramos ligeras variaciones en cuanto a la colocación de la cabeza. El de la parroquial de Amecameca, donde el trabajo escultórico comienza a decaer aunque sin perder la fuerte impronta que emana de esta iconografía. En Oaxaca, los de San Miguel Tixa, en Teposcolula, donde la mano que apoya en el suelo ahora descansa sobre una pequeña columna –variante que igualmente encontramos en otras localidades– o el del templo de Santo Tomás Lachitaá, en el que de nuevo encontramos una ligera variación en la disposición del giro de la cabeza, y en el que a modo de anécdota, sobre la peana encontramos una réplica de pequeño formato y claro carácter doméstico.

Pero como hemos visto, la devoción al *Divino Indiano* debió también enraizarse en su provincia, lo que conllevó a que se le hicieran diferentes reproducciones. Dos son

los casos que hasta el momento hemos podido localizar, el primero, y más fidedigno, se halla en la clausura de madres de Jesús, María y José de la cercana localidad de Medina, Cádiz. Un dato a subrayar en cuanto a esta pieza de pequeño formato, es el que refiere a su materialidad, ya que y a la espera de futuros análisis, parece corresponde con alguna tipología de pieza ligera con pasta y tela[87]. En cuanto al ejemplo restante, se halla en la iglesia gaditana de Nuestra Señora del Rosario, y debe ser obra del bien avanzado el siglo XVIII. En esta ocasión el hecho de que se apoye sobre una pequeña peña lo distingue sutilmente de la iconografía que tratamos, emparentándolo con modelos similares que podemos apreciar tanto en el patrimonio novohispano como español.



733

Divino Indiano. Anónimo novohispano o español. Madera y tejidos, siglo XVIII. Convento de Medina, Cádiz

[87] Queremos agradecer a Lorenzo Alonso de la Sierra, su disposición para la toma de fotografías y estudio preliminar de esta obra.

Un último ejemplo que no queremos dejar de reseñar debido a que viene a remarcar la difusión y pervivencia que alcanzó la iconografía del Nazareno del Hospital de Jesús, y su proyección en España, es el cobre que con su iconografía se ha vendido recientemente en una casa de subastas española[88]. En esta ocasión volvernos a encontrarnos la reiteración del modelo que describimos cuando hablamos del lienzo de Torres conservado en Antequera, si bien aquí es notoria que la calidad de la pintura no alcanza las cotas de otras obras.



Verdadero retrato de Jesús Nazareno. Anónimo novohispano, siglo XVIII. Óleo sobre cobre, 26 x 21 cm. Colección particular

7.7 |EL DEVOTO PATROCINADOR: *JULIÁN GARCÍA DEL PARDO CORTÉS*

Otro de los apartados referentes a la pieza gaditana en el que no se ha profundizado, y que ahora desarrollamos en base a la rica documentación encontrada, es la historia de su donante: singular y devoto personaje, que bien viene a ejemplificar uno de los apartados de las relaciones entre el sur peninsular y la Nueva España en el último tercio del siglo XVII, el comercio, y, como resultado de ello, el origen y tránsito de obras del virreinato arribadas a la entonces metrópolis.

De cierta relevancia en la sociedad gaditana del momento, es gracias al expediente de información y licencia de pasajero a Indias, conservado en el Archivo General de Indias, Sevilla, fechado el 4 de julio de 1668, que sabemos de los orígenes de Julián Cortés quien, en aquel momento y a través de su hermano Yuste García Correal, adjuntaba la pertinente limpieza de sangre, como requisito para su próximo viaje a la provincia de la Nueva España, además de su fe de bautismo, cumpliendo con el necesario requisito de ser "cristiano viejo" y no de los "prohibidos a Indias"[89].

[88] La obra se vendió por parte de la Casa de Subastas ANSORENA de Madrid, en diciembre de 2011, conservándose en colección particular. Número de lote, 325, subasta del 15 al 17 de diciembre de 2011.
[89] AGI. Contratación, 5.435, n.3. r. 92. (Documento de 32 fojas). En su catalogación salió como "Cristo con la Cruz a cuestas", anónimo.

Julián García del Pardo Cortés fue bautizado el 8 de abril de 1637 en la parroquial de Mahora[90], por entonces jurisdicción de la villa de Xorguera, tierra del excelentísimo marqués de Villena, perteneciente a la diócesis de Murcia, y en la actualidad, provincia de Albacete. Fue uno de los cuatro hijos del matrimonio entre Francisco García Correal[91] y Ana Pardo Cortés, naturales de esa población –María Luisa Correal, Yuste García Correal y Ana Pardo–. Sus abuelos paternos fueron Yuste García y Lucía García, originarios de Valsalobre, una de las siete aldeas pertenecientes a la Villa de Beteta, Cuenca, de donde se desplazaron para él servir a su majestad como Administrador del Puerto Real situado en Puente de Torres, –pedanía de la localidad de Valdeganga cercana a Mahora– donde ejerció "en el beneficio y cobranza del servicio y montazgo que pasan los ganados al bajar a los Reinos de Murcia y Valencia y otras partes". Sus abuelos maternos fueron Julián Cortés y Ana Pardo, personajes de cierta relevancia y naturales de Mahora[92].

Julián Cortés ya se declara vecino de Cádiz en 1668, y en virtud de los documentos investigados, suponemos que es cuando comienza a ejercer como mercader pasajero en la ruta de Indias, en esta ocasión transportando carne hacia la Nueva España en la flota a cargo del general Enrique Henríquez[93]. Pese a conservarse la relación de pasajeros, no hemos encontrado las necesarias referencias a Julián Cortés, debido quizá a la premura que el mismo declara por embarcar, no siéndole "posible acudir ante los señores; presidente y jueces de la Casa de Contratación de Sevilla, a su comisión..." y que lo lleva a solicitar, en junio de ese mismo año, el necesario despacho en la localidad de Sanlúcar de Barrameda, concediéndosele finalmente, ya que en ese mismo año aparece como pasajero y desde ese lugar[94]. A partir de este primer documento empezamos a encontrarlo con relativa frecuencia, ya sea en la propia documentación de viajes, o redactando nuevos testamentos y poderes para testar, siempre en relación con sus próximos viajes a la Nueva España, ya que como él mismo apuntaba: "son evidentes los peligros y riesgos de la vida que en la navegación y discurso del viaje..."[95].

Por la extensa documentación y distintas referencias que a lo largo de más treinta años tenemos de Julián Cortés, podemos hacer un retrato próximo de su personalidad y quehacer, donde destaca, de entrada, su carácter como verdadero hombre de fe, en lo que sin duda debió influir notablemente su relación con Juan de Manurga, conocido por sus numerosos limosnas y virtuosa vida y al que ya nos hemos referido anteriormente. Desde el primero de los testamentos encontrados hasta que le perdemos la pista en 1706, es constante su fervor religioso, su carácter votivo y su generosidad tanto con respecto a los suyos como a los más necesitados.

---

[90] Así consta en la documentación donde se especifica que "Andrés de Galdámez fue cura teniente de este lugar; me fue entregado un libro, do[nde] se escriben los que se bautizan en esta parroquial, las fojas doscientas y setenta y una a la vuelta, hay un mote del tenor siguiente: (Al margen izquierdo Julián). En Mahora, a ocho de abril de mil y seiscientos y treinta y siete años, yo Fernando González, bauticé a Julián..." autentificándose con ello el nacimiento por parte del escribano de Mahora, Jacinto Sánchez, el dieciséis de junio de mil seiscientos setenta y siete.

[91] En la fe de bautismo aparece como Francisco García Gomar, declarado difunto.

[92] "Antes han sido gente principal, y que esta república se ha valido de ellos muchas veces para que la gobiernen, en oficios de alcaldes y regidores y otros, ha servido al Santo Oficio de la Inquisición...".

[93] En nuestra búsqueda sobre este primer embarque de Julián Cortés y rastreando al citado general, las únicas referencias encontradas aluden Henrique Henríquez de Guzmán, Capitán General de la armada de la guardia de las Indias, en que por aquellos años realizaba frecuentemente el viaje interoceánico.

[94] AGI. PASAJEROS, L. 12, E. 2408. También véase: AGI. Contratación, 5.540A, L.1, ff. 74v–75r.

[95] AHPC. Protocolos Notariales, *Poder para Testar*, n° 3080, ante el escribano público Julián Rendón, 8 de julio de 1670, f. 953.

Reflejo de ello, y en relación con lo primero, es la reiteración que en los textos notariales siempre hace al dejar diversas cantidades de dinero, ya no sólo para las mandas forzosas o la fábrica de la catedral y otros templos, sino por misas y capellanías que deja encargadas tanto en Cádiz como en otras localidades, además de en Mahora, su pueblo natal, siempre presente en sus últimas voluntades.

Aunque según avancen los años irá variando el destino de sus encargos, queda claro que siempre una parte muy importante de su caudal era destinado para celebraciones de misas por su alma. Así, por ejemplo, en el testamento de 1673 estipula "ocho mil misas rezadas dando de ella la cuarta parte a la catedral de esta dicha ciudad y las demás se digan en ella y lugares de su obispad". Además, funda diversas capellanías en el convento de Jesús Nazareno de Chiclana, –incluso antes de la donación del *Divino Indiano*– a lo que ya hemos aludido, en el altar del *Santo Cristo de la Humildad y Paciencia* del convento agustino de la ciudad de Cádiz –en ambos casos quedando como responsable Juan de Manurga–, en la localidad de Valdemoro residencia de su hermano, y finalmente en el altar de *Nuestra Señora del Rosario*, de la parroquial de Mahora, donde quedó su hermana Lucía[96].



Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia. Jacinto Pimentel (1638). Madera policromada. Iglesia de San Agustín. Cádiz

[96] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, Ante el escribano público Joan de Rendón, 2 del 7 de 1673.

En el testamento de 1680 mantendrá parte de las mandas anteriores, aunque ahora cuando se centra en su parroquia de bautismo refiere que ha de darse en el altar de Santa Ana y si es posible por un capellán que sea pariente. En este aspecto vuele a ponerse en evidencia su carácter religioso, siendo una constante en la documentación el deseo de que las diferentes celebraciones sean siempre, en lo que sea posible, llevadas a cabo por sobrinos curas u otros personajes cercanos, quedando impuestas en varios casos incluso antes de la posible dedicación sacerdotal de los mismos[97]. Esta ansiedad por que sus familiares ejercieran la carrera eclesiástica y cercanía al clero, subraya el perfil tremendamente religioso que le hemos adscrito, acentuado por la confianza y amistad que Julián Cortés sentía por algunos religiosos, especialmente por el presbítero Diego de Haro, al que como hemos indicado se refiere en alguna ocasión como "por la amistad y cariño que hemos tenido"[98]. En relación con lo anterior, encontramos como en el testamento de 1704, último que por ahora hemos hallado, entre otros nombra como albaceas a "Cosme Pardo de la Casta, presbítero mi primo y prebendado en la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, (...) al muy reverendo padre fray Miguel del Castillo de la orden de Santo Domingo residente en su convento de esta ciudad, y el licenciado Don Diego Joseph Vázquez, cura propio del Sagrario de la Santa Iglesia Catedral..."[99].

Junto a las capellanías y nuevamente reflejo de la generosidad de Cortés, son de destacar las donaciones a diferentes templos y obras pías, ya sea en Cádiz como en Albacete e incluso Valencia. Son comunes las limosnas que en diversas ocasiones señala para congregaciones e iglesias, además de aquéllas con las que tenía mayor relación. También es frecuente la especificación de donativos para la fábrica de los templos, revestimientos litúrgicos y arreglos de altar o retablo, en este último caso, el de Santa Ana de su parroquia natal. Entre las obras pías están las dotes para doncellas pobres, honestas y recogidas[100], niños expósitos[101], y una renta especial

[97] Vienen a ilustrar este apunte el hecho de que en 1673 cuando señala la capellanía sufragada en Valdemoro especifica "nombro por primer capellán al hijo mayor que tiene o tuviese el dicho mi hermano y por su falta al que le sucediere y en falta de hijos del dicho Justo García Cortés mi hermano, o no querer ascender a ser eclesiásticos, nombro al hijo mayor de mi hermana doña Lucía Correal..." AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, testamento ante el escribano público Juan de Rendón, 2 del 7 de 1673, f. 545. También en el testamento de 1680 encontramos: " fundo en esta ciudad, una capellanía del número de 200 misas rezadas que se han de decir en el discurso de cada (...) perpetuamente y para siempre jamás por Juan Andrés de Garnica, a que he criado en mi casa por amos de Dios, hijo de Isabel de Garnica, viuda, vecina de esta dicha ciudad, (la cual en el testamento de 1791 consta como criada) que será de edad de 9 años, el cual llegando a ser sacerdote...". AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 del 12 de 1680, pp. 1010v–1011. Finalmente, su deseo sería cumplido y en sus mandas de 1691, se recoge; "(...) que ha de ser primero capellán el licenciado don Julián García de Páramo su hijo y mi sobrino....". En el mismo documento también señala a "Juste Caballero Clemente mi sobrino vecino del dicho lugar (en referencia a Mahora). Y por su falta, o no queriendo, seguir el estado eclesiástico...". AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 174v. y 176.

[98] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 174v–175.

[99] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.386, Ante el escribano público Francisco del Solar, 18 de abril de 1704, f. 218. Otros nombres de religiosos vinculados a Cortés y aludidos en la diferente documentación notarial son: Pablo Castellano, hermano de su primera mujer, como capellán en los cultos dejados a la imagen de la Humildad y Paciencia, AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, testamento ante el escribano público Joan de Rendón, 2 del 7 de 1673, f. 543v. Julián García de Páramo, en quien suponemos vería cumplido sus deseos de familiares curas, hijo de su hermano Cosme. AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 174v.

[100] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, testamento ante el escribano público Juan de Rendón, 2 del 7 de 1673, f. 543.

[101] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 del 12 de

para la "enseñanza de la doctrina cristiana y a leer y escribir" a los niños de su localidad natal[102].

Dentro de su mundo devocional particular, destacan las preferencias que Julián Cortés tuvo por diversas advocaciones, además de la señalada de Santa Ana en su parroquia de pila –posiblemente en recuerdo de su madre, Ana Pardo Cortés–, fueron fijas en sus testamentos las donaciones para las fiestas en el altar de *San José* de la Orden Tercera de Cádiz, al citado Nazareno del convento de monjas de Santa María, y en especial a la *Humildad y Paciencia*, ubicada en la iglesia de los agustinos de la misma ciudad a cuya cofradía perteneció. En ella se relacionó con muchos de los personajes más importantes respecto a la Carrera de Indias, ya que fue un centro aglutinador de mareantes y comerciantes, en especial vascos, quienes ostentaban su titularidad. Sabemos que ya desde antes del 20 de noviembre de 1677, pertenecía a la congregación, al aparecer como testigo y relacionado entre otros como hermano mayor, en la segunda escritura de donación de la capilla bajo esta advocación[103]. También en el documento de 1694, donde la cofradía se hace cargo del patrocinio de la capilla mayor, lo encontramos donando 200 pesos[104]. Gracias a la nómina de hermanos y años en los que aparecen relacionados, tenemos la última referencia a Julián Cortés en 1706, cuando contaba la edad de sesenta y nueve años[105].

Pese a que, como hemos visto, siempre era la Iglesia y en menor medida las diferentes obras pías las destinatarias de la mayor parte de sus bienes, no por ello dejaba de acordarse en sus diversos testamentos, de familiares, sirvientes, tanto suyos como de sus dos mujeres, e incluso una esclava que asistió a su segunda esposa llamada Vicenta, de la que refiere "que está en mi casa y servicio y la criamos desde edad de cuatro o cinco años [roto] que es sirviente [roto], quede libre de esclavitud como lo ha sido en mi intención desde que falleció la referida mi mujer, y pido y ruego a mis albaceas la favorezcan en lo que fuese posible aplicándole alguna limosna..."[106].

Otra constante en sus mandas son las especificaciones para su entierro, donde igualmente podemos hacernos una idea, ya no sólo de la religiosidad y preferencias de Cortés, sino de cómo fue moderando su actitud de un principio de ostentación a un final devoto y humilde. En el documento notarial más antiguo que hemos encontrado señala que "si mi fallecimiento acaeciere en la mar, en el discurso del viaje que estoy para hacer a la ida o a la vuelta o en tierra, en Indias o en esta dicha

---

1680, ff. 1007v–1008.

[102] "Ítem, es mi voluntad y mando que de dichos mis bienes se saquen 2.000 pesos de a ocho reales de plata y se impongan en renta en el dicho lugar de Mahora, para que perpetuamente sea y goce la dicha renta el maestro que en el dicho lugar asistiere a la enseñanza de la doctrina cristiana y a leer y escribir a los muchachos del dicho lugar con tan cargo, obligación y gravamen que a los que fueren pobres y no pudieren pagar por la dicha enseñanza cosa alguna, lo ha de hacer el dicho maestro sin pretender pedir ni llevar por ello estipendio ni otra cosa alguna. Y si para este ministerio y ejercicio hubiere pretendientes y opositores para gozar de la renta de los dichosos 2.000 pesos, en este caso es mi voluntad haya de ser y sea preferido el que de los pretendientes hubiere [roto] eclesiástico y más pobre y virtuoso...". AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 del 12 de 1680, f. 1009.

[103] Garmendia Arruebarrena [1990], p. 67.

[104] Garmendia Arruebarrena [1990], p. 149.

[105] Garmendia Arruebarrena [1990], p. 179. En dicha relación figura de 1675 al 78, 1680, de 1682 al 84, de 1686 al 97 y finalmente en 1706. Cofradía en la que también encontramos como destacados a Diego de Iparraguirre y Juan de Manurga.

[106] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.386, ante el escribano público Francisco del Solar, 18 de abril de 1704, f. 217v–218.

ciudad, se fuera en el viaje se dé sepultura a mi cuerpo en la mar, en la forma que es costumbre, y si fuera en Indias en la iglesia mayor de la parte y lugar a donde acaeciere mi fallecimiento, y si este sucediere en esta dicha ciudad dé sepultura a mi cuerpo en la iglesia del convento de San Agustín de ella, y acompañen mi entierro todo el clero, curas y capellanes de la santa iglesia catedral de esta dicha ciudad, haciendo oficio de honras enteras y con el demás acompañamiento te religiosos que tengo comunicado al dicho capitán Juan de Manurga, de la limosna de todo se pague de mis bienes"[107]. El hecho de que pidiese ser enterrado en la iglesia de San Agustín, lo ponemos en relación con el protagonismo que por aquellos años tenía en la cofradía de la Humildad y Paciencia, pero tres años más tarde será el convento de San Francisco, casa grande de Cádiz, el lugar donde pide ser enterrado aunque manteniendo el boato anterior: "... y mi cuerpo vaya vestido con el hábito del santo, que yo lo pido para ganar sus gracias, haciendo el día de mi entierro oficio y acompañamiento de honras eclesiásticas con música, acompañado las comunidades de religiosos de San Francisco, San Agustín, Santo Domingo y de San Juan de Dios de esta dicha ciudad..."[108].

Desde este momento será siempre la orden franciscana la referente para su entierro, ya sea tanto en Cádiz, como si su óbito acaeciera en la Nueva España[109]. Ya en 1680, cambia su actitud y deja a un lado el boato anterior por la "voluntad que el acompañamiento de mi entierro sea sin pompa alguna ni más clerecía que aquella que para un pobre de solemnidad se suele y acostumbra hacer, acompañado dicho mi entierro los hermanos de la Tercera Orden de nuestro padre San Francisco, y que contra lo contenido en esta cláusula mis albaceas no innoven cosa alguna sobre que les encargo de las conciencias"[110]. Dicho parecer lo mantendrá hasta el último documento encontrado de 1704, donde frente a los pagos que pide se cumplan en otras ocasiones, ahora, ruega a sus albaceas, den "alguna limosnita" al convento de la Reyna de los Ángeles, donde solicita que le den sepultura como pobre, y sin "pompa ni vanidad alguna, y sólo con mi madre la Venerable Orden Tercera, que quien he sido y soy indigno hijo, y asistencia de la comunidad de mi seráfico padre San Francisco, la particular devoción que he tenido..."[111].

En otros aspectos concernientes a su vida, ya hemos señalado que contrajo matrimonio dos veces, no logrando descendencia en ninguno de los casos y sobreviviendo a ambas. Su primera mujer fue la que en origen era destinataria del singular presente del Divino Indiano: María Martínez de Zuzalaga, viuda de Baltasar del Hoyo, con la que declara en 1673 haberse casado hacía "año y medio poco más o menos". El matrimonio fue corto, menos de tres años, ya que, como hemos dicho, ella muere mientras él está en la Nueva España en 1674. No será hasta el testamento de 1680 cuando declare al respecto de este primer enlace que "por muerte de la

[107] AHPC. Protocolos Notariales, *Poder para Testar*, n° 3.080, ante el escribano público Julián Rendón, 8 de julio de 1670, f. 953.
[108] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.083, testamento ante el escribano público Joan de Rendón, 2 del 7 de 1673, f. 542v.
[109] "...Y si mi fallecimiento acaeciere en cualquier ciudad villa o lugar de dicho reino de la Nueva España se dé sepultura a mi cuerpo en el convento de mi padre San francisco su lo hubiere en la parte donde acaeciese mi fallecimiento y no habiéndole de la dicha orden en la iglesia catedral o colegial de la parte..." AHPC. Protocolos Notariales, n° 3089, Poder para testar ante el escribano público Juan Rendón. 11 de julio de 1678, f. 1058v.
[110] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 de diciembre de 1680, pp. 1007.
[111] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.386, Ante el escribano público Francisco del Solar, 18 de abril de 1704, f. 215.

susodicha di y pagué a doña Juan Pesquera, su madre, como su legítima y única heredera, la cantidad de la dote que recibí al tiempo de la celebración del dicho matrimonio, y asimismo las arras en que yo la doté y todo lo que por esta razón y otras le pertenecía, de todo lo cual la dicha doña Juana Pesquera me dio y otorgó carta de pago…"[112]. Pero la relación con su anterior familia política no termina con el fallecimiento de María de Zuzulaga, ya que como él mismo recoge en sus mandas testamentarías de ese año, mantiene una deuda de 10.000 pesos con Juana Pesquera, la cual va pagando "de réditos a cinco por ciento"[113], y posteriormente, en 1691, declara finiquitada y con los avales que lo justifican[114].

Si bien como el mismo apunta, fue a principios de 1678, tal y como recoge en el poder de ese año, contrajo nuevas nupcias con Antonia Juliana de la Varzes Ortiz Pando[115], por el testamento de aquélla que él redacta como albacea, lo cierto es que fue en diciembre del año anterior[116]. Con ella mantuvo una buena relación por las palabras de aprecio que en diferentes ocasiones le expresa. Al respecto de dicho matrimonio, y pese a contar supuestamente en origen la referida Antonia con una buena dote[117], lo cierto es que nunca llegó a cobrar, aún en reiterados intentos, ni la mitad de la misma, lo cual expresa con toda claridad en su testamento de 1680 que ahora extractamos por la riqueza de datos y expresar el talante de nuestro personaje:

> Item, declaro que de segundo matrimonio me casé legítimamente con doña Antonia Juliana de la Varzes y Pando, con quien al presente estoy haciendo vida maridable, y de la dote que la susodicha ofreció traer al dicho matrimonio, lo que hasta hoy he recodado son 7.000 pesos que entregó don Juan de la Varzes, su tío, como tutor, y 1000 pesos que le remitieron a la dicha mi mujer de la ciudad de Cartagena de Indias, heredados por fallecimiento de una hermana suya, en todos son 8.000 pesos lo que
740 tengo recibidos, los cuales es mi voluntad y mando se le den y paguen por mi fallecimiento a la dicha Antonia Juliana de la Varzes, mi esposa, con más 10.000 ducados de vellón en que yo doté por vía de arras a la susodicha al tiempo para cuanto se capituló nuestro matrimonio, en consideración de que entonces los dichos 10.000 ducados de vellón importaban menos de 5.000 pesos, que era la décima parte de mi caudal y bienes, según aquel tiempo corría la moneda, y aunque al presente

[112] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 de diciembre de 1680, f. 1012v.
[113] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3.091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 de diciembre de 1680, f. 1012v.
[114] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 178–178v. Respecto a la familia poco hemos encontrado hasta ahora que nos puedan indicar nuevos rumbos para próximas investigaciones. De destacar la que creemos fue hermana de María, Jacinta Martínez de Zuzalaga, viuda del contador vitoriano Joseph de Arrate y Villareal, quien 1678 funda bajo la advocación de la Conversión de San Pablo, un hospital situado en la calle ancha de la Jara, (próximo a casas de Julián Cortés). Garmendia Arruebarrena [1990], p. 95. Familiar suyo, quizás su padre, encontramos a Diego Martínez de Zuzalaga quien, avecinado en Cádiz, aparece como intermediario en la venta de un censo a favor de Andrés Hurtado de Corchera, veedor de comercio y contrabando en Cádiz, por medio de un poder otorgado por el sargento Juan de Isasi, en San Felipe de Puerto Velo, Panamá, el 3 de septiembre de 1645 ante Pedro de Moncayo. Archivo Histórico de la Provincia de Álava Protocolos Notariales, Felipe Diego de Herrera, 1646.12.02. 26481. f. 22–29.
[115] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3089, Poder para testar ante el escribano público Juan Rendón. 11 de julio de 1678, f. 1058v.
[116] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2369, ante el escribano público Francisco del Solar, 20 de noviembre de 1692, ff. 1492v-1493r. Testamento de Juliana según lo dictado por su marido Julián Cortés.
[117] Según expresa en el testamento de 1691, la dote quedó estipulada en la "… ciudad de Sevilla ante Antonio Fernández de Cosgaya, escribano público de ella, en dieciocho de diciembre de mil seiscientos y setenta y siete…". AHPC. Protocolos Notariales, n° 2367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 178v.

> redunda a favor de la dicha mi mujer, por razón de la baja que de un año para esta parte ha acaecido a la moneda de vellón, esto no obstante quiero y es mi voluntad se den y paguen a la susodicha los dichos 10.000 ducados de vellón de la dicha promesa de arras, con advertencia que aunque en la escritura demanda de dote que se hizo por el dicho don Juan de la Varzes, como tutor de la dicha mi mujer, fue de cantidad de 20.000 ducados de vellón, de los de aquel tiempo corrían regulando los pesos de a 8 reales de plata a 25 ó a 26 reales de vellón, es de advertir que por entonces no se me entregó cosa alguna en ninguna especie, aunque lo solicité y tan solamente se me entregó los dichos 7.000 pesos en dos ditas, la una de 4.000 pesos que debía el veedor Martín de Hoyo, y los 3.000 pesos en cacao de Guayaquil, y la una partida ni la otra no las cobré ni percibí en tiempo de dos años después de celebrado el dicho matrimonio. Y en esta consideración di y otorgué escritura de recibo ante el presente escribano, su fecha en 3 de julio del año pasado de 1678, protestando los daños que se me seguían, y de no volver ni restituir en cualquier acontecimiento más de los 7.000 pesos, porque por la demora y falta de no habérseme entregado la dicha dote al tiempo y cuando el dicho don Juan de la Varzes hizo la obligación del dicho entrego , no me pude valer de la dicha dote para el viaje que el dicho año pasado de 1678 hice a Indias, provincia de la Nueva España [roto] que me fue preciso tomar dinero en la plaza con premios muy crecidos, y todo este daño y perjuicio que recibí se debe considerar reducidas contra el dicho don Juan de la Varzes, que no cumplió lo que me ofreció. Y en caso que sobre lo referido haya y se de forme litio por parte de la dicha mi mujer contra mis bienes, y éstos fueran condenados, se le entregará a la susodicha lo que en rigor se mandare y no otro cosa de joyas ni alhajas, sino por su justo valor lo que pidiere, consta por memoria que de ellos tengo hecho[118].

Once años más tarde, y nuevamente en un testamento, fallecido sin dejar bienes el aludido Juan de la Varzes, aclaraba otra vez el problema de la dote, aunque ahora al indicar en sus mandas lo correspondiente a su mujer, se comprueba el aprecio al dejarle "atendido yo, como debo a sus mayores conveniencias pos sus estimables prensas, mando y es mi voluntad se den y entreguen dieciséis mil pesos, escudos de a diez reales de plata, los ocho mil en satisfacerla su dote, y los ocho mil pesos escudos de plata restante, en pago de las arras aplicándole, como le aplico, el exceso en demostración del cariño que le tengo"[119]. Un año más tarde moriría Antonia Juliana, redactando el correspondiente poder el ocho de agosto, nombrando heredero único y universal a su esposo[120].

741

Al igual que con su anterior esposa, esta documentación nos ofrece abundante e interesante información de la vida de nuestros protagonistas. En el caso del primero de los poderes, lo escueto del mismo está condicionado a la enfermedad de Antonia y su pronta partida del Puerto de Santa María, ciudad próxima a Cádiz en la que hallaba y se le toma fe, hacia Sanlúcar de Barrameda, donde como veremos finalmente falleció. Además de incidir en las misas que pide se le celebren tras su óbito y referir a su marido como heredero[121], el dato más significativo es el apunte que hace de sus padres: "Antonio de la Barces y doña Micaela mis padres, difuntos que fueron de la ciudad de Cartagena de Indias"[122], en los cuales ahora nos

---

[118] AHPC. Protocolos Notariales, n° 3091, Ante el escribano público Francisco Rendón, 31 de diciembre de 1680, f. 1013–1013v.
[119] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 179 v.
[120] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, Ante el escribano público Alonso Muñoz, 8 de agosto de 1692, ff. 1485r-1487v.
[121] Señalar aquí la referencia que también hace de Juan de Manurga como albacea en caso de no estar su esposo, de lo que se infiere una vez más, la proximidad entre ambas familias.
[122] AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, Ante el escribano público Alonso Muñoz, 8 de agosto de

detenemos debido a la importancia que estamos convencido debieron tener en la ruta de comercio que abre Julián Cortés con aquel importante puerto, compartiéndolo con los de la Nueva España que eran sus tradicionales destinos.

Sin llegar a profundizar en la abundante bibliografía que hemos encontrado, podemos señalar la importancia que tanto Antonio de la Barces como su esposa, Micaela de Pando y Estrada, tienen que aquella ciudad y como Julián, al contraer matrimonio con una de sus hijas, entra a formar parte de un exclusivo reducto social con los pertinentes beneficios que ello conllevaba para su quehacer comercial. Sabemos que Antonio de la Barces, caballero de la Orden de Santiago y cuyo origen parece ser vizcaíno –recordemos los estrechos lazos de nuestro protagonista con esta importante comunidad en Cádiz-, debió abandonar tierras peninsulares después de que a finales de octubre de 1653 se le concedía en la Casa de Contratación de Sevilla el permiso pertinente para pasar a Cartagena de Indias como contador y veedor de los navíos de la Guarda y de las fábricas y fortificaciones de aquel puerto[123]. Allí casó con Micaela, nada más y nada menos que hija del Gobernador Juan Pando y Estrada.

Tal vez en uno de los múltiples viajes que hemos datado de Julián por tierras americanas, conociera a su futura esposa, con la que contrajo matrimonio en Sevilla a finales de 1677, hecho que pudo venir condicionado por estar en esa ciudad Cosme Pardo, prebendado de su catedral, y del que se acuerda Antonia Jualiana en su testamento al dejarle "una sortija de oro"[124]. De este documento redactado por Julián en nombre de su mujer y a tenor de lo anterior, también hemos de referir que no sólo de la familia de Antonia era ésta la única que vivió en tierras gaditanas ya que, siguiendo el deseo de aquélla de "que cuando la Divina Voluntad fuere servido de llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea enterrado en el convento del señor San Francisco de la observancia de la parte que hubiere donde yo falleciere con hábito de dicha orden"[125], y cumplido el viaje que la obligó a redactar con premura sus mandas, sus despojos corporales finalmente reposan "en el convento de San Francisco casa grande, de dicha ciudad de Sanlúcar de Barrameda en la (...) y los religiosos, donde se le había dado [sepultura] a doña Andrea Alfonsa Lavarces y Pando su hermana"[126]. Continuando con esta misma documentación, podemos trazar también el perfil del carácter caritativo y religioso de Antonia Juliana lo que, sin duda, estaba en perfecta sintonía con el de su marido, quien presto declara haberlas acatados al menos en su mayor parte.

Para concluir con este epígrafe y semblanza del donante de tan singular escultura, no podemos dejar de referirnos a su faceta como comerciante, ámbito donde sin duda debió ser destacado en el relevante panorama gaditano. Aunque aún no sabemos las causas exactas que le llevaron a abandonar su localidad natal y establecerse en el próspero puerto andaluz, el hecho de que, como él mismo refirió, fue criado por el Capitán Juan de Manurga, induce a pensar que con toda probabilidad fuera éste quien le introdujera en el comercio trasatlántico, encontrándonoslo como fiador de

---

1692, f. 1485r.

123 AGI. CONTRATACIÓN,5.430,N.3,R.59.

124 AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, ante el escribano público Francisco del Solar, 20 de noviembre de 1692, f. 1491r.

125 AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, Ante el escribano público Alonso Muñoz, 8 de agosto de 1692, ff. 1486r.

126 AHPC. Protocolos Notariales, n° 2.369, ante el escribano público Francisco del Solar, 20 de noviembre de 1692, ff. 1488r-1488v.

Cortés en la documentación de 1673[127], viaje del que regresaría con la talla que centra este capítulo. En este punto no podemos olvidar que Manurga debió tener gran prestigio y reconocimiento, o como el propio Julián Cortés indica se le consideraba una "persona notoriamente abonado"[128], siendo uno –junto con Diego de Iparraguirre y otros–, de los que denomina Arruebarrena como "grandes vascos"[129] del Cádiz de la segunda mitad de la Seiscientos.

En relación a los vínculos entre Manurga y Cortés, podemos referir como ejemplo una libranza en la que se cita a ambos.

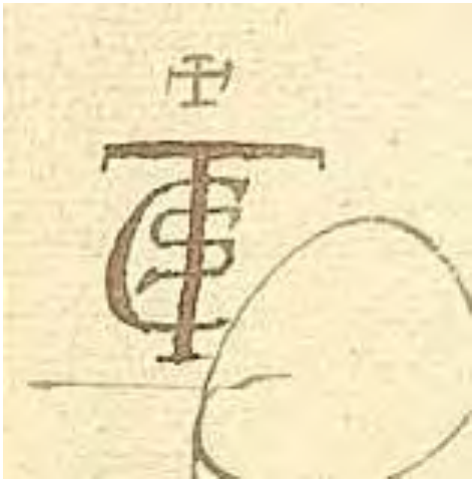
> Señor capitán Juan Sáenz de Manurga o señor Julián Cortés, vecinos de Cádiz, o cualquiera de Vmds, darán y pagarán a tres meses vista ésta, a la voluntad y orden de Excmo. Señor Marqués conde de Baños, mi señor, ocho mil pesoso en moneda de plata doble, por otros tantos que en esta ciudad ha quedado de entregarme el Rmo. Padre Joseph Cortés, de la orden de Ntro. Padre San Benito, luego que se hayan cobrado de la Caja Real de esta ciudad, en virtud de executoria del Real Consejo, de cuenta de D. Francisco García, vecino de Madrid. Y en los dichos ocho mil pesos va corriendo el riesgo su excelencia (en lo que Dios no lo permita) en fuego, mar, y enemigos. Con declaración que de este tenor ha dado otra libranza, una cumplida, y la otra no valga, que es fecha en México en veinte de abril de mil seiscientos y setenta y nuevo. Domingo de Cantabrana"[130].



Retrato de general Pedro Corbet. Lucas Valdés, 1699. Óleo sobre lienzo. Fundación Focus-Abengoa, Sevilla

[127] AGI. Contratación, Licencias, 5.739, N.61.
[128] AGI. Contratación, Licencias, 5.739, N.61.
[129] Garmendia Arruebarrena [1990], p. 130. Otra referencia a Manurga que viene a incidir en su protagonismo que le señalamos, es el encargo que recibe por parte del "comercio sevillano para fletar tres navíos holandeses que estaban surtos en la Bahía de Cádiz en 1676". Carrasco González [1996], p. 166.
[130] AHPC, Protocolos Notariales, n° 3.079, f. 544. Citado por Carrasco González [1997], p. 83.

Pese a que como ya se ha señalado, es 1668 y luego en 1670, cuando suponemos comienzan sus viajes a Indias y declara el comercio de carnes, no será hasta los preparativos para el de 1673 cuando tengamos referencias más concretas de su quehacer como cargador. Embarcado en el navío Santa Teresa de Jesús del maestre Miguel de Estomba dentro de la flota del general Pedro Corbet que partió el 14 de julio de ese año, encontramos la relación de mercaderías, costos y destinatarios, que lo llevaba al puerto de Vera Cruz en la Nueva España. Entre los diferentes frangotes o fardos, se declaran cuarenta "barrilitos" de alcaparras y tres cajones con hojas de espadas, algunos de cuyos destinatarios en la rada americana viajaban en el propio barco[131], declarando en la licencia correspondiente un valor total de cuatrocientos mil madaveríes[132]. En 1680 aparece como deudor con cuatro riesgos por un valor total de 37.870 pesos, mientras que en el año noventa queda consignado como acreedor con ascendiendo el número de riesgos a nueve, y el valor de la carga a 16.843 pesos[133].



Anagrama con el que marcaba su carga
Julián Cortés

Este constante trasiego comercial debió ser muy fructífero para Julián Cortés; en su testamento de 1690 declaro "que en tiempo presente he hecho regulación y balance de mi caudal; y después de satisfecho todo lo que debo y tengo ajeno en mi poder (a cuya paga ruego a mis albaceas atiendan con la mayor prontitud que puedan), quedan por bienes míos propios, de sesenta a setenta y cuatro mil pesos escudos de a diez reales de plata cada uno, así en sus efectos que tengo en los galeones que están en Tierra Firme a cargo del general marqués del Bado, como en joyas, plata librada, alhajas y las de casas principales en que vivo, que labré antes de casara con la dicha Antonia Juliana; y otra que tengo en la bocacalle que va de la Jara a la Verónica que

[131] AGI. Contratación, 1.223, N.13. *Registro de ida del navío Santa Teresa de Jesús*, fs.60, 65, 91, 110. Entre los destinatarios de la carga encontramos a Gerónimo de Churriaga y José de Churriaga, en cuya ausencia el frangote sencillo con "marca afuera" debía ser entregado a Simón Enríquez. También a Lázaro de Aguirre, al que hemos identificado viajando en ese mismo año como Lázaro de Allona y Aguirre, vasco, natural de Lequio, y cuyo fiador es nuevamente Juan de Manurga. AGI. Contratación. 5.439, N.73. Contratación, 5.540 A, L. 1, f. 284. A Gregorio Claudio Ballesteros, quien viajaba también en la flota. AGI. Pasajeros, L. 13, E. 403. Contratación, 5.540 A, L. 1, f. 282, a quien se le debían entregar los "tres caxones con hojas de espada" o en su defecto al capitán, Francisco Pérez de Beas, quien igualmente viaja en ese momento, AGI. Contratación, 5.439, N. 86, y si no fuera posible a los anteriores, sería finalmente Martín de Tejeda, identificado como Martín de Tejeda y Ochoa, abordo también de la flota. AGI. Contratación, 5.439, N. 103.

[132] AGI. Contratación, Licencias, 5.739, N.61.

[133] Carrasco González [1996], pp. 188 y 190.

linda con las Recogidas según consta por memoria que he hecho..."[134]. En las mandas de un año más tarde, sin especificar el valor total e indicando nuevamente sus casas, refiere a su vez que posee "diferentes efectos que tengo en la Nueva España, Provincia de [Ca]racas, y en Buenos Aires"[135], lo que nos viene a indicar otros destinos de su actividad comercial.

Pero esta bonanza económica quedaría rota –según la documentación que hasta el momento hemos podido encontrar– al final de la vida de nuestro personaje, cuando declara en 1704 "las considerables pérdidas que tuve en la invasión de la ciudad de Cartagena de Indias con la entrada que hicieron en ella los franceses teniendo guerras con esta Corona[136], el viaje de galeones a cargo del general don Diego de Saldívar, conde de Saucedilla, y otros contratiempo que después he tenido, me hallo hoy con diferentes empeños y atrasos, y en mucha estrechez y cortedad de medios que son motivo de no poder hacer por mi alma y por mis pobres parientes lo que quisiera..."[137]. Hasta aquí esta semblanza de quien donaría el *Divino Indiano*, hombre íntegro y devoto, reflejo de la sociedad piadosa y mercantil que le tocó vivir.

Para concluir con este estamento de los estudios sobre esta imagen gaditana, creemos que a la luz de lo expuesto nos acercamos a la respuesta que bien merece aquella pregunta dejada al aire por nuestro compañero Gustavo Curiel donde planteaba: "¿Qué papel desempeñaron dentro de la sociedad novohispana los modelos afortunados, como el *Nazareno* de la iglesia del Hospital de la Pura y Limpia Concepción de México?"[138].

Poco más sabemos hasta ahora de la historia de la pieza, donde retomando lo escrito por Bohórquez, esperamos que futuras investigaciones recuperarán nuevos episodios de esta singular talla y sus vínculos indianos, profundizando en las raíces de una devoción que con un origen notorio y rápida expansión se diluyó en el tiempo, siendo nuestra materia, la Historia del Arte, quien devuelva un episodio tan singular para la de México. Todo lo anterior, tanto historia, origen iconográfico como sistemas constructivo y materiales empleados, convierten al *Divino Indiano* en una pieza singular que, aunque ha pasado casi inadvertida para la historiografía, bien merece un lugar destacado en el patrimonio que de origen indiano se conserva en España.

[134] AHPC. Protocolos Notariales, nº 2.367, Ante el escribano público Francisco del Solar, 27 de marzo de 1691, f. 179 v.
[135] AHPC. Protocolos Notariales, nº 2.369, Ante el escribano público Francisco del Solar, 20 de diciembre de 1692, f. 1.554 v.
[136] Debe referirse al ataque y saqueo que sufrió la ciudad en 1697 a manos del barón Pointis.
[137] AHPC. Protocolos Notariales, nº 2.386, Ante el escribano público Francisco del Solar, 18 de abril de 1704, f. 216 v.
[138] Curiel [1990], p. 121.

CONCLUSIONES

Hasta el momento, el estudio de la escultura ligera que se produjo en México durante las primeras centurias del Virreinato, ha estado condicionado casi en su totalidad por la valoración de la imaginería en caña de maíz. Desde las primeras crónicas y en la mayoría de los casos, la atención presentada radicaba en la particularidad de la materia, como producto netamente mexicano, y en un segundo plano en su ligereza. A un lado quedaron casi de forma generalizada otros valores implícitos de los que son portadores estos singulares simulacros. Son esos mismos argumentos los que de una manera reiterativa y cargada de connotaciones a modo de señas de identidad y abanderados en la pervivencia de elementos culturales prehispánicos, los que en su mayor parte han prevalecido cuando se han acercado a estas obras. Ello se puede constatar en una historiografía reiterativa y forjada a base de mitos, no cuestionados, donde pocos han intentado ahondar en busca de nuevas perspectivas, aún y cuando en las últimas décadas se ha venido generando gran cantidad de información de dispar índole, que demandaba su análisis. Así, una de las primeras conclusiones y que creemos imperante a la que se puede aludir en el propio proceso de investigación y redacción del presente estudio, ha sido la necesidad de enfocarlo desde una perspectiva interdisciplinaria. Sin desestimar otros aspectos más tradicionales, y pretendiendo llevarlo a las últimas corrientes en los estudios artísticos, estamos convencidos de que abordar el tema en cuestión desde puntos tan dispares como los propuestos, o con una mirada más global –historiográfico, documental, científico, estilístico, material, restauración, etc.-, llegando incluso a las entrañas de las propias piezas, condicionó el poder establecer muchas de las conclusiones o

reflexiones que aquí expresamos, y con ello concluir que sólo con la cuidada interrelación de saberes, se lograrían abrir nuevas líneas de percepción y canales para futuras investigaciones.

Hasta ahora, la utilización de las imágenes como elemento fundamental en los procesos de evangelización ha sido una referencia continua y en nada argumentada para la obra ligera, y en particular las de molde a las que se refieren los cronistas. En este punto podemos concluir que sin duda este recurso viene precedido, además de por la imperiosa necesidad de contar con obras de rápida producción, bajo coste y ligeras -características propias del género-, en otros argumentos cuyos antecedentes directos encontramos en los procesos de evangelización de los últimos reductos de la población árabe peninsular. En efecto, haciendo un ejercicio de extrapolación y entendiendo las particulares realidades de cada enclave, establecemos que las fórmulas de las que se valieron, por ejemplo, el obispo Hernando de Talavera, o incluso la propia Isabel *La Católica*, patrocinando y promoviendo con éxito la producción de obra en serie y de molde para su imposición, debió ser sin duda un ejemplo referencial para la particular realidad de la temprana Nueva España. Del mismo modo, y al igual que la Reina supo valerse del *arte muy nueva e muy tarable*, del que presumía el artífice nórdico Huberto Alemán, y que destinó a presidir las antiguas mezquitas, nuevas iglesias, otros artistas posteriores y doctos en la misma materia, fueron reclamados para laborar en las por entonces colonias. Son los claros casos, para el Sur, de Marcos de Cabrera, y para la Nueva España de Matías de la Cerda; *español, notable escultor, que venido de España, muy a principio de la conquista, fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas*.

750

El cuestionamiento que nos hemos propuesto tras el concienzudo rastreo de todas las fuentes a nuestro alcance, propone una visión que se aleja de los postulados hasta ahora esgrimidos. Las carencias que encontramos al abordar las implicaciones de las culturas prehispánicas con la caña de maíz en su totalidad, no vinculada a la divinidad y a su culto, al contrario de lo que ocurre con el producto, la mazorca -el elote y sus semillas-, nos lleva a entender el empleo de aquella primera como una transferencia de saberes, bien aprovechada por los recién llegados. Al igual que el arte de la plumaria, las cualidades y recursos materiales prehispánicos de la caña de maíz se recondujeron hacia nuevos postulados a nuestro juicio carentes, pese a

la intencionalidad que desde antaño se ha querido darle, de esas connotaciones simbólicas. Ahora bien, somos conscientes de que no podemos cerrar esta puerta, sabedores de que los conocimientos sobre la América precolonial evolucionan de una manera vertiginosa; pero sí, por lo menos, dar un nuevo punto de vista a tener en cuenta o desestimar por los futuros investigadores que se enfrenten a este campo.

Señalada tangencialmente por algunos investigadores, la importancia que tiene este género de escultura para su uso procesional es fundamental. Ello viene avalado por la imaginería ligera española anterior y coetánea, que se fue dejando de producir de forma paulatina hasta ser en la actualidad casi inexistente. Pese a ello, y si indagamos en las distintas fuentes, queda claro el protagonismo de este tipo de piezas, en especial las de los crucificados, y su relación con la cofradías penitenciales de la *Vera Cruz* o de la *Sangre*, de las más antiguas e importantes congregaciones en la vida religiosa del momento. En efecto, las singularidades que prevalecían en los cultos, y el modo en el que debían ser portadas estas imágenes, recogido incluso en los Libros de Reglas –las cuales fueron seguidas por otras hermandades–, son, junto a la propia tecnología de las esculturas españolas, puntos ineludibles de dependencia.

Identificados y asumidos como señas de identidad ciertos elementos intrínsecos a este género de obras, el incesante rastreo de piezas ligeras en nuestra geografía nacional y su identificación conllevó un aumento notable en las obras catalogadas, hasta triplicar el número con documentadas y atribuidas, aproximándonos al centenar, y observando cómo éstas se distribuyen por gran parte del país. A su vez, las diferentes referencias o información que en muchos casos se han podido recabar, ya sea gracias a la bibliografía o a dilatados rastreos documentales en los más dispares archivos, conlleva el establecer las múltiples vías de llegadas de muchas de esas obras, y por consiguiente, entender los argumentos y la mentalidad que prevalecían al respecto de sus protagonistas, los comitentes o donantes en la ruta de Indias, y la repercusión de aquellos simulacros en sus lugares de destino. A ello debemos añadir que el hecho de que en su mayoría sean imágenes de Cristo Crucificado, debe entenderse como producto de la piedad del momento y especialmente del uso procesional de estas imágenes y sus particularidades intrínsecas en cuanto a ligereza.

La interrelación formal y material de diferentes piezas y sus más que evidentes paralelismos, condicionados por el particular sistema de producción en serie de sus matrices, genera la posibilidad de establecer las pertinentes hipótesis de un origen común, un mismo obrador. Hasta el momento y en vista de la falta de referencias fidedignas para su nomenclatura, es necesario acudir a fórmulas ya empleadas ante casos similares, como así sucede con parte de la producción anónima pero agrupada en los diferentes centros productores locales y regionales de los Países Bajos Meridionales durante los siglos XV y XVI. De igual manera, la datación de algunos de los exponentes artísticos de aquellos talleres o maestros ha posibilitado una aproximación cronológica de piezas, tanto de las conservadas en España como muchas de sus homónimas mexicanas, llegando incluso a codificar elementos evolutivos en sus formas.

Parte de la imaginería ligera novohispana puede considerarse como un producto nuevo, una aportación novohispana a la historiografía universal de los materiales artísticos, resultado de la simbiosis entre el conocimiento y el uso prehispánico de la caña de maíz, o incluso de otros elementos de la planta y procesos constructivos de raíz europeos. Con ello coexisten otras tecnologías que aportamos y que de la misma manera hunden su invención en el *Viejo Continente*, siendo su necesaria ligereza la particularidad definitoria y clave.

Relacionar la escultura ligera novohispana con la europea –con su pertinente interrelación y vínculos de origen con la producción nórdica-, y en especial española, ha traído consigo establecer diferencias dentro del propio conjunto de obras que de estas características se conservan en sendos puntos geográficos: americano y español. A los ya señalados tangencialmente por algunos autores, se suman otros de singular relevancia, caso de las realizadas en pasta de papel y tela, o las de papelón –corrigiendo atribuciones y descubriendo nuevos ejemplos–. Con ello se demuestra cómo ya no sólo dicha relación sino incluso su variedad, encuentra diferentes sistemas de producción y no solamente de moldes como se venía pensando.

Del análisis de la distribución geográfica que hemos establecido hasta el momento de las imágenes ligeras, documentadas o atribuidas, se pueden deducir una serie de conclusiones específicas. En primer lugar, ésta viene a confirmar la misma localización espacial que se observa

en relación a la afluencia desde México y el Nuevo Mundo de otros conjuntos artísticos, como sucede en el caso de la pintura y en especial de la platería americana en España, área de conocimiento en el que se ha avanzado de forma notable en las últimas décadas.

Mapa de España en su división administrativa, 1631

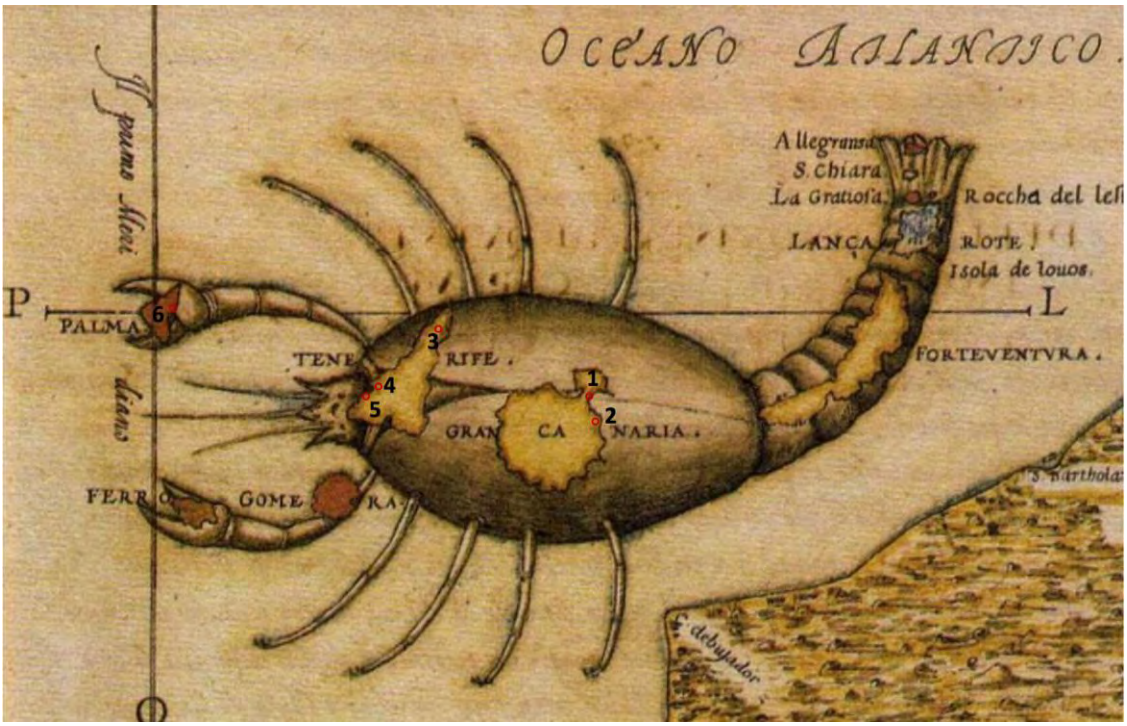


753

1.- Cádiz	14.- Écija (Sevilla)
2.- Puerto de Sta. Santa María (Cádiz)	15.- Córdoba
3.- Jerez de la Frontera (Cádiz)	16.- Guadalcázar (Córdoba)
4.- Arcos de la Frontera (Cádiz)	17.- Montilla (Córdoba)
5.- Bornos (Cádiz)	18.- Monturque (Córdoba)
6.- Chiclana de la Frontera (Cádiz)	19.- Lucena (Córdoba)
7.- Sevilla	20.- Málaga
8.- Dos Hermanas (Sevilla)	21.- Granada
9.- Sanlúcar (Sevilla)	22.- Albolote (Granada)
10.- Guadalcanal (Sevilla)	23.- Fuente de Canto (Badajoz)
11.-Cantillana (Sevilla)	24.- La Puebla e Sancho Pérez (Badajoz)
12.- Tocina (Sevilla)	25.- Zafra (Badajoz)
13.- Marchena (Sevilla)	26.- Los Santos de Maimona (Badajoz)

27.- Fuente del Maestre (Badajoz)	45.-Medina del Campo (Valladolid)
28.- Santa Marta de los Barros (Badajoz)	46.-Valladolid
29.- Almendral (Badajoz)	47.-Paredes de Nava (Palencia)
30.- Valverde de Leganés (Badajoz)	48.- Carrión de los Condes (Palencia)
31.- Guadalupe (Badajoz)	49.-Villafranca del Bierzo (León)
32.- Trujillo (Cáceres)	50.-Lerma (Burgos)
33.- Cáceres	51.- Navarrete (La Rioja)
34.- La Puebla de Monte Albán (Toledo)	52.- Vitoria-Gasteiz
35.- Toledo	53.-Mondragón (Guipúzcoa)
36.-Torrijos (Toledo)	54.-Arrate (Guipúzcoa)
37.- Santa Olalla (Toledo)	55.- Lekeitio (Vizcaya)
38.- Madrid	56.- Pamplona (Navarra)
39.- Arenas de San Pedro (Ávila)	57.- Arróniz (Navarra)
40.- Salamanca	58.-Tafalla (Navarra)
41.- Ávila	59.- Valtierra (Navarra)
42.-Segovia	60.- Agreda (Soria)
43.-Pedraza (Segovia)	61.- Jaca (Huesca)
44.-Toro (Zamora)	

Mapa de Canarias. Leonardo Torriani finales del siglo XVI.



1.- Las Palmas de Gran Canaria	4.- Icod de los Vinos (S.C. Tenerife.)
2.- Telde (Las Palmas de G. C.)	5.- Garachico (S. C. Tenerife)
3.- La Laguna (S.C. Tenerife)	6.- S.C Palma (S.C. Tenerife)

Esta distribución territorial no es ni mucho menos aleatoria sino que responde a condiciones históricas precisas, básicamente de naturaleza emigratoria, comercial y colonizadora, de modo que de nuevo viene a resaltar el papel central que el reino de Castilla tuvo, desde el primer momento, en la colonización y la evangelización americana y en los fenómenos culturales derivados del retorno.

Se observa así, tal y como se desprende del mapa que hemos presentado, una clara concentración en la mitad atlántica y occidental de la Península Ibérica y su prácticamente nula presencia en la vertiente mediterránea, correspondiente al reino de Aragón, cuyo protagonismo en la empresa americana fue marginal. De ese modo, quedan patentes, una vez más, las principales áreas y plataformas que se destacaron en el proceso de transculturación con el Nuevo Mundo, al igual que su relación con las rutas emigratorias y comerciales, marítimas y terrestres: Andalucía Occidental (Sevilla, Cádiz, Córdoba); la región extremeña, especialmente la Baja Extremadura (Badajoz); Castilla la Vieja, El País Vasco y Navarra, así como las Islas Canarias.

Al mismo tiempo, constatamos, frente a lo que sucede en el caso de otras manifestaciones artísticas paralelas, algunas significativas ausencias. Es extraña así la falta de imaginería ligera en Galicia y Cantabria, zonas históricamente mente vinculadas al Nuevo Mundo y a Nueva España. Ello requerirá de futuras búsquedas e investigaciones para despejar las dudas que se ofrecen al respecto.

El imprescindible análisis y evaluación interdisciplinaria que provoca el estudio material de las obras y sus comparaciones entre piezas localizadas tanto en España como México, y en casos puntuales Guatemala, enriquece de forma notable los conocimientos que hasta ahora se tenían en este campo. Abre a su vez líneas de aproximación entre centros productores, confirma ciertos argumentos de dependencias, caso de los procesos polícromos, y genera puntos que pueden considerarse como elementos significativos de identidad. Así, se diferencian núcleos de actividad de manufactura de imágenes ligeras, en este caso con caña de maíz, que aunque pueden interrelacionarse, tienen la suficiente identidad para establecer estas diferencias. Es el caso de parte de la producción de los talleres michoacanos con respecto a los de la Ciudad de México. Estos últimos se confirman gracias, entre otras cosas, al estudio pormenorizado de

documentos manuscritos de desechos que forman parte de la materia a la que se recurrió en la construcción de diferentes piezas y cuyas características los hacen indudablemente de dicho origen.

El paulatino avance en el conocimiento y valoración de los materiales y procesos técnicos de construcción de la imaginería ligera, repercute directamente en un desarrollo consensuado a la hora de intervenirlas ya sea en su conservación o posterior restauración. El perfeccionamiento de propuestas de nuevas metodologías en las que impere la realidad particular de las piezas y la búsqueda de los necesarios sistemas y materiales, concluye no sólo con tratamientos efectivos y afines a la normativa internacional en cuanto a la intervención de las obras, sino que a su vez implica directamente y de manera destacada en el conocimiento fehaciente de este arte y su recuperación de forma verídica.

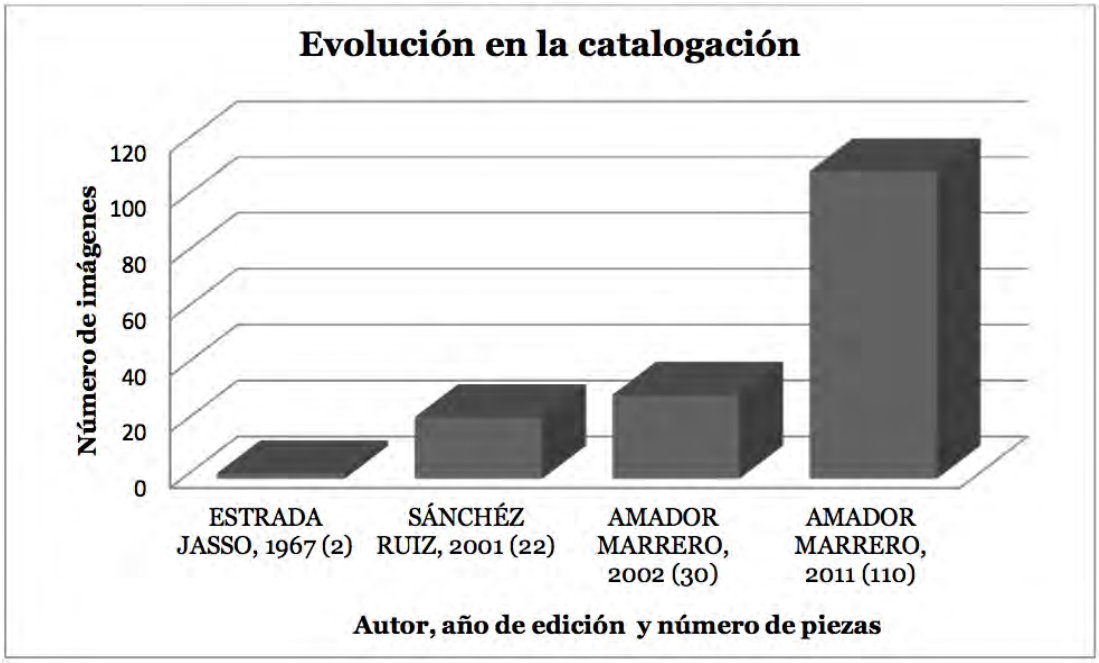
En un caso tan particular como el de la imaginería ligera y la importancia que tiene su materialidad, los procesos de restauración se han convertido en un momento metodológico ideal para plantear dudas, crear hipótesis y entender, de primera mano y de manera incontestable, los verdaderos materiales y procesos de elaboración de este arte. Gracias a ellos se abren nuevas líneas de investigación, confirmándose o desmintiendo pareceres vertidos sobre estas obras, y a la vez, se constatan la gran variedad de técnicas y materiales empleados por sus artífices, generando con ello, de igual forma, nuevos planos para investigaciones futuras.

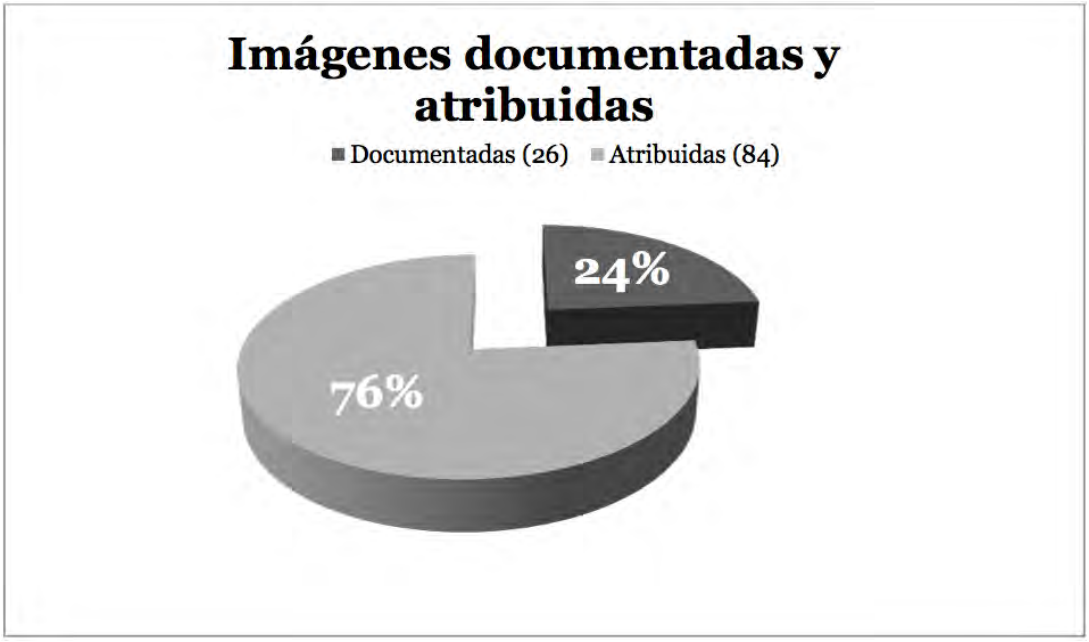
Frente a criterios de valoración más avocados a destacar las particularidades de la materia y sus relaciones “simbólicas”, son escasas las aproximaciones que podemos encontrar en el campo de la estética y su análisis plástico. Así, y pese a que estas obras en muchas ocasiones están tildadas de deficientes o populares, los pertinentes estudios que aportamos y su valoración como un producto específico dentro de una realidad muy distante en cuanto a las necesidades de la metrópolis, y los necesarios parámetros, hacen factible su análisis. Se descubren las posibilidades de un arte, el de la escultura ligera, que también bebe de las fuentes, ya sean grabadas o de referencia directa. Un ejemplo novedoso es la interpretación, entre otros modelos, de los grabados, cuya aportación demostramos y es fundamental para entender esas dependencias, esas interpretaciones, y cómo también este arte siguió, al igual que una parte importante de la plástica, los

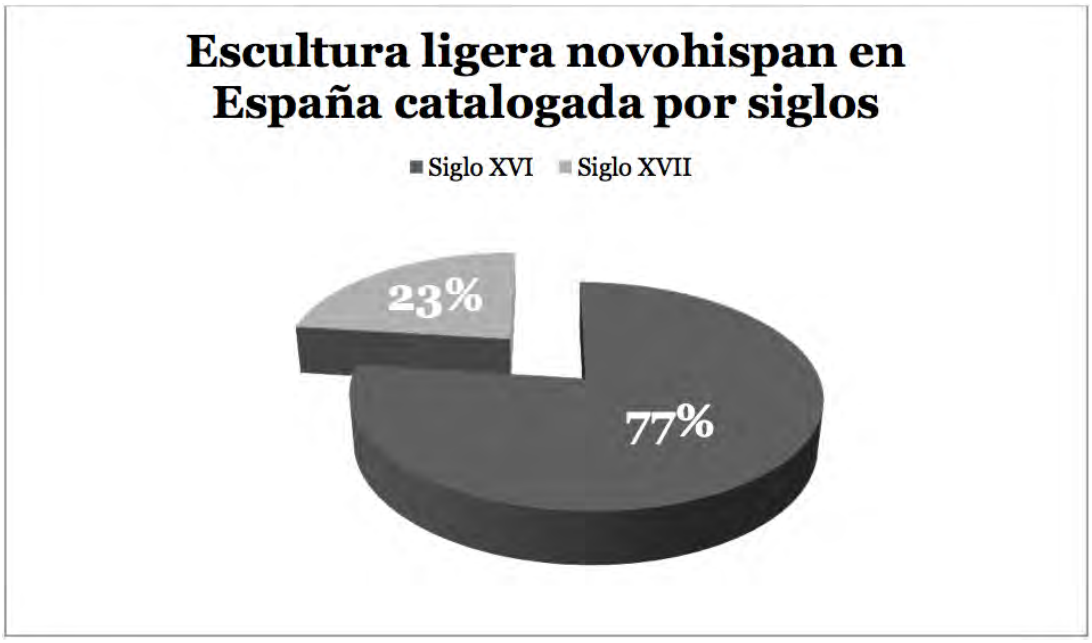
modelos de referencias y marcadores de estilo, los mismos que aquí se interpretan, esos sí, siempre condicionados por la realidad circundante.

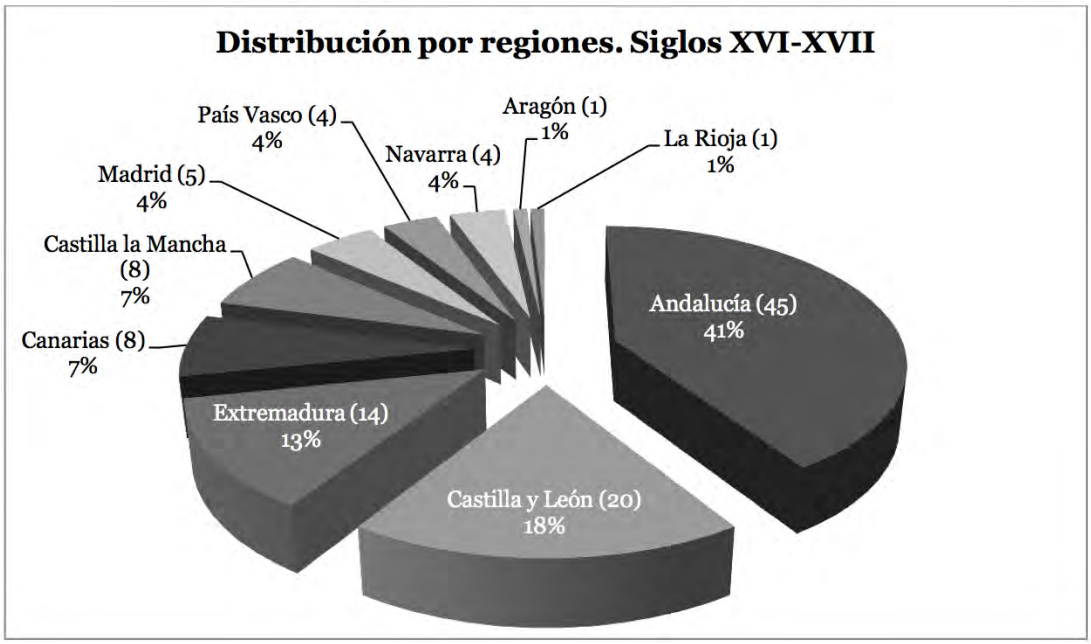
Al establecer un abanico de mayores protagonistas para la investigación debido al interés que mostramos al conjunto en su elemento definitorio, la ligereza, y que a su vez proponemos como conclusión y nomenclatura general –imaginería ligera novohispana-, hace destacar la simpar escultura del Divino Indiano de Chiclana de la Frontera. El revelado del compendio de sus singularidades tanto históricas, iconográficas y materiales, como la repercusión que en sí tiene para la historiografía del Arte Novohispano, tan necesitada de elementos de este tipo en la hasta ahora poco atendida Historia de la Escultura Virreinal, nos hacen concluir que se trata de una obra maestra. Una pieza de imprescindible relevancia y punto de referencia obligado desde ahora para el campo específico que tratamos.

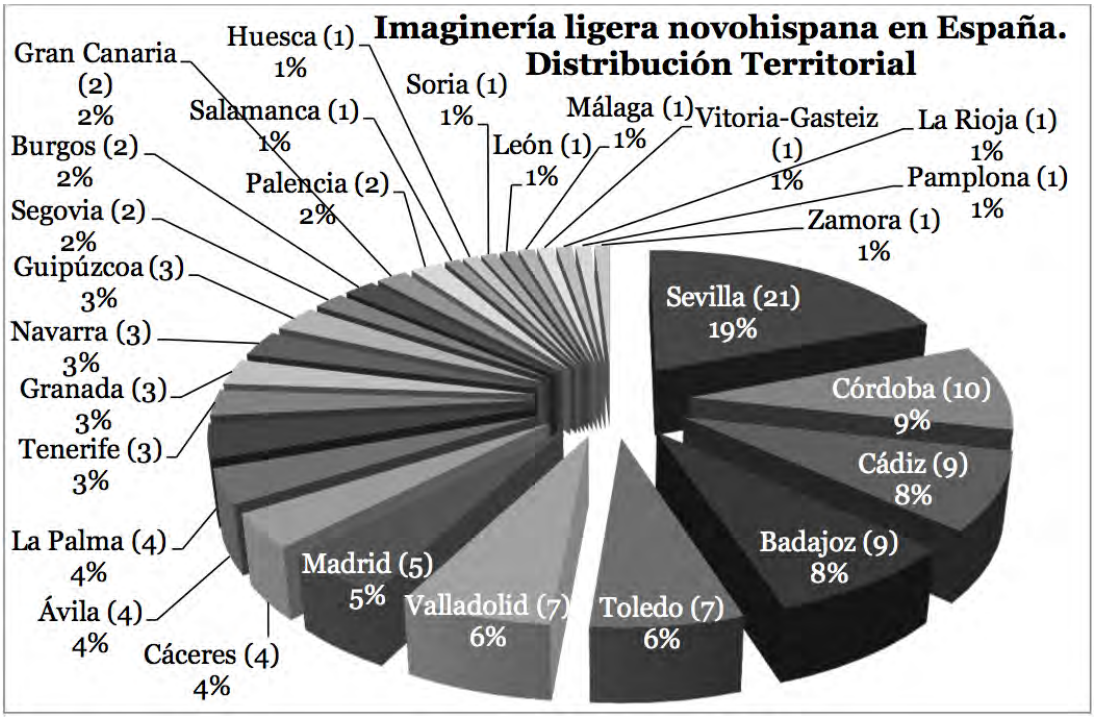
ESQUEMAS

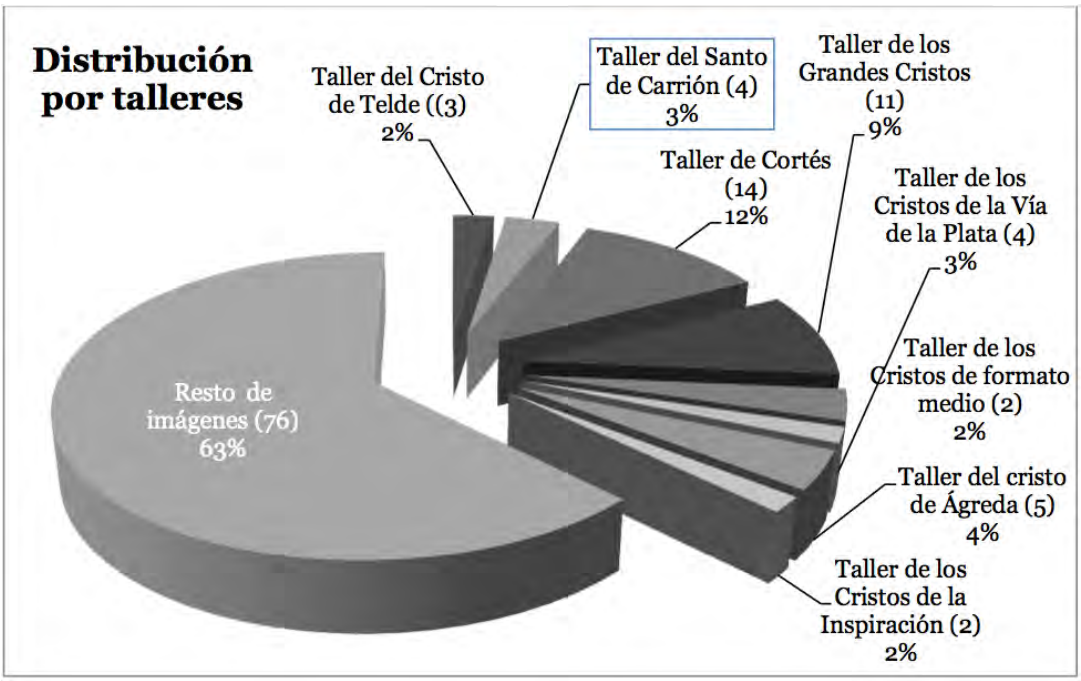



Imágenes documentadas y atribuidas
Documentadas (26)
Atribuidas (84)
24%
76%


Escultura ligera novohispan en España catalogada por siglos
Siglo XVI
Siglo XVII
23%
77%


Distribución por regiones. Siglos XVI-XVII
País Vasco (4) 4%
Aragón (1) 1%
La Rioja (1) 1%
Navarra (4) 4%
Madrid (5) 4%
Castilla la Mancha (8) 7%
Canarias (8) 7%
Andalucía (45) 41%
Extremadura (14) 13%
Castilla y León (20) 18%


Imaginería ligera novohispana en España. Distribución Territorial
Gran Canaria (2) 2%
Huesca (1) 1%
Soria (1) 1%
Málaga (1) 1%
Vitoria-Gasteiz (1) 1%
La Rioja (1) 1%
Salamanca (1) 1%
León (1) 1%
Burgos (2) 2%
Palencia (2) 2%
Pamplona (1) 1%
Segovia (2) 2%
Zamora (1) 1%
Guipúzcoa (3) 3%
Sevilla (21) 19%
Navarra (3) 3%
Granada (3) 3%
Córdoba (10) 9%
Tenerife (3) 3%
Cádiz (9) 8%
La Palma (4) 4%
Badajoz (9) 8%
Madrid (5) 5%
Ávila (4) 4%
Valladolid (7) 6%
Toledo (7) 6%
Cáceres (4) 4%


Distribución por talleres
Taller del Cristo de Telde ((3) 2%
Taller del Santo de Carrión (4) 3%
Taller de los Grandes Cristos (11) 9%
Taller de Cortés (14) 12%
Taller de los Cristos de la Vía de la Plata (4) 3%
Taller de los Cristos de formato medio (2) 2%
Taller del cristo de Ágreda (5) 4%
Taller de los Cristos de la Inspiración (2) 2%
Resto de imágenes (76) 63%

ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS

ACNRINAH
Archivo de la Coordinación Nacional de Restauración INAH, México

ACSAGC
Archivo de la catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria.
Gran Canaria

AGI
Archivo General de Indias.
Sevilla

ACRJNCHF
Archivo del Convento Recoleto de Jesús Nazareno.
Chiclana de la Frontera, Cádiz

AGN
Archivo General de Notarias
México

AHPC
Archivo Histórico Provincial de Cádiz.
Cádiz

AHPT
Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
San Cristóbal de La Laguna

AHDLL
Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna.
San Cristóbal de La Laguna

APNM
Archivo de Protocolos Notariales de Montilla, Córdoba. Conservado en la
Fundación Biblioteca Manuel Ruiz Luque, Montilla, Córdoba

APNP
Archivo de Protocolos Notariales de Puebla de los Ángeles.
Puebla de los Ángeles, México

BNE
Biblioteca Nacional de España.
Madrid

ENCRyM
Escuela Nacional de Conservación-Restauración y Museografía. Castillo Negrete
México.

FRBNM
Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.
Ciudad de México, México

FUS
Fototeca Universidad de Sevilla,
Sevilla

IAPH
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
Sevilla

IIEs
Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México
México

INAH
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Mexico.

IPCE
Instituto del Patrimonio Cultural de España
Madrid.

UNAM
Universidad Nacional Autónoma de México
México

RSEAPT
Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.
San Cristóbal de La Laguna

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. [1982a]
AA.VV., *Catálogo Monumental de Navarra. II Merindad de Estella,* Ed. Gobierno de Navarra, Institución Príncipe de Viana y Universidad de Navarra, Pamplona.

AA.VV. [1982b]
AA.VV., *El Cristo de Gracia Restaurado,* Cuadernillo editado con motivo de la presentación de la escultura tras su intervención, Córdoba.

AA.VV. [1982c]
AA.VV., *Santa Teresa en Valladolid y Medina del Campo. Historia de sus fundaciones hasta nuestros días. El arte en San José de Medina y la Concepción de Valladolid*, Ed. Caja de Ahorros Popular de Valladolid, Valladolid.

AA.VV. [1985]
AA.VV., *Catálogo Monumental de Navarra. III Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Navarra.

AA.VV. [1987a]
AA.VV., *Catálogo Nacional Monumentos Históricos. Muebles. Xochimilco, D.F.*, INAH, México.

AA.VV. [1987b]
AA.VV., *Catálogo de Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid*, t. II., Diputación Provincial, Valladolid.

AA.VV. [1988]
AA.VV., *Catálogo Nacional Monumentos Históricos. Muebles. Azcapotzalco, D.F.*, INAH, México.

AA.VV. [1991]
AA.VV., *Catáleg d´ escultura i pintura medievals*, Fons del Museu Frederíc Marès/1, Barcelona.

AA.VV. [1992a]
AA.VV., *Arte Americanista en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid.

AA.VV. [1992b]
AA.VV., *The Ilustrated Bartsch. German Single–Leaf. Woodarts before 1500, anónymous artista*, N° 163, Suplement, Founding editor, Walter L. Srasuss, Abaris Books, USA.

AA.VV. [1994a]
AA.VV., *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, Ed. Azabache, México.

AA. VV. [1994b]
AA.VV., *El Michoacán Antiguo,* Editan El Colegio de Michoacán y el Gobierno del Estado de Michoacán, Michoacán, México.

AA.VV. [1996a]
AA.VV., *Catálogo de obras restauradas.* Valladolid, Ed. Centro de conservación y restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, Castilla y León.

AA.VV. [1996b]
AA.VV., *Catálogo de obras restauradas. 1988–1994.* Valladolid, Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

AA.VV. [1997]
AA.VV., "El Maíz", en *Arqueología Mexicana,* Vol. V., núm. 25, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

AA.VV. [1998]
AA.VV., (Comunidad del Monasterio de San José de Ávila), *San José de Ávila. Rinconcito de Dios, paraíso de su deleite.* Burgos.

AA.VV. [1999a]
AA.VV., *Clausuras. El Patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid*, Diputación de Valladolid, Valladolid.

AA.VV. [1999b]
AA.VV., *Retablo mayor de la iglesia parroquial de Albolote*, *Granada*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

AA.VV. [2000a]
AA.VV., *Los pinceles de la Historia, De la Patria criolla a la nación mexicana,* Museo Nacional de Arte, CONACULTA, México.

AA.VV. [2000b]
AA.VV., "Mesoamérica", en *Historia de la Humanidad.* N° 19, Madrid.

AA.VV. [2000c]
AA.VV., *Pasos restaurados.* Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

AA.VV. [2001]
AA.VV., *Imaginería Indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz,* Ed, CajaSur, Córdoba, España.

AA.VV. [2002]
AA.VV., *Arte Americanista en Castilla y León.* Catálogo homónimo, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid.

AA.VV. [2004a]
AA.VV., *Guía artística de Sevilla y su provincia,* Tomo I, Ed. Diputación de Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

AA.VV. [2004b]
AA.VV., *Guía Artística de Sevilla y su provincia,* T. II, Ed. Diputación de Sevilla, Fundación José Manuel Lara Sevilla.

AA.VV. [2004c]
AA.VV., *Mapethé. Santuario de prodigios,* Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Hidalgo, México.

AA.VV. [2004d]
AA.VV., *Memoria de restauración del retablo mayor del Santuario de Ntra. Sra. de Arrarte. Éibar, Guipúzcoa,* Guipúzcoa, (versión digital).

AA.VV. [2005]
AA.VV., *Los Retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XIX. Una Guía,* Ed. Instituto Manuel Toussaint, Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis de México, México.

AA.VV. [2007]
AA.VV., "Iglesias y Conventos de Sevilla", T. VI. Ed. Tartessos, Sevilla.

AA.VV. [2009]
AA.VV., "Desgranando una mazorca. Orígenes y etnografía de los maíces nativos", en *Diario de Campo,* Suplemento núm. 52, enero/febrero 2009, INAH/CONACULTA, México.

Acosta García [1989]
Carlos Acosta García, *Semana Santa en Garachico,* Centro de iniciativas Turísticas de Garachico, Santa Cruz de Tenerife, Tenerife.

Acosta García [1994]
Carlos Acosta García, *Apuntes generales sobre la historia de Garachico,* Cabido Insular de Tenerife, Tenerife.

Acuña [1973]
Luis Alberto Acuña, "Importancia Didáctica de los obradores", en *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada,* 24, Ed. Kelly Bogotá, D. E., Colombia.

Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1990]
Roberto M. Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, "Un Santiago de técnica mixta: el de la iglesia de Santa María Chiconautla. Estado de México", en *Imaginería Virreinal; memorias de un seminario,* IIEs, UNAM, INAH, México.

Alarcón Cedillo y Alonso Lutteroth [1994]
Roberto M. Alarcón Cedillo y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural* y *de caballete. Escultura* y *orfebrería*. Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, México.

Alberola Romá [2003]
Armando Alberola Romá, "Procesiones, rogativas, conjuros y exorcismos: el campo de Valencia ante la plaga de langosta de 1756", en *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 21, Ed. Universidad de Alicante, Departamento de Historia Medieval, Historia Moderna y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Alicante.

Alcalá [2010]
Luisa Elena Alcalá, "Beginnings: Art, Time, and Tito Yupanqui´s Virgin of Copacabana", en *The Arts of South America 1492-1850. Paper from the 2008 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum,* Editado por Donna Pierce, Denver Art Museum, Denver, USA.

Aldunate [1998]
Maite Aldunate, "Breve reseña histórica del Santísimo Cristo de Telde", en Memoria de restauración del Cristo de Telde, (inédito), Las Palmas de Gran Canaria.

Almela Meliá [1953]
Juan Almela Meliá "Cristos mexicanos del siglo XVI", en *México en la Cultura,* núm. 203, 8 de febrero de 1953, México.

Almela Meliá [1956]
Juan Almela Meliá, *Higiene y terapéutico del libro"*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, México.

Alonso de la Sierra Fernández [2003]
Juan Alonso de la Sierra Fernández y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, *Estelas de Piedad. Patrimonio artístico religioso en Chiclana de la Frontera*. Chiclana de la Frontera, Cádiz.

Alonso de la Sierra Fernández [2004]
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "La imaginería gaditana o el cosmopolismo artístico" en *Artes y Artesanías de la Semana Santa Andaluza. EL referente de la Pasión",* Ed. Tartessos, Sevilla.

Alonso de la Sierra Fernández *et al.* [2005a]
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández *et al, Guía artística de Cádiz y su Provincia, I. Cádiz y Jerez,* Diputación de Cádiz, Ed. Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Alonso de la Sierra Fernández *et. al.* [2005b]
Juan Alonso de la Sierra Fernández y Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández, "Chiclana de la Frontera" en *Guía artística de Cádiz y su provincia*, tomo II, Diputación de Cádiz, Ed. Fundación José Manuel Lara, Sevilla.

Álvarez Maestre [1998]
María del Valle Álvarez Maestre, "Una fuente para el estudio de la vida cotidiana de los cordobeses en Indias", en *Andalucía y América. Actas del*

Segundo Congreso de Historia de Andalucía. Córdoba.

Álvarez Rodríguez [en proceso]
Gloria Álvarez Rodríguez, "Cristos y Santos de Arote. Esculturas ligeras y de caña de Michoacán", s/p., texto en preparación, Morelia, México.

Álvarez Vicente [2011]
Andrés Álvarez Vicente, *Imaginería ligera en Valladolid,* Valladolid, Ed. Ayuntamiento de Valladolid y Junta de Cofradías de Semana Santa, Valladolid.

Alzola [1981]
José Migue Alzola, *El imaginero José Luján Pérez (1756–1815)*, Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural, y Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Alzola [1984]
José Miguel Alzola, *El Millo en Gran Canaria*, Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Amador Marrero [2001]
Pablo Francisco Amador Marrero, "El Santísimo Cristo de la Buena Muerte. Historia y análisis organoléptico de una nueva pieza de imaginería en caña, ubicada en la capilla de San Olav, Museo de las Rosas, Agüimes, Gran Canaria" en, *Coloquio Internacional IV centenario del ataque de Van Der Does a Las Palmas de Gran Canaria* (1999), Museo Casa Colón, Ed. Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria.

Amador Marrero [2002]
Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz,* Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria.

Amador Marrero [2008a]
Pablo F. Amador Marrero, "Prenda de santa estima. El Divino Indiano de Chiclana de la Frontera, Cádiz: una escultura ligera singular", en *Amans Artis Amans Veritatis. Homenaje a Juana Gutiérrez*, IIEs UNAM, Banamex, México, (en prensa).

Amador Marrero [2008b]
Pablo F. Amador Marrero, "Testigos de la primera imaginería ligera en España", en Actas de Encrucijada. I Congreso Internacional sobre escultura Virreinal del 11 al 14 de noviembre de 2008, Oaxaca, IIE, UNAM (en prensa), México.

Amador Marrero [2009a]
Pablo F. Amador Marrero, "Candelaria Indiana" en, *Iconografía y memoria de Nuestra Señora de la Candelaria,* Ed. Obra Social y Cultural de la CajaCanarias, Tenerife.

Amador Marrero [2009b]
Pablo Francisco Amador Marrero, "Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos", en *Boletín de Monumentos Históricos,* 15, Instituto nacional de Antropología e Historia, México.

Amador Marrero [2010]
Pablo Francisco Amador Marrero, "El Santo Cristo *Reliquia muy Milagrosa. Análisis interdisciplinario de una imagen novohispana en papelón", en* Garachico y sus fiestas del Cristo. Apuntes históricos y crónicas de prensa, Ed. Gobierno de Canarias, Ayuntamiento de la Villa y Puerto de Garachico, Centro de Iniciativas Turísticas, Tenerife.

Amador Marrero y Besora Sánchez [1998]
Pablo Francisco Amador Marrero y Carolina Besora Sánchez, "Tratamiento de conservación y restauración de la imagen tarasca del

Santísimo Cristo del Altar Mayor de Telde, Gran Canaria", en *XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Alicante.

Amador Marreo y Pérez Morales [2009]
Pablo F. Amador Marrero y José Carlos Pérez Morales, "El sevillano *capitán* Marcos de Cabrera: personaje enigmático, notable escultor. Revisión histórico–artística y técnica, en *Revista Atrio,* 13–14, (2007/2008), Universidad Pablo de Olavides, Sevilla.

Amores Martínez [2004]
Francisco Amores Martínez, "El convento de San José del Carmen de Sanlúcar la Mayor", en *La clausura femenina en España*, RCU, Escorial-María Cristina, Servicio de Publicaciones, Madrid.

Antón [2008]
Luis Cristóbal Antón, "Conservación y restauración de escultura en madera: Tratamiento de la imaginería de la Capilla del Condestable y de la figura del Santísimo Cristo de Burgos", en *Actas del VII curso monográfico sobre el patrimonio histórico",* tomo II, (1997), Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Reinosa, España.

Araujo [1998]
Rolando Araujo Suárez, "Apuntes sobre la escultura ligera de México. Paralelismos con Michoacán y Sudamérica", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada.* Michoacán, México.

Araujo [2001]
Rolando Araujo, "La escultura ligera en México", en *Una Catequesis en caña de maíz,* Ed. CajaSur, Córdoba.

Araujo *et. al.* [1989]
Rolando Araujo *et. al., Esculturas en papel amate y caña de maíz*, Cuadernos Técnicos del Museo Franz Mayer, México.

Aria Jato [1996]
María Aria Jato, "La fundación del Monasterio de la Anunciada y su iglesia (1606–1653)", en *Claustros leoneses olvidados. Aportación al monacato femenino.* Universidad de León, León.

Arias Anglés [1991]
Enrique Arias Anglés, *Relaciones artísticas entre España y América,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento Diego Velázquez, Madrid.

Arias Martínez [2000]
Manuel Arias Martínez, "Paso de la Elevación de la Cruz" en *Pasos Restaurados,* Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura, Diputación de Valladolid, Valladolid.

Arias Martínez [2004]
Manuel Arias Martínez, "Cristo Salvador", en *La Belleza Renacentista II,* Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura, Diputación de Valladolid, Valladolid.

Arias Martínez [2009]
Manuel Arias Martínez, "Retablo de la adoración de los pastores", en *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección,* Ministerio de Cultura de España, Ed. Secretaria General Técnica, Valladolid.

Arimura [2005]
Rie Arimura, *El retablo mayor del templo franciscano de San Miguel Arcangel, en Huejotzingo, Puebla (1584-1586): estudio teórico historiográfico,* Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Tesis para obtener el grado de maestra, México.

Aroca Lara [1986]
Ángel Aroca Lara, "La escultura cordobesa del Seiscientos", en *Antonio del Castillo y su época*. Excmo. Diputación de Córdoba, Córdoba.

Arquillo Torres y Morales Méndez [2010]
Joaquín Arquillo Torres y Enrique Morales Méndez, "La industrialización de las esculturas religiosas en la Nueva España: Cristos de caña de maíz", en *Actas del X Congreso Internacional CICOP 2010, Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación, Perspectivas Contemporáneas y nuevas dimensiones del Patrimonio,* Ed. CICOP, Chile.

Artiles Sánchez [2000]
Joaquín Artiles Sánchez, "Testigos de una Primavera", en *Gran Jubileo del año 2000, Peregrinación del Santo Cristo,* Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria.

Arriaga Ochoa [1969]
Antonio Arriaga Ochoa, "Don Vasco de Quiroga y la ciudad de Pátzcuaro", en Artes de México, n°. 120, México.

Arroyo Lemus *et. al.* [2009]
Elsa Arroyo Lemus *et. al.* "Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI", en *Ge-conservación,* 0, Revista digital del Grupo IIC, Madrid.

Auclair [1985]
Marcelle Auclair, *La vida de Santa Teresa de Jesús,* Ed. Palabras, (14 edición), Madrid.

Ávila [2010-2011]
Elizabeth Ávila, *Materiales y técnicas de la escultura ligera novohispana con caña de maíz: una aproximación historiográfica,* Tesis presentada para la obtención del grado de maestría en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Bacciarini [1855]
José Bacciarini (Activo en Llerena, Badajoz) en 1855, *Cristo de las Misericordia de la parroquia de Fuente del Maestre,* 1858, 345r x 251r mm, AC 14370, Caja 16, http://coleccionantoniocorrea.files.wordpress.com/2009/07/16-maqueta-devociones-varias1.pdf (10/06/2010), Biblioteca Nacional, Madrid.

Báez Macías [1982]
Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Baldry Becattini [2001]
Francesca Baldry Becattini, *Il crocifisso di Pietro Tacca a Settigniano. Restauro di un´inedita cartapesta policroma*, Ed. Mandrágora, Florencia, Italia.

Ballesteros [1990]
Víctor Manuel Ballesteros, "Historia y leyendas del Cristo de Tezoquipan", en *Tiempo Nuestro,* Pachuca, Estado de Hidalgo, Universidad Autónoma de Hidalgo, México,

Barea Azcón [2008]
Patricia Barea Azcón, "Pintura Virreinal Mexicana en Andalucía" en *Revista Alonso Cano, nº 16,* Publicación Digital, http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano7/PINTURA%20VIRREINAL%20MEXICANA%20EN%20ANDALUC%CDA.htm, Granada.

Barras Rodríguez [1995]
Manuel Barras Rodríguez, *Iglesia y ermitas de Bornos,* Hermandad de Nuestra Señora del Rosario, Cádiz.

Barrio [2009]
Maite Barrio, "Cartón y madera dan la

cara", en *La Opinión de Zamora,* Zamora, 19 de junio de 2009. Versión digital; http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009061900_4_365050__Toro-Carton-madera-cara (26 de junio de 2009).

Bartolomé García [2001]
Fernando Bartolomé García, *La policromía barroca en Álava,* Diputación Foral de Álava, Vitoria.

Bartolomé García [2007]
Fernando R. Bartolomé García, "Cristo Crucificado", ficha EM0006 del *Catálogo de Patrimonio de la Catedral de Santa María*, (15/11/2007), Vitoria-Gasteiz.

Bartolomé García [2010]
Fernando R. Bartolomé García, "Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las capilla de San Prudencio y Santo Cristo en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz", en *Bilduma Ars.* Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, Victoria-Gasteiz.

Bayón y Murillo [1989]
Damián Bayón y Murillo, Historia del Arte Colonial Sudamericano. Ed. Polígrafa, Barcelona.

Belting [1994]
Hans Belting, *Likeness and presence: a history of the image before the era of art*. Chicago, University of Chicago Press, Chicago, USA.

Benavente Velarde [2006]
Teófilo Benavente Velarde, *Historia del Arte cusqueño. Imaginería o Escultura religiosa Cusqueña de los siglos XVI, XVII y XVIII.* BPR, Publishers, Cusco, Perú.

Bermejo Carballo [1977]
José Bermejo Carballo, *Glorias Religiosas de Sevilla*, Ed. Hermandad de Jesús Despojado, Sevilla.

Bermúdez Sánchez [2001]
Carmen Bermúdez Sánchez, *La escultura en madera policromada. Degradaciones causadas por la inadecuada ejecución de la técnica, defectos e incompatibilidad de materiales*. Faculta de Bellas Artes, Universidad de Granada, Granada.

Bernales Ballesteros [1977]
Jorge Bernales Ballesteros, "Esculturas de Roque de Balduque en Andalucía y América", en *Anuario de Estudios Americanos,* 34, Sevilla.

Bernales Ballesteros [1985]
Jorge Bernales Ballesteros, "La evolución en el paso de Misterio", en *Las cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte,* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

Bernales Ballesteros [1991]
Jorge Bernales Ballesteros, "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en *Escultura en Perú*, Edita, Banco de Crédito del Perú, Perú.

Biscottini [2008]
Paolo Biscottini, *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri Leccesi tra técnica y artificio,* Ed. Silvana, Milán, Italia.

Bohórquez Jiménez [1998]
Domingo Bohórquez Jiménez, *El convento recoleto de Jesús Nazarenos de Chiclana de la Frontera. La vida en una comunidad femenina de clausura. 1666–1966,* Ed. Diputación Provincial de Cádiz y Comunidad Recoleta del Convento de Jesús Nazareno, Cádiz.

Bonavit [1987]
Julián Bonavit, "Esculturas Tarascas

de caña de maíz y orquídeas, fabricadas bajo la dirección del Ilmo. Sr. Dn. Vasco de Quiroga", en Los Quehaceres científicos del Doctor Bonavit, Biblioteca de Científicos Nicolaitas, Volumen preparado por el Centro de Estudios sobre la Cultura Nicolaita, 8, Ed. Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, Morelia, México.

Brandon Strenhlke [2007]
Carl Brandon Strenhlke, *"Santiago el Mayor, San Ignacio de Antioquía, San Sebastián, Santa Margarita y San Gregorio Magno"*, en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820,* Fondo de Cultura Económica, México,

Caballero [2006]
María Caballero, "Cervantes de Salazar, un hombre de dos mundos", en *Herencia cultural de España en América: Poetas y cronistas andaluces en el Nuevo Mundo, Actas del I Encuentro de Literatura Hispanoamericana Colonial,* Universidad de Sevilla, Sevilla.

Cabrera y Quintero [1981]
Cayetano Cabrera y Quintero, *Escudos de armas de México* (1746), ed, Víctor M. Ruiz Naufal, Instituto Mexicano del Seguro Social, México.

Cáceres Prat [2006]
Acacio Cáceres Prat, *El Vierzo, su descripción e Historia. Tradiciones y Leyendas,* Establecimiento Tipográfico de E. Cuesta, 1883, Edición del 2006, Ed. Maxtor, Valladolid.

Calderón Afonso [1992]
Germán Calderón Afonso, *Apuntes históricos–artísticos sobre cuatro templos nazarenos y evolución de las devociones en Dos Hermanas*, Ed. Ayuntamiento de Dos Hermanas, Sevilla.

Calero Ruíz [1982]
Clementina Calero Ruíz, "Escultura, 1650-1750", en *Historia del Arte en Canarias,* Ed. Edirca, Las Palmas de Gran Canaria.

Calvo [1997]
Ana Calvo, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Ed. Del Serbal, Barcelona.

Calzada Martínez [2010]
Hilda Calzada Martínez, *La escultura articulada en el Distrito Federal,* Memoria de investigación para optar a la maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, (inédito), México,

Cano [1611]
Tome Cano, *Arte para fabricar, y aparejar naos de guerra y merchiantes,* Impreso en la casa Lvis Estupiñán, Sevilla.

Cantero Muñoz [2005]
Antonio Cantero Muñoz, "Religiosidad popular y Semana Santa en Trujillo: la devoción al Cristo de la Salud en tierras cacereñas: los casos de Trujillo, Aldea del Obispo y Garciaz", en *Actas del I Congreso Nacional la Advocación de La Salud*, Córdoba.

Campos Sánchez-Bordana [2008]
María Dolores Campos Sánchez-Bordana, "El gusto y el encargo artístico del Marquesado de Villafranca", en *Congreso Internacional de Imagen y Apariencia,* Universidad de Murcia, versión digital, http://congresos.um.es/ahha/index/search/authors/view?firstName=M%C2%AA%20Dolores&middleName=&lastName=Campos%20S%C3%A1nchez-Bordona&affiliation=&country= (12/9/2009), Murcia.

Cañizal [1998]
Miguel Cañizal, *Arrate,* Centro UNESCO de San Sebastián, País Vasco, España.

Caro *et al.* [1998]
Mariano Esteban Caro *et al.*, *Cristo de la Caridad: IV centenario*, Ed. Ayuntamiento de La Puebla de Montalbán, Toledo.

Caro Quesada [2006]
María Josefa Caro Quesada, *Los Barahona: entalladores sevillanos del Barroco,* Arte Hispalense, 79, Ed. Diputación de Sevilla, Sevilla.

Carracedo Primo [1993]
José Carracedo Primo, *Patrimonio histórico artístico del Palacio Real de Valladolid: (Segunda Jefatura de la Región Militar Noroeste y Gobierno Militar de Valladolid,* Valladolid, Ed. Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid.

Carrasco González [1996]
María Guadalupe Carrasco González, *Los instrumentos del comercio colonial en el Cádiz del siglo XVII (1650–1700),* Banco de España, Estudios de Historia Económica, 35, Madrid.

Carrasco González [1997]
María Guadalupe Carrasco González, *Comerciantes y casas de negocios en Cádiz, 1650-1700,* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.

Carrasco Terriza [2000]
Manuel Jesús Carrasco Terriza, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Hueva*, Diputación de Huelva, Huelva.

Carrero Rodríguez [1984]
Juan Carrero Rodríguez, *Anales de las Cofradías sevillanas,* Editorial Castillejo, Sevilla.

Carriles Jaime [2002]
Verenice Carriles Jaime, "Informe de restauración de la escultura policromada Crucifijo (Cristo de caña). Museo Colonial de Acolman", en *Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada,* ENCRyM, INAH, SEP., México.

Carrillo Cazares [2003]
Alberto Carrillo Cazares, *Vasco de Quiroga: La pasión por el derecho, el pleito con la orden de San Agustín, 1558-1562,* El Colegio de Michoacán, Michoacán, México.

Carrillo Cazares [2006],
Alberto Carrillo Cazares, *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*, edición, estudio introductorio, notas, versión paleografiada y traducción de textos latinos por el autor, (Mexican Manuscripts 268, The Bancroft Library), T. Iº, V. I, Zamora, Michoacán, Ed. El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de México, México.

Carrillo y Gariel [1946]
Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en la Nueva España,* IIEs, UNAM, México.

Carrillo y Gariel [1949]
Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnicas de las esculturas en caña*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, México.

Carrillo y Gariel [1950]
Abelardo Carrillo y Gariel, *Imaginería popular novoespañola,* ed. Mexicanas, México.

Carrión Ferrero [1999]
Andrés Carrión Ferrero, "El Cristo del Jubileo", en *Anuario de la Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias,* Nº 38,

Valladolid.

Casaseca [1999-2002]
Antonio Casaseca Casaseca (director), Proyecto de musealización de las Catedrales de Salamanca", Junta de Castilla y León.

Casaseca [2001]
Antonio Casaseca Casaseca, "La Catedral Nueva", en *Salamanca. Ciudad Europea de la Cultura 2002*, Salamanca, Caja Duero.

Casaseca [2006]
Antonio Casaseca Casaseca, *Las Catedrales de Salamanca*, Edilesa Patrimonio, León.

Casado Parimo [2004]
José Casado Parimo, "Crucifijo Tarasco" en *Testimonios. Las Edades del Hombre,* Ed. Fundación Edades de Hombre, Ávila.

Castellanos [2011]
Pedro Castellanos, "Una posible obra de Pedro Roldán en Almendral, Badajoz", en *La Hornacina,* Página digital, http://www.lahornacina.com/articulosbadajoz2.htm (enero de 2011).

Castellano Pavón [2010]
Miguel Ángel Castellano Pavón, *Aproximación histórica a la Cofradía de la Vera Cruz*, Conferencia inédita cedida por su autor, Impartida en la Asociación Virgen de la Victoria, Cádiz.

Castelló Yturbide [1969]
Teresa Castelló Yturbide, "Tzintzuntzan, cuna del arte plumario", en *Boletín del INAH*, 38, México.

Castelló Yturbide *et. al.* [1993]
Teresa Castelló Yturbide *et. al.*, *El arte de la plumaria en México,* Fomento Cultural Banamex, México.

Castro [1859]
Adolfo de Castro, *Manual del viajero en Cádiz,* Editada por la Imprenta de la Revista Médica, Cádiz.

Cazorla León [1992]
Santiago Cazorla León, *Historia de la Catedral de Canarias.* Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Cazorla León y Sánchez Rodríguez [1997]
Santiago Cazorla León y Julio Sánchez Rodríguez, *Obispos de Canarias y Rubicón,* Gran Canaria, Ed. Eypasa, Islas Canarias.

Céan Bermúdez [1800]
Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* tomo I, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Cennini [2002]
Ceninno Cennini, *El libro del Arte,* Ed. Akal, Madrid.

Centeno [1996]
Gloria Centeno, *Monasterio de Santa María de Jesús,* Ed. Guadalquivir, Monasterio de Santa María de Jesús, Sevilla.

Cervera Xicotencatl y López [2000]
Adriana Cervera Xicotencatl y María del Carmen López, *Identificación de materiales constructivos y técnicas de manufactura de los códices prehispánicos, a través del análisis de las fuentes del siglo XVI,* Tesis presentada para obtener el grado de licenciadas en restauración de vienen muebles. ECRYM, INAH, México.

Christian [1991]
William A. Christian, *Religiosidad local en la España de Felipe II,* Ed.

Nerea, Madrid.

Clavijo García [1985]
Agustín Clavijo García, "Pintura colonial en Málaga y su provincia", en *Andalucía y América en el siglo XVIII: Actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*, Universidad de Santa María de la Rábida, marzo de 1984, Escuela de Estudios Americanos, Sevilla.

Cleire Moore [1946]
Nanon Cleire Moore, *Vasco de Quiroga*, Universidad de Texas, USA.

Concepción [1690]
Fray Gerónimo de la Concepción, *Emporio del Orbe. Cádiz Ilustrada, investigación de sus antiguas grandezas, discurrida en concurso del general imperio de España*, Ámsterdam.

Cobo [1968]
Bernabé Cobo, "Historia del Nuevo Mundo", en *Biblioteca de autores españoles*, Ed. Atlas, Madrid.

Concepción Rodríguez [1993]
José Concepción Rodríguez, "Exvotos pintados en Canarias", en *IX Coloquio de Historia Canario Americano (1990),* t. II, Museo Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Concepción Rodríguez [1995]
José Concepción Rodríguez, *Patronato artístico en Canarias en el siglo XVIII*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Arte, Gran Canaria.

Contrera Sainz *et. al.* [2006]
Marta Contrera Sainz, Roxana Govea Martínez y Luisa Straulino Mainou, "Problemas teóricos y aplicaciones prácticas en la intervención de una escultura de tipo ligero", en *Foro 9 de alumnos,* ENCRyM, 18 y 19 de diciembre, D.F., México.

Corona Núñez [1999]
José Corona Núñez, *Mitología tarasca,* Instituto Michoacano de Cultura, (5 edición), Morelia, México.

Cortés [1961]
Hernán Cortés, *Cartas de Relación de la Conquista de México*, Ed. Espasa-Calpe Mexicana, México.

Cruz [1967]
Salvador Cruz, "Examen de una imagen de caña de maíz, el Cristo de Santa Teresa, en los siglos XVII y XIX", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. 36, IIEs, UNAM, México.

Cruz Floriano [1998]
Roberto Cruz Floriano, "Forma de usos de las orquídeas", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada*. Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán, México.

Cruz Floriano [2001]
Roberto G. Cruz Floriano, "Pasta de caña de maíz" en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Ed. Caja Sur, Córdoba.

Cuéllar de Roca [2004]
Aura Estela Marina Cuéllar de Roca, *Proceso de conservación y restauración del retablo de las Ánimas y el Cristo de Tuza de la Iglesia de San Francisco de la Antigua Guatemala, realizada en los años 2000-2002,* Tesis para obtener el grado de Licenciada en Historia del Arte, IFES, Universidad del Istmo, Guatemala.

Cullén [1947]
Pedro Cullén del Castillo, *El Libro Rojo,* Las Palmas de Gran Canaria,

Gran Canaria.

Cuomo y Ragusa [2002]
María Teresa Cuomo y Caterina Ragusa, *Splendore dell´arte della cartapesta. Dal XVIII al XX secolo*, Ed. Congedo, Italia.

Curiel [1990]
Gustavo Curiel, "Nuevas noticias sobre un taller de artista de la nobleza indígena" en *Imaginería Virreinal: Memoria de un seminario,* IIES, UNAM, INAH, México.

Dávila Padilla [1955]
Fray Diego Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores*, Ed. Academia Literaria, México.

De Alcalá [2000]
Fray Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, El Colegio de Michoacán, Estado de Michoacán, México.

De Huesca [1802]
Fray Ramón de Huesca, "Del Convento de Nuestra Señora del Carmen de Religiosos Calzados de Jaca", en *Teatro Histórico de las iglesias del reyno de Aragón,* Vol. VIII, Imprenta de la Viuda de Longás é Hijo, Pamplona.

De Jesús [2000]
Teresa de Jesús, *Obras de Santa Teresa De Jesús,* Tomo III, Edición digital basada en la edición de Madrid, Imp. Lit. de D. Nicolás de Castro Palomino, 1851, Localización: Biblioteca de Magisterio de la Universidad de Alicante, Sig. ED FA/8/0234, España.

La Rea [1882]
Fray Alonso de la Rea, *Crónica de la Orden de N. Seráfico P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán,* México.

De la Rosa González [2010]
Manuel de la Rosa González, "Historia de la Cofradía", en *Cofradía del Santísimo Cristo del Consuelo, Cieza (Murcia)*, Murcia.

De la Serna [2008]
Jacinto de la Serna, *Tratados de las idolatrías, supersticiones y costumbres*, Ed. Linkgua, Barcelona.

De la Sierra Fernández [2003]
Juan de la Sierra Fernández y Lorenzo de la Sierra Fernández, "Cristo crucificado", en *Estelas de Piedad. Patrimonio Artístico religioso en Chiclana de la Frontera*. Catálogo de la exposición homónima, Chiclana de la Frontera, Cádiz.

De la Torre [1959]
Antonio Martín de la Torre, "La extinguida Cofradía del Sagrado Lavatorio", en *Cruz de Guía,* Sevilla.

De las Casas [1967]
Bartolomé de las Casas, *Apologética historia sumaria,* Ed. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, México.

De Molina [1966]
Fray Alonso de Molina, *Vocabulario nahualt–castellano*, (1571), 2ª edición abreviada y modernizada por Ediciones Colofón, México.

Del Barrio Lorenzot [1920]
Francisco del Barrio Lorenzot, *Ordenanzas de los gremios de la Nueva España*, Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, México.

Díaz Cárdenas [1941]
El Conquistador anónimo León Díaz Cárdenas, *Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la Gran Ciudad de Temestitán México*, Ed.

América, México.

Díaz del Castillo [1968]
Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Ed. Porrúa, México.

Dorta [1950]
Marco Dorta, "Las imágenes", en *Arte Hispanoamericano*, Ed. Salvat, México.

Dubois López [1998]
Elsa Dubois López, "Estudios y conservación del Cristo de Cortés, una imagen de caña de maíz policromada de Tlaxcala", en *Memorias. Una técnica prehispánica olvidada*, Primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la pasta de caña de maíz (1997), Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán.

Dubois López [2001]
Elsa Dubois López, "El Cristo de Cortés de Tlaxcala, México. Estudios y conservación de una imagen en caña de maíz", en, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz,* Ed. CajaSur, Córdoba, España.

Durán [1967]
Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Isla de Tierra Firme,* vol. III, Ed. Nacional, México.

Echevarría Goñi [1990]
Pedro Echevarría Goñi, *Policromía del Renacimiento en Navarra,* Departamento de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de Navarra, Navarra.

Echevarría Goñi [1991]
Pedro Echevarría Goñi, "Mecenazgo y legados artísticos de indianos en Navarra" en *II Congreso de Historia de Navarra,* Navarra, Navarra.

Echevarría Goñi [2004]
Pedro Echevarría Goñi, "Evolución de la policromía en los siglos del Barroco. Fases ocultas, revestimientos, labores y motivo" en *Policromía. A escultura policromada religiosa. Dos séculos XVII e XVIII. Estudio comparativo das técnicas, alteracoes e conservacao em Portugal, Espanhna e Bélgica,* Lisboa.

Elustondo *et. al.* [1999]
José Agustín Elustondo *et. al., Guía para visitar los Santuarios Marianos de los territorios históricos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya*, Col. *María en los Pueblos de España. Fe, Historia, Antropología, Devoción, Arte,* Ed. Encuentro, Madrid.

Escalante Gonzálbo [2008]
Pablo Escalante Gonzálbo (Coordinador), *El arte cristiano-indígena del Siglo XVI Novohispanao y sus modelos europeos,* Seminario de Historia del Arte, Colección de Arte prehispánico y Colonial, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos, México.

Escobar [1924]
Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los Religiosos Hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Mechoacán,* Imprenta Victoria, (1729), México.

Escudero Albornoz [2007]
Ximena Escudero Albornoz, *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio,* Ed. TRAMA, Quito, Ecuador.

Esteras Martín [1992]
Cristina Esteras Martín, "Cruz procesional", en *La platería en el Museo Franz Mayer. Obras escogidas. Siglos XVI–XIX,* Ed. Museo Franz Mayer, México.

Esteras Martín [1994]
Cristina Esteras Martín, "Plata labrada mexicana en España. Del Renacimiento al neoclasicismo", en *México en el mundo de las colecciones de Arte, Nueva España II*, Ed. Azabache, México.

Estrada de Gerlero y Martínez del Río de Redo [1990]
Elena Estrada de Gerlero y Marita Martínez del Río de Redo, "Misa de San Gregorio", en *México. Esplendores de treinta siglos*. The Metropolitan Museum of art, Nueva York, USA.

Estrada de Guerlero [1994]
Elena Estrada de Guerlero, "La plumaria, expresión artística por excelencia" en *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I,* Editorial Azabache, México.

Estrada de Guerlero [2004a]
Elena Estrada de Guerlero, "El grutesco en el Arte Novohispano de evangelización" en *De arquitectura, pintura y otras artes. Homenaje a Elisa Vargaslugo*, IIEs, UNAN, México.

Estrada de Guerlero [2004b]
Elena Estrada de Guerlero, "Jesús at the Ageo to Twelve. Weeping Virgen", en *Painting a New World. Mexican art and live 1521-1821,* Denver Art Museum, USA.

Estrada de Guerlero [2004c]
Elena Estrada de Guerlero, "Mass of Saint Gregory", en *Painting a New World. Mexican art and live 1521-1821,* Denver Art Museum, USA.

Estrada Jasso [1972]
Andrés Estrada Jasso, *Matehuala y su Cristo*, San Luis Potosí, 2ª ed. México, Biblioteca de Historia Potosina, (Serie de Estudios 2).

Estrada Jasso [1975]
Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en caña. Estudio, catálogo y bibliografía*, Editorial Al Voleo, Monterrey, México.

Estrada Jasso [1996]
Andrés Estrada Jasso, *Imágenes en caña de maíz*, Univerisdad Autónoma de San Luis Potosí, San Lusi Potosí, México.

Faci [1739]
Fray Roque Alberto Faci, *Aragón, Reyno de Christo y dote de María Santísima sobre la columna inmóvil de Nuestra Señora en la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza.

Falcón Márquez [1992]
Teodoro Falcón Márquez, *Magna Hispalenses: universo de una iglesia*, Ed. Tabapress, (Catálogo de la exposición homónima), Sevilla.

Falcón Márquez [1995]
Teodoro Falcón Márquez, "Una Arquitectura para el culto", en *Sevilla Penitente*, Sevilla, Ed. Gerver, T. I.

Fallena Montaño [2008]
Rosa Denise Fallena Montaño, *La imagen de la Virgen María en la Conquista. El caso de la Conquistadora de Puebla*, Tesis para obtener el grado en Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Fernández [2000]
Ignacio Fernández, *Felipe II y el clero secular*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.

Fernández Caballero [1999]
Agustín Fernández Caballero, *Tras las huellas de un pueblo. Valverde de Leganés*: su historia, Badajoz.

Fernández de Madrid [1931]
Alfonso Fernández de Madrid, *Vida del primer arzobispo de Granada don*

fray Fernando de Talavera que llaman el arzobispo santo, c. 1540, Edición, prologo y notas de P. Félix de Olmedo, Madrid.

Fernández Delgado [2002]
Miguel Ángel Fernández Delgado, *Vasco de Quiroga,* Ed. Planeta DeAgostini, España.

Fernández García [1965]
Alberto José Fernández García, "Semana Santa en Los Llanos de Aridane", *Diario de Avisos,* viernes 16 de abril. Tenerife.

Fernández García [1969]
Alberto José Fernández García, "Noticias históricas de La Palma. San Telmo", *Diario de Avisos,* 20 de septiembre, Tenerife.

Flammia [2011]
Ezio Flammia, *Storia dellárte della cartapesta. La técnica universale*, Ed. Arduino Sacco, Roma, Italia.

Florencia y Oviedo [1995]
Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano. Imágenes que se veneran en esta América Septentrional, I, "De la* milagrosa *imagen de Nuestra Señora de La Salud que se venera en Pátzcuaro, tocante a la Provincia de Michoacán",* Introducción Juan de Oviedo, Antonio Rubial, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Flores de Medeiro [1996a]
Gilca Flores de Medeiro, "Restauracao de escultura em tecido policromado, en *Seminario da Abracor*, 1996, Río de Janeiro, Brasil.

Flores de Medeiro [1996b]
Gilca Flores de Medeiro, "Our Lady of Delivery: restorationof a tella encolada escultura", en ICOM, Commitee for Conservation, Edinburgo, James & James, Londres, Reino Unido.

Flores de Medeiros y Monte [1998]
Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Tela encolada: catalogacao estudo sobre a tecnología incomum", en *Seminario da Abracor,* Rio de Janeriro, Brasil.

Flores de Medeiros y Monte [2003]
Gilca Flores de Medeiros y Eliane Monte, "Obras em tela enclada em Minas Gerais: estuo e catalogacao", *Imagem Brasileira,* 2, Centro de Estudos da imaginária Barasileira, Ed. CEIB, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Flores García [2002]
J. Flores García, *Crucificados de Sevilla*, T. III, Ed. Tartesos, Sevilla.

Florescano [1995]
Enrique Florescano, *Memoria Mexicana*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México.

Florescano [2003]
Enrique Florescano, "Imágenes y significados del dios del maíz", en *Sin maíz no hay país*, CONACULTA / Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México.

Fraga González [1993-1994]
Carmen Fraga González, "Emigración de pintores andaluces en el siglo XVI", en *Anales de Historia del Arte*, 4, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Francia Lorenzo y Martínez Díez [1994]
Santiago Francia Lorenzo y Gonzalo Martínez Díez, *De Itero de la Vega a San Nicolás del Real camino. Piedra Viva.* Ed. Diputación provincial de Palencia, Palencia.

Freixa *et. al.* [1990]
Mireia Freixa, Eduard Carbonell, Pilar Vélez, Joaquín Yarza y otros, *Introducción a la Historia del Arte*, Ed. Barcanova, Barcelona.

Mendieta [1993]
Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana,* IV, 4ª Edición, Ed. Porrúa, México.

Fresquet Febrer [1995]
José Luis Fresquet Febrer, "Materia médica americana en textos médicos españoles del siglo XVI", en *Cirugía y Cirujanos*. Órgano oficial del la Academia Mexicana de Cirugía. Vol. 63, n° 2, marzo–abril, México.

Fuentes [2005]
Elizabeth Fuentes, "Los retablos neoclásicos: Una obra de arquitectos y escultores" en *Los Retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XX. Una Guía*. Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A. C., México.

Fuentes Pérez [1982]
Gerardo Fuentes Pérez, "Aspectos artísticos de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, Barlovento (La Palma)", en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana,* V. II, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Fuentes Pérez [2001]
Gerardo Fuentes Pérez, "Nuestra Señora de la Consolación" en *Arte en Canarias. Siglos XV–XIX. Una mirada retrospectiva*. Tomo II. Gobierno de Canarias, Islas Canarias.

Galeanao [1997]
Eduardo Galeano*, Popol Vuh. Memoria del fuego. 1 Los nacimientos*, España Editores, Madrid.

Gallego Burín [1987]
Antonio Gallego Burín, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad,* Actualizada por Francisco Javier Gallego Roca, Ed. Comares, Granada, España.

Gallo Armosino [1979]
Antonio Gallo Armosino, *Escultura colonial en Guatemala: evolución estética de los siglos XVI, XVII, XVIII*, Dirección General de Cultura y Bellas Artes, Guatemala.

Gamero Viñau [1992]
José María Gamero Viñau, *Restauración del Cristo Crucificado del Monasterio de Santa María del Socorro,* (Texto mecanografiado. Inédito), Sevilla.

Gamero Viñau [Sin Fecha]
José María Gamero Viñau, Restauración del Cristo Crucificado del coro bajo del Monasterio de Santa María del Socorro, Informe, (Texto mecanografiado. Inédito), Sevilla.

Gañán Medina [1999]
Constantino Gañan Medina, *Técnicas y evolución de la imaginería policromada en Sevilla,* Universidad de Sevilla, Sevilla.

García [2003]
José Luis García, "Recuperan uno de los escasos cristos de papelón que aún existen en Sevilla", *e*ntrevista a Jesús Palomero, en el ABC de Sevilla, http://sevilla.abc.es/sevilla/noticia.asp?=181262&dia=hoy, (28/12/2003), Sevilla.

García de la Concha [1982]
Federico García de la Concha, "Cofradías sevillanas extinguidas", en *Semana Santa en Sevilla,* T. II, Sevilla.

García de la Concha [1998]
Federico García de la Concha, "Cofradías sevillanas extinguidas", en *Crucificados de Sevilla*. T. II. Sevilla.

García de Paso [2007]
Alfonso García de Paso, "Semana

Santa en Aragón: invariantes históricas y catequesis", en *Actas del VIII Encuentro Regional de Cofradías de Aragón,* Zaragoza.

García de Paso [2008]
Alfonso García de Paso, "Consideraciones sobre el Cristo de la Cama, obra de arte novohispano", en Tercerol. Cuadernos de Investigación, número 12, Ed. Asociación para el estudio de la Semana Santa, Zaragoza.

García Icazbalceta [1971]
Joaquín García Icazbalceta, *Colección de documentos para la Historia de México*, Ed. Porrúa, México.

García Icazbalceta [1998]
Joaquín García Icazbalceta, "Biografía–Estudio". Ed. Porrúa, Colección "Sepan Cuantos…", 680, México.

García Lascurain [2001]
Gabriela García Lascurain, "Relación de Imágenes", en *Imaginería Indígena mexicana. Una catequesis en Caña de Maíz,* Ed. CajaSur, Córdoba.

García Lascurain [2003]
Gabriela García Lascurain, "El retablo en el Valle de Tlacolula", en *Retablos: su restauración, estudio y Conservación. 8º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa,* (2000), IIEs. UNAM, México.

García Portillo [2004a]
Alfredo García Portillo, "Los Cristos que vieron del mar. Aproximación a la historia de las imágenes del Cristo de la Vera Cruz", en *Vera Cruz Digital,* N. 0, Septiembre de 2004, s/p. http://www.veracruzdigital.com/los_cristos_que_vinieron_del_mar.htm (19/02/2008), Cádiz.

García Portillo [2004b]
Alfredo García Portillo, "Juan Gómez de Figueroa y los mecenas de la Vera Cruz en el siglo XVIII. Unos comerciantes de Indias en Vera Cruz", en *Vera Cruz Digital.* N. 0, en http://www.veracruzcadiz.es/gomezfigueroa.html, Cádiz.

García Portillo [2010a]
Alfredo García Portillo, "Aproximación histórica a las imágenes de Cristo Crucificado en la gaditana Cofradía de la Vera Cruz", en *Lignum-Crucis, Web dedicada a las Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, 2009-2010. *http://www.lignumcrucis.es/Publicaciones/Art%C3%ADculos/Aproximacionhtca.html* (26/12/2010), Cádiz.

García Portillo [2010b]
Alfredo García Portillo, "Juan Gómez de Figueroa y los mecenas de Vera Cruz en el siglo XVIII. Los dueños de la compañía española de Pardo y Freire y Vera Cruz", en en *Lignum-Crucis, Web dedicada a las Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*, 2009-2010. *http://www.lignumcrucis.es/Publicaciones/Art%C3%ADculos/Juangomezdefigueroa.html* (26/12/2010), Cádiz.

García Portillo [s/f]
Alfredo García Portillo, "Juan Gómez de Figueroa y los mecenas de la Vera Cruz en el siglo XVIII. Unos comerciantes de Indias en Vera Cruz", en http://www.veracruzcadiz.es/gomezfigueroa.html (26/12/2010), Cádiz.

García Sanz y Sánchez Hernández [2009]
Ana García Sanz y María Leticia Sánchez Hernández, Guía. *Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas y la Encarnación,* Ed. Patrimonio Nacional, Madrid.

García Sanz [2010]
Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid,* Ed. Patrimonio Nacional, Madrid.

García–Abásolo [2001]
Antonio García–Abásolo, "Cristo Mexicanos de Caña y su devoción. Patrimonio Americano de Córdoba", en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en cala de maíz.* Ed. CajaSur, Córdoba.

Garmendia Arruebarrena [1986]
José Garmendia Arruebarrena, *Vascos en Cádiz (siglos XVII-XVIII),* San Sebastián, Donostia, Ed. Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País y la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, San Sebastián.

Garmendia Arruebarrena [1990]
José Garmendia Arruebarrena, *Cádiz, los vascos y la Carrera de Indias*, Eusko Ikaskuntza, San Sebastián.

Garrido Aranda [1979]
Antonio Garrido Aranda, *Orgnización de la Iglesia en el reino de Granada y su proyección en Indias,* Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla, Sevilla.

Garrido Santiago [1983]
Manuel Garrido Santiago, *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros, Badajoz,* Ed. Institución Cultural "Pedro de Valencia", Badajoz.

Gila Medina y Herrera García [2010]
Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García, "Los escultores y esculturas en el reino de la Nueva Granada (Colombia)", en *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1525)*, Ed. Arco Libros S.L., Madrid.

Gilberti [1575]
Fray Maturino Gilberti, *Thesoro Spiritual de pobres en lengua de Michoacán,* por Antonio de Spinosa, Consulta de la edición digital; http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0033258, Michoacán, México.

Gilberti [2004]
Fray Maturino Gilberti, *Arte de la lengua de Michoacán*, Transcripción, edición y notas de Cristina Monzón, El Colegio de Michoacán y Fideicomiso Teixior, Michoacán, México.

Gisbert y Mesa [1991]
Teresa Gisbert y José de Mesa, "La escultura en Cuzco", en *Escultura en Perú*, Ed. Banco de Crédito del Perú, Perú.

Gisbert y Mesa [1991]
Teresa Gisbert y José de Mesa, *Escultura virreinal en Bolivia,* Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz, Bolivia.

Gleason [2010]
Miguel Gleason, *México en España,* DVD-ROM, CONACULTA, México.

Gómez Bravo [1778]
Juan Gómez Bravo, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado,* T. II, Ed. Oficina Juan Rodríguez, Córdoba.

Gómez de Agüero [2004]
F. Gómez de Agüero, "Cañada Real" Revista de la Asociación Amigo de la Colegiata, Torrijos, Año II, núm. 3, mayo, Torrijos, Toledo.

Gómez Luis-Ravelo [1999]
Juan Gómez Luis-Ravelo, "Sobre un legado de obras sevillanas a la iglesia de San Marcos en el siglo XVI. El primitivo retablo mayor y la custodia

de templete", en *Ycoden. Revista de Ciencias y Humanidades*. Ed. Asociación para la defensa del patrimonio Histórico de Icod, n° 3, Tenerife.

Gómez Moreno [1983]
Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila,* tomo I, Textos, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas artes y Archivos, Centro de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Institución Gran Duque de Alba, Excma. Diputación Provincial de Ávila, Ávila.

Gómez Moreno Calera [1994]
José Manuel Gómez-Moreno Calera, *La iglesia de la Encarnación de Albolote. Arte e Historia*, Fundación Francisco Carvajal, Granada.

Gómez Pérez y Martínez [1999]
Enrique Gómez Pérez, y Rafael A. Martínez, *Semana Santa en Palencia: Historia, Arte y Tradicione,* Ed. Cálamo, Palencia.

Gómez Piñol [1999]
Emilio Gómez Piñol, "Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el Arte hispanoamericano del siglo XVI", en *Signos de evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. Ed. Ministerio de Cultura de España y Fundación El Monte, Sevilla.

Gómez Piñol [2000]
Emilio Gómez Piñol, *La iglesia colegial del Salvador*. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX), Fundación Farmacéutica Avenxoar, Sevilla.

Gómez Piñol [2002]
Emilio Gómez Piñol, "Los retablos de Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio", en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder,* Santiponce, Sevilla, Ed. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

Gómez, Raimundo Cruz y Poza [1992]
Teresa Gómez, Raimundo Cruz y Isabel Poza, "The conservation and restoratio of a procesional image: the Christ of the Expiration", en *Conservation of the iberian and latin american cultural heritage*, IIC, Madrid.

González Castrejón [2000]
Sara González Castrejón, "Espacio sagrado e imágenes religiosas en Santa Olalla (Toledo)", en *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*, Colección Estudios, 71, Ed. Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca.

González de Artaza [2008]
Laura González de Artaza (EFE), "Descubre coleccionista códice azteca oculto en estatua de obispo", en *El Universal,* Ciudad de México, 11 de diciembre de 2008, versión digital; (10/01/2009), México.

González de Cala [1997]
Marina González de Cala, "Diccionario. Oficios y artesanos en la colonia y la república", en *Revista Credencial Histórica,* Biblioteca Virtual del Banco de la República, (consultado en http//www.lablaa.org/blaavirtual/revsita/credencial/marzo1997/mar97.htm. (11/11/2008), Colombia.

González Gómez y Roda Peña [1992]
Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

González Gómez y Roda Peña [1999]
Juan Miguel González Gómez y José Roda Peña, "Imagineros e imágenes de la Semana Santa Sevillana (1563–1763), en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad,* Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

González Luque [2004]
Francisco González Luque, *Imaginería en las Hermandades de Penitencia de el Puerto de Santa María,* Biblioteca de Temas Portuenses, Ed. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento del Puerto de Santa María, Cádiz.

González Padrón [2001]
Antonio María González Padrón, "Patrimonio Histórico Artístico", en *Del Obispado de la Fortuna al cambio de milenio. 650 años de la historia de Telde,* Ayuntamiento de Telde, Gran Canaria.

González Tirado [1994]
Rocío Carolusa González Tirado, "El Tzauhtli: adhesivo prehispánico obtenido a partir de orquídeas", en *Imprimatura. Revista de Restauración,* núm, 8, Ciudad de México.

González Tirado [1996]
Rocío Carolusa González Tirado, *El Tzauhtli: mucílago de orquídeas. Obtención, usos y caracterización,* ENCRYM, INAH, Tesis de licenciatura, México.

González-Alonso Martínez [1997]
Enriqueta Conzález-Alonso Matínez, *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración.* Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Gruzinski [1995]
Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI y XVIII,* 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Gruzinski [2006]
Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492–2019),* Fondo de la Cultura Económica, Historia, 5ª reimpresión, México.

Guadalupe Victoria [1986]
José Guadalupe Victoria: *Pintura y sociedad en la Nueva España: siglo XVI,* IIEs, UNAM, México.

Guaman Poma de Ayala [1936]
Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno (Codex péruvien illustré)*, Institut d´Ethonogie, París.

Guerra [1918]
Juan Carlos de Guerra, "Un patriota vaso en el siglo XVI. Juan de Araoz de Uriarte", en *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 9, País Vasco.

Guerrero Ventas [2004]
Pedro Guerrero Ventas, *La piedad popular en la Diócesis de Toledo. Ensayo para la investigación*, Imprenta Serrano, Toledo.

Gutiérrez [2000]
Constancio Gutiérrez, *Trento, un problema: la última convocatoria del Concilio (1552–1562),* Universidad Pontificia de Comillas, Madrid.

Gutiérrez Haces [1995]
Juana Gutiérrez, "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500–1825,* Ed. Cátedra, Madrid.

Halcón [1999-2000]
F. Halcón, "Ecce–Homo", en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América. 1550–1700,* SEACEX, Madrid.

Heredia Moreno *et. al.* [1992]
Mª del Carmen Heredia Moreno, Mercedes de Orbe Sivatte y Asunción de Orbe Sivatte, *Arte Hispanoamericano en Navarra,* Departamento de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra, Navarra.

Hernández [1942]
Francisco Hernández, *Historia de las plantas de Nueva España*, T. I, libros 1 y 2, Imprenta Universitaria, Instituto de Biología, UNAM, México.

Hernández [1995]
Mª. Victoria Hernández,"La calle del Cristo de la Salud de Los Llanos", en *Diario de Avisos,* miércoles 31 de mayo de 1995, Tenerife.

Hernández [2010]
Mª Victoria Hernández, "El Cristo de la Salud (S. XVI)", en el periódico digital *El Apurón,* http://elapuron.com/blogs/tendedera/464/el-cristo-de-la-salud-sxvi/ [28/03/10]. La Palma.

Hernández Benítez [1955]
Pedro Hernández Benítez, *Santo Cristo de Telde,* Imprenta Telde, Gran Canaria.

Hernández Díaz [1951]
José Hernández Díaz, *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Ed. Instituto Diego de Velázquez, Sevilla.

Hernández González [1988]
Antonio Hernández González, "La escultura en caña de maíz", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada,* Michoacán, México.

Hernández González [2001]
Antonio Hernández González, "Esculturas en caña de maíz", en *Imaginería Indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz,* Ed. CajaSur, Córdoba.

Hernández González [2004]
Manuel Hernández González, *Enfermedad y muerte en el siglo XVIII. T. I. La enfermedad, la violencia y las catástrofes*, Ed. Idea Tenerife-Las Palmas.

Hernández Nieves [2004]
Román Hernández Nieves, *Retablos de la baja Extremadura (siglos XVI-XVIII),* 2ª Edición, Col. Arte y Arqueología, Publicación de la Diputación de Badajoz, Extremadura.

Hernández Perera [1955]
Jesús Hernández Perera, *Orfebrería en Canarias,* Ed. del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, Madrid.

Hernández Socorro [2000]
María de los Reyes Hernández Socorro (Coord.), *Arte americano en las Canarias Occidentales. Siglos XVI/XIX*, Casa Colón, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Hernández Socorro [2006]
María de los Reyes Hernández Socorro, *Bienes muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Un patimonio por descubrir,* Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Herrera García [1999]
Francisco Javier Herrera García, "Retablos y esculturas que hay en este Monasterio de Santa Clara de Jesús", en *Clausuras. Monasterio de Santa Clara de Jesús, Utrera,* Ed. Ayuntamiento de Utrera, Sevilla.

Hincapié Alvarado [1998]
Felipe Hincapié Alvarado, [Sin título], en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada.* Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán, México.

Islas [2003]
Alicia Islas, *Informe de trabajo del Cristo de pasta de caña procedente de San Luis Potosí, Sagrario Metropolitano, Santa Iglesia Catedral*, Archivo INAH, México.

Abades [2006]
Jesús Abades, "Los Cristos de Caña I"*, en* http://www.lahornacina.com/articulosmaiz1.htm. (7 de diciembre de 2006), Córdoba.

Iannuzzi [2010]
Isabela Iannuzzi, *El poder de la plabra en el siglo XVI. Fray Hernando de Talavera",* Junta de Castilla y León.

Jiménez Barranco [2008]
Antonio Jiménez Barranco, "El Santo Cristo de Zacatecas, una imagen entre dos mundos. Semilla de la fe de la vieja Europa y fruto del arte colonial de la Nueva España", en *Tercerol. Cuadernos de Investigación,* número 12, Ed. Asociación para el estudio de la Semana Santa, Zaragoza.

Justicia Segovia [2000]
J. Justicia Segovia, "Una Virgen de Carlos V en Granada", en *Jesucristo y el emperador cristiano*. Ed. CajaSur, Córdoba.

Labastida Vargas [2005]
Leonor Labastida Vargas, "El empleo de la videoscopía en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87, UNAM, México.

Labastida Vargas [2008]
Leonor Labastida Vargas, *La imagen del crucificado en la Ciudad de México durante el Virreinato,* Tesis para obtener el grado en Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Laguna Paúl y Sánchez Herrero [1999]
Teresa Laguna Paúl y José Sánchez Herrero, *Regla de la Cofradía de la Santísima Vera Cruz,* Universidad de Sevilla, Sevilla.

Lantery [1983]
Raimundo de Lantery, *Un comerciante saboyano en el Cádiz de Carlos II. (Las memorias de Raimundo de Lantery. 1673-1700). Estudio preliminar y edición de Manuel Bustos Rodríguez,* Ed. Caja de Ahorros de Cádiz, Serie Fuentes documentales n° 3, Cádiz.

Lanuza [1656]
Miguel Batista Lanuza, *Virtudes de la V.M. Teresa de Jesús Carmelita Descalza en el convento de Valladolid en el siglo Doña Brianda de Acuña Vela. A la serenísima señora Ana Margarita de San José religiosa en el real convento de la Encarnación,* Madrid.

Leante y García [1889]
Rafael Leante y García, Culto de María en la Diócesis de Jaca: o sea Memoria Histórica y religioso de todos los Santuarios, Ermitas e Iglesias no parroquiales consagradas a la Santísima Virgen en este Obispado", Imprenta Mariana, Zaragoza.

León [1923]
Nicolás León, *La industria indígena del papel en México: en los tiempos precolombinos y actuales,* Museo Nacional de Arqueología, Historia y

Etnografía, México.

Lenz [1948]
Hans Lenz, *Cosas del papel en Mesoamérica,* Editorial Libros de México, México.

Lenz [1950]
Hans Lenz, *El papel indígena mexicano. Historia y supervivencia*, Ed. Cultura, Impreso por Rafael Loera y Chávez, México.

Lockhart [1999]
James Lockhart, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI–XVII*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Loera Cabeza de Vaca y Gutiérrez Yánez [1998]
Teresita Loera Cabeza de Vaca y Rafael Gutiérrez Yánez, "Los Cristos en el arte de Morelos, muerte y salvación" en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada. Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz,* Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán.

Longabardo Carrillo *et al.* [2005]
Julio Longabardo Carrillo *et al., El Santísimo Cristo de la Sangre y el Hospital de la Santísima Trinidad de Torrijos,* Editado por la Hermandad del Santísimo Cristo de la Sangre y la Asociación de Amigos de la Colegiata de Torrijos, Torrijos, Toledo.

López de Ayala [1798]
Ignacio López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. Traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala,* 4ª edición, Imprenta Ramón Ruiz, Madrid.

López de Gómara [1988]
Francisco López de Gómara, *Historia de la Conquista de México*, Ed. Porrúa, México.

López Gutiérrez [1997]
Antonio José López Gutiérrez, "Antigua, Fervorosa y Humilde Hermandad y cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Nuestra Señora de la Soledad en sus Dolores, Sagrada Entrada en Jerusalén, María Santísima de la Encarnación y San Juan Evangelista" en *Crucificados de Sevilla*. T. IV. Ed. Tartessos, Sevilla.

López López [1992]
Teodoro Agustín López López, "Fuente del Maestre: su proyección en América", en *XXI Coloquios Históricos de Extremadura,* Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura, http://www.chde.org/index.php?option=com_content&view=article&id=774:fuente-del-maestre-su-proyeccion-en-america&catid=44:1992&Itemid=61, (6/10/2009), Extremadura.

López Martín [1999]
Juan López Martín, *La iglesia de Almería y sus obispos,* Instituto de Estudios Almerienses, Tomo I, Segunda Parte, Caja Rural de Almería, Unicaja, Almeria.

López Martínez [1928]
Celestino López Martínez: A*rquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Editorial Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, Sevilla.

López Martínez [1929]
Celestino López Martínez, *Notas para la Historia del Arte. Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Editado por Rodríguez Giménez ca., Sevilla.

López Martínez [1931]
Celestino López Martínez, "El Cristo de la Expiración de la cofradía del

Museo", en *La Pasión*. Sevilla.

López Martínez [1932]
Celestino López Martínez, *Notas para la Historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán,* Editorial Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, Sevilla.

López Martínez [1946]
Celestino López Martínez, "La Hermandad de la Sagrada expiración y el escultor Marcos de Cabrera, en *Revista Calvario*, Sevilla.

López Martínez [1947]
Celestino López Martínez, "Hermandades y cofradías de la gente del mar y Sevilla en los siglos XVI y XVII", en *Revista Calvario*, Sevilla.

López Martínez [1950]
Celestino López Martínez, "La Hermandad de Nuestra Señora de la Esperanza, de San Gil, y el escultor Pedro Nieto", en *Revista Calvario*, Sevilla.

López Muñoz y Escobedo Salamanca [2010]
Josué López Muñoz y Teresa Escobedo Salamanca, "Una imagen mejicana de caña de maíz. El Cristo de la Caridad de Santa Olalla", en *Alcalibe,* n° 10, Revista Centro asociado a la UNED. "Ciudad de la Cerámica", Talavera de la Reina, Toledo.

Lorenzana [1981]
Francisco Antonio Lorenzana, *Historia de la Nueva España escrita por su esclarecido conquistador Hernán Cortés, aumentada con otros documentos y notas de Antonio Lorenzana,* t. I, Ed. Porrúa-SHCp, México.

Lorenzo Lima [2010]
Juan Alejandro Lorenzo Lima, *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850),* Tesis presentada para obtener el grado de doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada, 1 de julio de 2010, Granada.

Lorenzo Rodríguez [2010]
Juan Bautista Lorenzo Rodríguez, *Noticias para la Historia de la Palma,* T. I y II, (1975 y 1997), La Laguna, Santa Cruz de La Palma, Islas Canarias.

Luft [1972]
Enrique Luft, "Las imágenes de caña de maíz de Michoacán"*, en Artes de México*, 153, México.

Orozco [1970]
Luis Enrique Orozco, *Los Cristos de Caña y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo,* Guadalajara, México.

M.R.L. [2001]
M.R.L. (sin desarrollar en el catálogo), "Santísimo Cristo de la Vera Cruz", en *Y murió en la Cruz,* Córdoba, Ed. CajaSur, Córdoba.

Mancheño y Olivares [1896]
Miguel Mancheño y Olivares, *Apuntes para la historia de Arcos de la Frontera,* Ed. El Arcobricense, Cádiz.

Machuca [2007]
Feliz Machuca, "Un cristo sevillano con entrañas aztecas" en *ABC*, Sevilla, 27 de marzo de 2007. Edición Digital, http://www.abcdesevilla.es/hemeroteca/historico-27-03-2007/sevilla/Home/un-cristo-sevillano-con-entra%C3%B1as-aztecas_1632209531930.html, Sevilla.

Magaloni Kerpel [1994]
Diana Magaloni Kerpel, *Metodología para el Análisis de Técnica Pictórica Mural Prehispánica: el Templo Rojo de Cacaxtla,* México, INAH, 1994.

Maldonado Fernández [2009]
Manuel Maldonado Fernández, *El*

clero y la religiosidad popular en el Guadalcanal del Antiguo Régimen, en http://historiadeguadalcanal.blogspot.com/2009/03/el–clero–y–la–religiosidad–en–el.html, (11/03/09), Sevilla.

Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585), Edición, estudio introductorio, notas, versión paleografiadad y traducción de textos latinos por Alberto Carrillo Cazares, t. I, Vol. I, México, El Colegio de Michoacán-Universidad Pontificia de México, 2006.

Manrique [1990]
Jorge Alberto Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *Seminario Virreinal: memorias de un seminario,* UNAM-IIEs, INAH, SEP, México.

Maquívar [1994]
Consuelo Maquívar, "La escultura devocional" en, *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España I,* Ed. Azabache, México.

Maquívar [1995]
Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra,* INAH, México.

Maquívar [2007]
Consuelo Maquívar, "Los escultores novohispanos y sus ordenanzas gremiales", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, INAH, Asociación de Amigos del *Museo Nacional del Virreinato*, México.

Marco Dorta [1964]
Enrique Marco Dorta, "Prólogo", en *Arte para fabricar y aparejar naos,* La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, Tenerife.

Marín y Cubas [1993]
Tomás Arias Marín y Cubas, *Historia de las siete islas de Canarias*. 1694, Ed. Globo, Reedición Canarias Clásicas, Gran Canaria.

Marín Albadalejo [2006]
Francisco Martín Albadalejo, "Restauración de un crucificado realizado en caña de maíz en el siglo XVI: El Cristo de los Pobres", en *Cuadernos de Restauración,* 6, Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes, Sevilla.

Martín González [1976]
Juan José Martín González, *Catálogo Monumental. Monumentos Civiles de la Ciudad de Valladolid,* tomo XIII, Valladolid, Ed. Diputación Provincial de Valladolid.

Martín González y De la Plaza Santiago [1987]
Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Catalogo Monumental de la Provincia de Valladolid*, tomo 14, Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y Seminarios). Diputación de Valladolid, Valladolid.

Martín Hernández [2004]
Francisco Martín Hernández, *Don Vasco de Quiroga: protector de los indios,* Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca.

Martínez Baracs [1997]
Rodrigo Martínez Baracs, "El vocabulario en lengua de Mechuacán (1559) de fray Maturino Gilberti como fuente de documentación histórica", en *Lengua y Etnohistoria Purépechas. Homenaje a Benedict Warren*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo- Ciesa, Michoacán, Michoacán.

Martínez Caviró [1990]
Balvina Martínez Caviró, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo Interior,* Ediciones el Viso, Madrid.

Martínez Cortés [1974]
Fernando Martínez Cortés, *Pegamentos, gomas y resinas en el México prehispánico,* Secretaría de Educación Pública, México.

Martínez del Campo Lanz [1987]
Sofía Martínez del Campo Lanz, *Los cristos de caña de Michoacán. Antecedentes históricos, métodos de conservación y restauración,* Tesis para la obtención del grado de licenciatura, ENCRyM, INAH, SEP., México.

Martínez de la Peña [1977]
Domingo Martínez de la Peña, "Esculturas Americanas en Canarias", *II Coloquio de Historia Canario-Americana*, Casa de Colón, Cabildo Insular de Gran Canaria, Gran Canaria.

Martínez de la Peña [1988]
Domingo Martínez de la Peña, "Esculturas y pinturas americanas en Canarias" en *Gran Enciclopedia de España y América. Canarias y América*. Madrid.

Martínez del Río Redo [1993]
Marita Martínez del Rio Redo, "La pluma virreinal", en *El arte de la plumaria en México,* Fomento Cultural Banamex, México.

Martínez García-Otero [2003]
Silvia Martínez García-Otero, "Cristo de la Humildad y Paciencia", en AA. VV.: "*Patrimonio Histórico restaurado en Andalucía. 1987–1997. Escultura policromada*. Sevilla, 2003.

Martínez Garzón [1996]
Jorge Martínez Garzón, "La devoción al Cristo de la Salud en Albolote" en *Granada en Semana Santa,* Ed. Caja Sur y El Ideal, Diario Regional de Andalucía, Granada.

Martínez Martínez [2003-2004]
María José Martínez Martínez, "El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* Valladolid.

Martínez Medina [1989]
Francisco Javier Martínez Medina, *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Universidad de Granada, Granada.

Martínez Medina [2011]
Francisco Javier Martínez Medina, *Fray Hernando de Talavera, primer arzobispo de Granada hombre de iglesia, estado y letras,* Universidad de Granada, Granada.

Mejía Mendoza [1998]
María Macaria Mejía Mendoza, "Normatividad, inspección y vigilancia de la flora silvestre del Estado de Michoacán", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada.* Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán.

Melgar y Abreu [1916]
Bernardino de Melgar y Abreu, "Otro autógrafo epistolar inédito de la Santa Teresa de Jesús", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo 68, Madrid.

Melida [1925]
José Ramón Melida, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Badajoz*, 1907–1910. Madrid.

Mendieta [1945]
Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* (alrededor de 1574-96), vol. I., México.

Mesa y Gisbert [1972]
José de Mesa y Teresa Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, Bolivia.

Meseguer Fernández [1968]
Juan Meseguer Fernández, "Las Cofradías de la Vera Cruz. Documentos y noticias para su Historia", en *Archivo Ibero–Americano,* 109–110, Madrid.

Mesquida Oliver [2001]
Juan Mesquida Oliver, "Estatuaria en caña en Filipinas" en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz,* Ed. CajaSur, Córdoba.

Millares Carlo [1986]
Agustín Millares Carlo, "Apuntes para un estudio biobibliográfico del humanista Francisco Cervantes de Salazar", en *Cuatro estudios biobibliográficos mexicanos,* Fondo de la Cultura Económica, México,

Miñarro [2004]
J. M. Miñarro, *Informe sobre el estado de conservación y proyecto de restauración de la imagen del Stmo. Xtro. de la Misericordia*, redactado el 2 de octubre de 2004, inédito, Sevilla.

Mira Caballos [2002]
Esteban Mira Caballos, *Hermandades y cofradías en Badajoz y su partido a finales de la Edad Moderna,* Badajoz, Ed. Consejería de Cultura, Junta de Extremadura.

Miranda [2007]
Francisco Miranda, *Vasco de Quiroga: Varón universal,* BRP Publisher, USA.

Miranda Godines [1971]
Francisco Miranda Godines, "Antecedentes granadinos de Don Vasco de Quiroga", en *Ábside*¸ XXXV, 2, México.

Mirón [2006]
Andrés Mirón, *Historia de Guadalcanal,* Sevilla.

Molina Lavado [2006]
M. Molina Lavado, "Santísimo Cristo de las Misericordias. La necesitada restauración de una imagen singular" en, *Revista de Semana Santa de los Santos de Maimona 2006,* Los Santos de Maimona, Badajoz.

Monteforte y Calderón [1994]
Anaité Monteforte y Gerardo Calderón, "Restauración del Cristo de Caña del Museo de Acolman", en *Imprimatura. Revista de Restauración,* año II, núm. 7, México.

Morán Alvizurez [2009]
Carlos Mauricio Morán Alvizurez, "Escultura procesional de Semana Santa. Imágenes de Pasión", en *Contemplaciones. Historia, arte y cultura de la Semana Santa guatemalteca,* Punto 3 editores, Guatemala.

Moreno [1972]
Juan Joseph Moreno, *Vasco de Quiroga: Vida y virtudes,* Instituto Mexicano del Seguro Social, México.

Moreno Villa [1942]
José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana,* Ed. El Colegio de México, México.

Moreno Villa [1948]
José Moreno Villa, *Lo mexicano en las Artes plásticas,* Ed. El Colegio de México, México.

Moreno y Moreno [1969]
Miguel Moreno y Moreno, *Guía del Museo de Sor María de Ágreda,* Soria.

Morera [2005]
Jaime Morera, "El milagro del Santo Cristo de Singuilucan" en *Imágenes de los Naturales en el arte de la*

Nueva España, siglos XVI al XVIII. DGAPA, Fomento Cultural Banamex e IIE/UNAM, México.

Mota Padilla [1970]
Matías de la Mota Padilla, *Historia de la conquista de Nueva Galicia* (1742), México.

Motolinía [1984] [1858]
Fray Toribio de Benavente (Motolinia), *Historia de los indios de Nueva España*. Estudio crítico, apéndice, notas e índice de Edmundo O´Gorman, Col. "Sepan cuántos...", Ed. Porrúa, 4ª Edición, México.

Moyssén [1967]
Xavier Moyssén, *México, angustia de sus Cristos,* con fotografías de Sonia de la Roziére, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mues Orts [2006]
Paula Mues Orts, "El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano", *Estudios en torno al arte,* Museo de la Basílica de Guadalupe, 1, México.

Mungía Meca y Unikel Santoncini [2009]
Mercedes Mungía Meca y Fanny Unikel Santoncini, "Cristo Crucificado", en *El Arte de las Misiones del Norte de la Nueva España. 1600-1821,* Antiguo Colegio de San Ildefonso, México.

Muñoz [1996]
Jaime Emilio Muñoz, *Los dioses más ligeros del mundo. El arte escultórico purépecha en pasta de caña de maíz*, FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Navarro [1895]
Domingo José Navarro, *Recuerdos de un Noventón. Memorias de lo que fue la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria principios de siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes*, Tip. *La Verdad*, Remedios 10, Propietario J. Miranda, Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria.

Navarro Talegón [1993]
José Navarro Talegón, "Semana Santa en Toro", *La Semana Santa en Castilla y León,* León.

Navarro Talegón [2007]
José Navarro Talegón, "La Cofradía de la Vera Cruz de Toro: Arte e Historia", en *Actas del IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Zamora, 25–27 de septiembre de 2007, Zamora.

Negrín Delgado [2005]
Constanza Negrín Delgado en; *El Fruto de la fe. El legado artístico de Flandes en la isla de La Palma.* Cabildo Insular de La Palma, Fundación Carlos de Amberes, Madrid.

Nebel [1992]
Richard Nebel, "El rostro mexicano de Cristo", en *Cristo crucificado en los pueblos de América Latina. Antología de la religión popular"*, Leuven-Bélgica. Ed. Stauros Internacional, Ecuador.

Nieto Gallo [1954]
Gratiniano Nieto Gallo, *Valladolid*, Guías Artísticas de España, 14, Ed. Aries, Barcelona.

Nieto Pérez *et alli*. [1992]
Mariano Nieto Pérez *et alli.,* "Tratamiento de conservación y restauración de la imagen del Divino Indiano", en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla.

Noguez [2009]
Xavier Noguez, "Códice Aubin", en

Arqueología Mexicana, vol. XVII, n°. 99, México.

Noval Vilar y Salazar Herrera [2001]
Blanca Noval Vilar, y Francisco Javier Salazar Herrera, "La Restauración de dos Cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oxaca" en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Ed. CajaSur, Córdoba, 2001.

Noval Vilar, Macías Guzmán y Dávalos Cotonieto [2001]
Blanca Noval Vilar, Eugenia Macías Guzmán y Pedro Dávalos Cotonieto, "Proyectos de conservación con comunidades rurales en México y su relación con la preservación de piezas manufacturadas con caña de maíz", en *Imaginería Indígena en caña de Maíz*, Ed. CajaSur, Córdoba.

Núñez de la Peña [1847]
Juan Núñez de la Peña, *Conquista y Antigüedades de las Islas de la Gran Canaria y su descripción, con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores, y otras particularidades, en la muy poderosa Isla de Tenerife, dirigido a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Candelaria,* Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña, 1ª ed. Madrid 1676, Madrid.

Obregón [1968]
Gonzalo Obregón, *Colonial Art of México,* Alburquerque, University Art Museum, University of New México, USA.

Olivares Iriarte [1987]
Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874*. Edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Puebla, Puebla de los Ángeles, México.

Ortíz Juárez [1982]
Dionisio Ortíz Juárez, "Una restauración ejemplar" en *El Cristo de Gracia Restaurado*, Córdoba.

Osorio Romero [1993]
Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria, epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.

Otazu y Díaz de Durana [2008]
Alfonso de Otazu y José Ramón Díaz de Durana, *El espíritu emprendedor de los vascos,* Ed. Sílex Universidad, Madrid.

Pacheco [1990]
Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*. Ed. Cátedra, Madrid.

Palomero Páramo [1981]
Jesús Miguel Palomero Páramo, "Las procesiones de la *sangre* en Sevilla y Nueva España. A propósito de una pintura mural en la iglesia conventual de Huexotzingo" en, *Primeras Jornadas de Andalucía y América,* vol. II, Instituto de Estudios Onubenses "Padre Marchena", Huelva, España.

Palomero Páramo [1987]
Jesús M. Polomero Páramo, *La imaginería procesional sevillana: misterios, nazarenos y cristos, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de* Sevilla, Sevilla.

Palomero Páramo [1994]
Jesús M. Palomero Páramo "La semana Santa paso a paso" en *Diario ABC*, (entrevista periodística), Sevilla.

Paniagua Pérez [1994]
Jesús Paniagua Pérez, *Rincones americanistas leoneses*. Universidad

de León, León.

Panofsky [1979], [1987]
Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales,* versión de Nicanor Ancohea, Alianza Editorial, Madrid.

Pareja López [2001]
Enrique Pareja López, "Crucificado", en *Y murió en la Cruz,* Córdoba, CajaSur Publicaciones, Córdoba.

Pareja López y Megía Navarro [1990]
Enrique Pareja López y Matilde Megía Navarro, "El arte de la reconquista cristiana", en *Historia del Arte de Andalucía,* vol. III, Ed. Gever, Sevilla.

Parrado del Olmo [2003]
Jesús María Parrado del Olmo, "La entrada triunfal de Jesús en Jerusalén (La Borriquita)", en *El Árbol de la Vida,* Las Edades del Hombre, Catedral de Segovia, Segovia.

Pastor Torres [1999]
Pastor Torres, "Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Humildad y Paciencia, Cristo atado a la Columna y María Santísima de la Soledad" en *Misterios de Sevilla,* T. V., Sevilla.

Payo Hernanz [1997]
René-Jesús Payo Hernanz, *El Retablo en Burgos y su comarca. Durante los siglos XVII y XVIII*. Tomo II, Ed. Excmo. Diputación Provincial de Burgos, Burgos.

Pemán [1982]
María Pemán, "El escultor Pedro Roldán en el Convento de San Francisco de Cádiz", en *Homenaje al Profesor Doctor Hernández Díaz,* T. I, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, Sevilla.

Pereda [2007]
Felipe Pereda*, Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Ed. Marcial Pons, Historia, Madrid.

Pérez Barrios [1985]
Ulpiano Pérez Barrios, *Buenavista. Estudio histórico-artístico,* Ed. Labris, La Laguna, Tenerife.

Pérez Guedejo [2002]
José Joaquín Pérez Guedejo, *Edificios religiosos de Almendral. Historia y Arte*, Editado por el autor, Almendral, Badajoz.

Pérez Morera [1993a]
Jesús Pérez Morera, *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773),* Tesis para la obtención del grado de Doctor en Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte, Universidad de La Laguna, Tenerife.

Pérez Morera [1993b]
Jesús Pérez Morera, "Esculturas Americanas en La Palma", en *IX Coloquio de Historia Canario Americano (1990),* t. II, Museo Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Pérez Morera [1994]
Jesús Pérez Morera, *Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios, Nº 27, Gobierno de Canarias, Islas Canarias.

Pérez Morera [1999]
Jesús Pérez Morera, "Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas", en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 43, (1998), La Laguna, Tenerife, Islas Canarias.

Pérez Morera [2000]
Jesús Pérez Morera, "Ermita de San Telmo", en *Magna Palmensis: retrato de una Ciudad*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Islas Canarias.

Pérez Morera [2001]
Jesús Pérez Morera, "Señor de la Piedra Fría", en *Arte en Canarias siglos XV–XIX. Una mirada retrospectiva,* T. II, Gobierno de Canarias, Islas Canarias.

Pérez Morera [2004a]
Jesús Pérez Morera, "Cruz parroquial", en *La Huella y la Senda,* Diócesis Canariense, Gran Canaria.

Pérez Morera [2004b]
Jesús Pérez Morera, "Nuestra Señora de los Dolores" en *La Huella y la Senda*. Diócesis Canariense, Gran Canarias.

Pérez Morera [2010]
Jesús Pérez Morera, *Ofrendas del Nuevo Mundo. Platería americana en las Canarias Orientales,* Ed. Gobierno de Canarias, La Caja de Canarias, Gran Canaria.

Pérez Sánchez [1992]
Alfonso Pérez Sánchez, "Trampantojo *a lo divino*", en *Lecturas de Historia del Arte, III. Ephlalte*, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz.

Picardo y Gómez [s.f.]
Álvaro Picardo y Gómez, "Datos sobre la Muy Ilustre, Antigua y Venerable cofradía de la Vera–Cruz, sita en su capilla propia en la iglesia del convento de Ntra. Sra. De los Remedios de los RR.PP. franciscanos, casa grande de ésta ciudad de Cádiz", en http://www.lignumcrucis.es/Publicaciones/Art%C3%ADculos/Aproximacionhtca.html

Pinheriro da Vega [1974]
Tomé Pinheriro da Vega, *La Fastiginia*. Traducción y notas por N. Alonso Cortés, Valladolid, 1916, ed. Aguiar.

Ponz [1947]
Antonio Ponz, *Viaje de España,* M. Aguilar editor, Madrid.

Portilla Vitoria y Azcárate [1968]
Micaela Josefa Portilla Vitoria y J. M Azcárate, "Catedral de Santa María" en, VV.AA. *Catálogo Monumental de la Catedral de Vitoria*, Vitoria.

Querejazu Leyton [1978]
Pedro Querejazu Leyton, "Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina", en *Revista de Arte y Arqueología,* núm. 5-6, Instituto de Estudios Bolivianos, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia.

Querejazu Leyton [1979]
Pedro Querejazu Leyton, "La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú", en *II Congreso de Conservación de Bienes Culturales*. Teruel, 23–25 de junio.

Querejazu Leyton [1981]
Pedro Querejazu Leyton, "La Virgen de Copacabana" en *Arte y Arqueología,* La Paz, Bolivia.

Quinta Garrobo [1997]
Ángel Luis de la Quinta Garrobo, "Marcos de Cabrera", en Jesús Nazareno de Utrera, Sevilla.

Ramírez [2006]
Alfredo Ramírez, *El Códice de Teloloapan,* INAH, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 2006.

Ramírez de Arellano [1976]
Teodomiro Ramírez de Arellano, *Paseos por Córdoba,* Córdoba, ed. 1873.

Ramírez González [2007]
Sergio Ramírez González, "Pedro Nieto Montañés y la escultura del

protobarroco sevillano: una nueva aportación al catálogo de su obra", en *Boletín de Arte*, 28, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, Málaga.

Ramírez Montes [2005]
Mina Ramírez Montes, *Art Novae Hispaniae. Antología documental del Archivo General de indias,* II. Ed. IIEs, UNAM, México.

Ramos Gavilán [1621]
Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana y sus milagros e invención de la Cruz de Carabuco.* Lima.

Ramos Gavilán [1976]
Alonso Ramos Gavilán, *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, Lima, 1ª ed. 1621, Academia Boliviana de Historia, La Paz.

Ramos Rubio [2000]
José Antonio Ramos Rubio, "La ermita de San Lázaro de Trujillo, aportaciones histórico-artística, antropológicas y festivas", en *ARS ET SAPIENTIA*, 1, Ed. Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Ramos Sosa [2003]
Rafael Ramos Sosa, "Reflexiones y noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en *Barroco Andino, Memoria del I Encuentro Internacional,* Ed. Viceministerio de Cultura Unión Latina con la colaboración de la embajada de los Países Bajos, La Paz, Bolivia.

Ramos Sosa [1999-2000]
Rafael Ramos Sosa, "Virgen de Copacabana" en *Los Siglos de Oro en los Virreinatos de América. 1550–1700.* [Cat. Exp.], Museo de América, Madrid.

Ramos Sosa [2010]
Rafael Ramos Sosa, "Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas obras y artistas", en *La escultura del primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625),* Madrid, Ediciones Arco / Libro., S. L.

Ramos Suárez [2008]
Manuel Ramos Suárez, *Patrimonio Cultural y desamortización. Marchena, 1798-1901,* Diputación Provincial, Sevilla.

Raya Raya [2001]
M. Ángeles Raya Raya, "Crucificados andaluces en el siglo XVI", en *Y murió en la Cruz,* CajaSur Publicaciones, Córdoba.

Díaz Cardenas [1941]
Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la Gran Ciudad de Temestitan México, Prólogo y notas de León Díaz Cardenas, Ed. América, México.

Revilla *et al.*, [1925]
Juan Agapito y Revilla *et allí,* Las Cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid". Imprenta Castellana, Valladolid.

Revuelta Arreola [1998]
Milagros Revuelta Arreola, "Las orquídeas, materia prima en la técnica escultórica de la Pasta de Caña de Maíz", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada.* Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán.

Reyes Valerio [2000]
Constantino Reyes Valero, *Arte Indocristiano*, Colección Obra Diversa, CONACULTA, INAH, México.

Ricard [1986]
Robert Ricard, *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523_1524 a 1572,* Fondo de Cultura Económica, México.

Rípodas Ardanaz [1995]
Daisy Rípodas Ardanaz, "Presencia de América en la España del eiscientos: el culto a la Virgen de Copacabana", *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial, Sociedad y Cultura* (Prhisco-Conicet), Buenos Aires, Argentina, 2.

Robín [2002]
Alena Robín, *Los Cristos del México Virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción e imágenes.* Tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.

Robles [1972]
Antonio de Robles, *Diccionario de sucesos notables (1665–1703),* T. I., Ed. Porrúa, México.

Roda Peña [1998]
José Roda Peña, "El Crucificado en la Escultura Procesional Sevillana" en *Crucificados de Sevilla*. Ed. Tartessos, T. I. Sevilla.

Roda Peña [1999a]
José Roda Peña, "Antiguas imágenes titulares de las cofradías sevillanas", en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de la Crisis,* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, (2 edición), Sevilla.

Roda Peña [1999b]
José Roda Peña, "Cristo de la Sangre", en *Signos de evangelización. Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*. Ed. Ministerio de Cultura de España y Fundación El Monte, Sevilla.

Rodríguez Demorizi [1966]
Emilio Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América,* Gráficas Reunidas, Madrid.

Rodríguez Escudero [2004]
José Guillermo Rodríguez Escudero, "El galeón de San Telmo. Ermita de San Telmo, en Santa Cruz de La Palma", en *"La Prensa. El Día*". Tenerife, 11–IX–2004.

Rodríguez Mateo [1999]
Joaquín Rodríguez Mateo, "Pontificia , Real, Ilustre y Antigua Archicofradía de Nazarenos de la Oración de Nuestro Señor Jesucristo de la Salud y María Santísima del Rosario en sus Misterios Dolorosos", en *Misterios de Sevilla*, II, Ed. Tartesso, Sevilla.

Rodríguez Mesa [2001]
Manuel Rodríguez Mesa, "Tensiones y conflictos en la Semana Santa de Garachico, durante la primera mitad del siglo XIX" en *Garachico, Semana Santa 2001,* Ayuntamiento de Garachico, Tenerife.

Rodríguez Morales [2005]
Carlos Rodríguez Morales, "El pintor Domingo Sánchez Carmona (1702–1768): Documentos sobre sus últimos años en Tenerife", en *Revista de Estudios Generales sobre la isla de La Palma*. nº 1**,** La Palma.

Rodríguez Morales [2011]
Carlos Rodríguez Morales, *Los conventos agustinos de Canarias. Arte y religiosidad en la sociedad insular de la época Moderna,* Tesis para obtener el grado de Doctor, Universidad de La Laguna, Tenerife.

Romandía de Cantú [1988]
Graciela Romandía de Cantú, "*Un análisis de las piezas de caña, en* Boletín Bimestral, nº 27, Museo Franz

Mayer, México,

Roskamp [2000]
Hans Roskamp, "El carari indígena y las láminas de la Relación de Michoacán: un acercamiento", en *Relación de Michoacán,* Edita El Colegio de Michoacán y Gobierno del Estado de Michoacán, México.

Romero Benítez [1998]
Jesús Romero Benítez, "Virgen del Socorro" en, *El esplendor de la memoria. El Arte en la Iglesia de Málaga.* Málaga.

Rubial García [1993]
Antonio Rubial García, "Los santos milagreros y malogrados en la Nueva España" en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano. Espiritualidad barroca colonial, Santos y demonios en América.* México.

Rubial García [1995]
Antonio Rubial García, "Introducción" en *Zodiaco Mariano,* CNCA, México.

Ruiz Gomar [1990]
Rogelio Ruiz Gomar, El gremio de los escultores y ensambladores de la Nueva España", en *Imaginería Virreinal. Memorias de un seminario,* INAH, IIEs, UNAM, México.

Ruiz Gomar [2004]
Rogelio Ruiz Gomar, "Jesús Nazareno" en *Tesoros del Museo Soumaya de México,* Madrid–Bilbao.

Ruiz Hernando [1994]
José Antonio Ruiz Hernando, *La Catedral de Segovia,* Ed. Edilesa, León.

Sahagún [1988]
Fray Bernardino de Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España,* (Códice Florentino), 2ª ed. T. IV, Ed. Alianza Editorial, Madrid.

Salazar Muntañones [1664]
L. de Salazar Muñatones, *Sermón a la peregrina, y milagrosa imagen de Jesús Nazareno, del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de México, del Señor Marqués del Valle. Que predicó en 7 de septiembre de 1664.* México.

Salazar Simarro [2005]
Nuria Salazar Simarro, "La fotografía del retablo histórico como recurso de la memoria. Una selección de imágenes que se conservan en el acervo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, en *Los Retablos de la Ciudad de México. Siglos XVI al XIX. Una Guía,* Ed. Instituto Manuel Toussaint, Comisión de Arte Sacro, Arquidiócesis de México, México.

Salcedo Hierro [2000]
Miguel Salcedo Hierro, *La Mezquita, Catedral de Córdoba.* Ed. CajaSur. Córdoba.

Sánchez Arjona [1986]
J. Sánchez Arjona, "Testimonio de una restauración" en *Terralbo,* Córdoba.

Sánchez del Caño [1988]
David Sánchez del Caño, *Historia de la Virgen Santísima de San Lorenzo, patrona de Valladolid,* 3ª ed. Valladolid.

Sánchez Gordillo [1982]
Alonso Sánchez Gordillo, *Religiosas Estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, ed. Patronato Ricardo Cantu Leal del Consejo General de Hermandades Sevilla.

Sánchez Herrero [1991]
José Sánchez Herrero, "Las cofradías sevillanas. Los Comienzos", en *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte,* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Ayunt. de Sevilla, Sevilla.

Sánchez Herrero y Roda Peña [1998]
José Sánchez Herrero y José Roda Peña, "Muy Antigua, Siempre Ilustre, Venerable, Pontificia, Real, Fervorosa, Humilde y Seráfica Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de la Santísima Vera + Cruz, Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Tristezas de María Santísima" en*, Crucificados de Sevilla,* vol. I, Ed. Tartessos, Sevilla.

Sánchez Mantero [1999]
Rafael Sánchez Mantero, "Las cofradías de la Semana Santa durante la modernidad. Siglos XV–XVIII", en *Las cofradías de Sevilla en la Modernidad,* Universidad de Sevilla, 3 edición.

Sánchez Mesa [1971]
Domingo Sánchez Mesa, *Técnicas de la escultura policromada granadina*, Universidad de Granada, Granada.

Sánchez Reyes [2003]
Gabriela Sánchez Reyes, "Zarpar bajo el cobijo divino. Prácticas religiosas en los viajes de la Carrera de Indias", en *La flota de la Nueva España, 1630–1631*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Sánchez Reyes [2004]
Gabriela Sánchez Reyes, *Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI y XVII.* Tesis para obtener el grado de maestría. Faculta de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, (inédita).

Sánchez Ruiz [1993]
Joaquín Sánchez Ruiz, *Los Nuevos dioses del Maíz. En torno a la técnica escultórica purépecha y su occidentalización temprana,* Facultad de Bellas Artes Universidad de Granada, Granada, tesis de doctorado, (parcialmente publicada en 2001).

Sánchez Ruiz [2001]
Joaquín Sánchez Ruiz, "Técnicas purhépecha para imágenes cristianas", en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz.* Córdoba.

Sánchez Ruiz [2003]
Joaquín Sánchez Ruiz, "Cuando Dios se hizo de maíz", en *La Tribuna, Especial de Semana Santa de 2003,* 4 de abril de 2003.

Santana Rodríguez [2002]
Lorenzo Santana Rodríguez, "Los primeros crucifijos de Garachico", en *Garachico. Semana Santa 2002,* Ayuntamiento de Garachico, Tenerife.

Santos Gómez [1994]
Isabel Santos Gómez, "La técnica de la caña de maíz a través de dos Cristo de los indios tarascos", en *XI Coloquio de Historia Canario Americana*, T. III, Museo Casa Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

Scheper Hughes [2010]
Jennifer Scheper Hughes, *Biography or a mexican crucifix. Life Religion and Local Faith from the Conquest ti the Present,* Oxford University Press, Nwo York. Estados Unidos de Norteamérica.

Sebastián López, de Mesa y Figueroa y Gisbert de Mesa [1985]
Santiago Sebastián López, José de Mesa y Figueroa, Teresa Gisbert de Mesa, *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia,* en *Summa Artis*, XXVIII, Ed. Espasa Calpe, Madrid.

Serrano Gassent [2001]
Paz Serrano Gassent, *Vasco de Quiroga: utopía y derecho en la conquista de América*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Fondo de Cultura Económica.

Serrano Gassent [2002]
Paz Serrano Gassent, *Vasco de Quiroga. La utopía en América*, Colección Crónicas de América, Ed. Dastin, Madrid, España.

Sigüenza [2000]
José de Sigüenza, *Historia de la orden de San Jerónimo,* señalado por Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla, Valladolid, Junta de Castilla y León, España.

Sturgis [2000]
A Sturgis, "The Face of Christ" en *The Image of Christ,* Catálogo de la Exposición *Seing Salvation*. 7 de febrero al 7 de mayo de 2000. Nacional Gallery, Company Limited, Londres.

Talavera [1961]
Fray Hernando de Talavera, *Católica Impugnación*, edición y notas de Francisco Martín Hernández, Francisco Márquez, Ed. Juan Flors, Barcelona

Taracena Aguirre y Tudela [1968]
Blas Taracena Aguirre y José Tudela, *Guía de Soria y su Provincia,* Ed. Eosgraf, Madrid.

Taylor [2001]
William B. Taylor, "Cristos de caña" en, *The Oxford Encycolpedia or Mesoamerican Cultures. The civilizations of México and Central América,* Vol. I., Oxford, University Press, Nueva York.

Tejada Vizuete [1986]
Francisco Tejada Vizuete, "Artes suntuarias en la Baja Extremadura en los siglos XVI y XVII", en *Historia de la Baja Extremadura*, 11, Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras, Badajoz.

Tejada Vizuete [1996]
Francisco Tejada Vizuete, *El Señor de la Humildad de Higuera la Real. Devoción popular, fundación indiana, colegio jesuítico*, Zafra, Badajoz.

Tello [1942]
Antonio Tello, *Crónica miscelánea de la Santa Provincia de Xalisco,* Guadalajara, *Libro segundo de la crónica Michoacana en que se trata de la conquista espiritual y temporal de la Santa Provincia de Xalisco,* Guadalajara, Jalisco.

Tord [1991]
Luis Enrique Tord, "La escultura colonial en Arequipa", en *Escultura en Perú*, Banco de Crédito del Perú, Perú.

Torner Morales y Carreón Cano [2002]
Lucía Torner Morales y Daniela Carreón Cano, "Informe de restauración de la escultura policromada *CRUCIFIJO*", ECRyM, INAH, SEP, México.

Torquemada [1983]
Fray Juan de Torquemada, *Monarquía indiana,* Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, (1723), México.

Torrejón Díaz [2004]
Antonio Torrejón Díaz, "La valoración de la gran escuela escultórica sevillana", en *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. El referente escultórico de la Pasión*. T. II. Sevilla.

Toscano [1940]
Salvador Toscano, "La escultura colonial en Guatemala", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. II, n. 5, IIEs, UNAM, México.

Toussanint [1990a]
Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México,* (primera edición 1965) 2ª

ed, UNAM, México.

Toussaint [1990b]
Manuel Tosussaint, *Arte Colonial en México,* IIE, UNAM, (1ª Edición 1948), México.

Tovar de Teresa [1982]
Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y retablos*, Ed. Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Pública, México.

Tovar de Teresa [1992]
Guillermo Tovar de Teresa, "Los iluminadores (1585–1667)" en *Pintura y escultura en Nueva España 1547–1640,* Grupo Azabache, México.

Tovar de Teresa [1992]
Guillermo Tovar de Teresa, "Presencia europea en México a través de pintura y grabados", en *Pintura y Escultura en Nueva España (1557–1640),* Ed. Grupo Azabache, México.

Travieso Alonso [2011a]
José Miguel Travieso Alonso, *Historias de Valladolid. Esculturas en papelón, un recurso para el simulacro,* en DOMUS PUCELAE, Valladolid, *http://domuspucelae.blogspot.com/* [4/marzo/2011].

Travieso Alonso [2011b]
José Miguel Travieso Alonso, "Escultura de papelón. Un recurso para el simulacro", en *Revista Artticus*, 14, Valladolid.

Trillo Trillo [1983]
Benjamín Trillo Trillo, *Las huellas de Santiago en la cultura de Finisterre,* Ed. Ayuntamiento de Finisterre, A Coruña.

Trujillo García [1998]
María Piedad Trujillo García, "El *Cerro del Estribo Grande* de Pátzcuaro, Michoacán. Una alternativa para el cultivo de las orquídeas silvestres utilizadas por los escultores de la técnica prehispánica denominada Pasta de Caña", en *Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada.* Memoria de la Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz, Instituto Michoacano de Cultura, Michoacán, México.

Tudela [1965]
José Tudela, "El Cristo tarasco del convento de la Venerable" en *CELTIVERIA*, N° Conmemorativo del III Centenario de la muerte de sor María de Jesús de Agreda, Nº 29, Soria.

Tudela [1967]
José Tudela, "Cristos tarascos en España" en *Revista de Indias,* Nº 107–108. Madrid.

Urquiza y Anzola [2006]
Vicente de Urquiza y Benito Anzola, *Iglesia parroquial de Santa María de Lekeitio,* Lekeitio, Ed. E.Z.B.B. País Vasco.

Valero Collantes [2010]
Ana Cristiana Valero Collantes, "Cristos *Tarascos*: Un ejemplo en el convento de Carmelitas descalzas de Santa Teresa de Valladolid", en *Los Crucificados: Religiosidad, Cofradías y Arte,* XVIII edición de los Simposio del Centro de Estudios Superiores del Escorial, Madrid.

Valerón Hernández *et. al.*, [2003]
Rubén Valerón Hernández *et. al.*, *Guía del Patrimonio Artístico de Ingenio,* Ingerio, Gran Canaria.

Valverde Bellido [1998]
Juan Manuel Valverde Bellido, "El arte religioso en Fuente de Cantos", en *Francisco de Zurbarán (1598–1998). Su tiempo, su obra, su tierra,*

Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz.

Vargas Ugarte [1955]
Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional. Apéndice.* Taller Gráfico A. Baiocco, Perú.

Vargaslugo [1991]
Elisa Vargaslugo Rangel, "Comentario acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos" en *Juan Correa, su vida y su obra. Cuerpo de documentos,* t. III, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

Vázquez Fernández [1993]
Luis Vázquez Fernández, "Evangelizar liberando: ensayo de historia y literatura mercedaria", en *Estudios*, números 31-33, Ed. Orden de la Merced, Madrid.

Vázquez Mantecón [1988]
A. Vázquez Mantecón, "Apuntes sobre el culto a las reliquias en la Nueva España" en *Boletín del Museo Nacional del Virreinato,* 12, INAH, México.

Vega García-Ferrer [2007]
María Julieta Vega García-Ferrer, *Fray Hernando de Talavera y Granad*, Universidad de Granada, Granada.

Velarde Cruz [2003]
Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería michocana en caña de maíz. Estudio Histórico y Catalogación de imágenes en Morelia, Tupátaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y San Fe de la Laguna, Michoacán. Siglos XVI–XVIII,* Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México.

Velarde Cruz [2007]
Sofía Velarde Cruz, "Del corazón del maíz al arte novohispano", en *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, INAH, Asociación de Amigos del *Museo Nacional del Virreinato*, México.

Velarde Cruz [2009]
Sofía Velarde Cruz, *Imaginería Michoacana en caña de maíz,* Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México, 2ª ed.

Velasco [1858]
Alfonso Alberto Velasco, *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua,* México, Imprenta de Andrade y Escalante, calle de Cadena, 14, México.

Velázquez Méndez [2001]
José Velázquez Méndez, "Los Hoyo–Solorzano, Señores del Valle de Santiago. San Carlos Borromeo y el Cristo de la Soledad de Garachico", en *Garachico. Semana Santa 2001*, Ayuntamiento de Garachico, Tenerife.

Velázquez Ramos [2004]
Cirilo Velázquez Ramos, "Semana Santa en el Garachico de fines del siglo XVIII y principios del XIX. Los litigios y sermones del Beneficiado Martínez de Fuentes (1795–1819). *Garachico. Semana Santa 2004,* Ayuntamiento de Garachico, Tenerife.

Vélez Chaurri [1992]
José Javier Vélez Chaurri, "Becerra, Anchieta y la escultura romanista". En *Cuadernos de Arte Español,* Historia 16, Nº 76. Madrid.

Verdi Webster [1995]
Susan Verdi Webster, "La Cofradía de la Vera Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México" en, *Laboratorio de Arte,* n. 8, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Verdi Webster [1995]
Susan Verdi Webster, "La Cofradía de la Vera–Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo, México", en *Laboratorio de Arte,* 8, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Verdi Webster [1997]
Susan Verdi Webster, "Art, ritual, and confraternities in Sixteenth–century New Spain. Penitential imaginery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 70*,* primavera, XIX, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Vetancurt [1960]
Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano. Descripción breve de los sucesos exemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, T. I., Ed. José Porrúa Turanzos, México.

Viera y Clavijo [1950]
José de Viera y Clavijo, Noticias de la *Historia General de las Islas de Canaria,* T. III, Madrid, Imprenta Blar Román. (1ª Ed. 1776), Ed. Goya, Santa Cruz de Tenerife.

Viera y Clavijo [2007]
José Viera y Clavijo, *Extractos de las actas capitulares del cabildo de la catedral de Canarias (1514-1791)*, Ed. Real Sociedad Económica de Amigos del País, Las Palmas de Gran Canaria.

Villa Nogales y Mira Caballos [1993]
Fernando de la Villa Nogales y Esteban Mira Caballos, "El crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521)", en *Atrio,* 5, Universidad Pablo de Olvides, Sevilla.

Villanueva Romero y Montero Saucedo [1999]
Eva Villanueva Romero y Gracia Montero Saucedo, "Investigación y tratamiento de la Virgen de los Remedios de Villarasa (Huelva)" en *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. Junta de Andalucía, Sevilla, Año VII, núm. 29, (diciembre 1999), Sevilla.

Warren [2005]
Benedict Warren, "Maturino Gilberti: Documentos", en *Estudios sobre el Michoacán Colonial: los lingüistas y la lengua*, Colección Historia Nuestra, 24, IIH/UMSNH, México,

Williamson [2002]
Paul Wiliamson, "The Virgin and Child", en *Netherlandish Sculptura 1450-1550,* Victoria & Albert Museum Publications, Londres, Gran Bretaña.

Wuffarden [2007]
Luis Eduardo Wuffarden, "Altar de la Virgen de Copabana", en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-1820,* Fondo de Cultura Económica, Ed. en español, México.

Ximénez [1929]
Fray Francisco Ximénez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapas y Guatemala, de la Orden de Predicadores compuesta por el R. P. Pred. Gen. Fray Francisco Ximénez, hijo de la misma provincia*, libro IV, cap. LXXI, C. de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, T. III, Tipografía Nacional, Guatemala, Guatemala.

Yarza Luaces [2001]
Joaquín Yarza Luaces, *Quaderns del Museu Fredurc Marés, Exposicions 6, Alejo De Vahía, maestre d´imatges,* Ed*, Museu Frederic Marés,* Barcelona.

Zapatero Pérez [1935]
Félix Zapatero Pérez, *Monografía de la Villa de Valtierra,* Ed. Arazendi, Pamplona.

Zárate Ramírez [2010]
José Álvaro Zárate Ramírez, *Tomografía axial computarizada. Su utilidad en el estudio de la escultura policromda. Caso de estudio: Cristo de pasta de caña del Museo Regional de Guadalazara,* Tesis para optar al grado de licenciado, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, Jalisco, México.

Zavala [1987]
Silvio Arturo Zavala, *Recuerdo de Vasco de Quiroga*, Ed. Porrúa, México.

PÁGINAS WEB TAMBIÉN CONSULTADAS.

http://perso.wanadoo.es/alonsocano1601/cano7/PINTURA%20VIRREINAL%20MEXICANA%20EN%20ANDALUC%CDA.htm (14/04/2008).

http://www.artesacro.org/conocersevilla/templos/parroquias/santaana/socorro/index.html (7/05/2009).

http://www.laopiniondezamora.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2009061900_4_365050__Toro-Carton-madera-cara [consultada el 26 de junio de 2009].

http://pares.mcu.es/ (múltiples ocasiones).

http://www.pastoralparroquial.eu/escultura/esculturaSo001.htm (10/02/09).

http://www.santocristodelconsuelo.com/historia/historia.html.

http://www.supercable.es/~carri3/penitencia/veracruz/imagenes.htm (19/9/2009).

http://www.toledoaldia.com/nuevoproyecto/Leyenda_03CristoAguas.htm (enero de 2008).

http://www.veracruzdigital.com/los_cristos_que_vinieron_del_mar.htm

Cronología de la Historia de Torrijos, en:
http://www.mispueblos.es/castilla_la_mancha/toledo/torrijos/noticias/p2/ (3 de julio, 2007).

http://www.uclm.es/Ceclm/b_virtual/imagenes/Gue_Civil/toledo/xx_cristos/C14F528.htm. Signaturas: C14F528, C14F529 y C14F530.

http://www.artesacro.org/noticias/ene5651.html



ESTA INVESTIGACIÓN SE CONCLUYÓ NO POR CASUALIDAD, EL 14 DE SEPTIEMBRE DE 2011

DÍA DE LA EXALTACIÓN DE LA SANTA CRUZ