

# Imaginería ligera en Oaxaca. *El Taller de los grandes Cristos*

**E**l avance experimentado en los últimos años en cuanto al conocimiento sobre la imaginería ligera, realizada principalmente durante los primeros siglos del virreinato, se ha visto reflejado tanto en la identificación y comprensión de los materiales y técnicas empleadas como en la interrelación de piezas, trayendo consigo factibles catalogaciones. En este sentido tienen excepcional importancia aquellas obras que, conservadas en España e identificadas como de caña de maíz, están documentadas de forma directa por medio de textos conservados u otras fuentes referenciales, las cuales, una vez contrastadas, dan verisimilitud acerca de su procedencia y cronología.

De los resultados de estas interrelaciones ya hemos publicado la dependencia formal y técnica del *Cristo de los Canarios*, *Las Palmas de Gran Canaria* (España), con la pieza homónima venerada en la capilla anexa a la catedral de la ciudad de Tlaxcala, conocida bajo la advocación de *Santo Cristo de Cortés*.<sup>1</sup> Una vez descifrados los elementos que lo singularizan, y siendo éstos igualmente apreciables en otras imágenes de hipotético análogo origen, se han establecido las pautas generales y singulares que identifican un obrador particular, para cuya nomenclatura, y a la espera de la aparición de la documentación que los saque del anonimato, creemos es válido el recurso tradicionalmente aplicado en casos similares. Así, en la escuela de los antiguos Países Bajos meridionales, conocidos desde antaño como Flandes, su historiografía artística está repleta de “seudónimos”, nombres que vienen a ejemplificar un elemento singular del conjunto de piezas que se estiman de una misma mano u obrador. Ejemplos de ellos el Maestro del Papagayo, de Delft, de las Medias Figuras, del Follaje Dorado y del Hijo Pródigo, por nombrar los más cono-

\* Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

<sup>1</sup> Elsa Dubois López, “El Cristo de Cortés de Tlaxcala, México. Estudio y conservación de una imagen en caña de maíz”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2001, pp., 205-219.



Figura 1. *Cristo de Zacatecas*. Iglesia de Santiago Apóstol en Montilla, Córdoba (España) (ca. 1576). Fotografía de Pablo F. Amador Marrero (PFAM).

cidos. Con base en esto, la definición del supuesto taller de donde debieron salir las efigies ligeras anteriores recibió el nombre de Taller de Cortés, al ser la obra tlaxcalteca la que marca el inicio del conjunto.

Codificados los elementos, pronto fuimos agregando nuevas efigies que cumplieran con las pautas que identifican al obrador, siendo otro crucificado conservado en España el que nos diera la primera aproximación a su cronología. Se trata del *Cristo de Zacatecas* (figura 1), en origen de la *Vera Cruz*, al culto en la iglesia de Santiago Apóstol de la localidad cordobesa de Montilla, antigua villa del marqués de Priego y señorío de Aguiar. Por la documentación encontrada sabemos que fue regalo de

Andrés de Mesa, quien mediante escritura notarial la donaba bajo ciertas condiciones, traducidas en cláusulas en 1576: “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.”<sup>2</sup>

Como señalamos en nuestra tesis doctoral, el éxito de este obrador y del modelo debió ser relativamente grande, en vista del número de piezas del mismo que hemos catalogado hasta ahora —casi una decena—; varios de ellos, además de los citados anteriormente, conservados en distintos y distantes enclaves peninsulares. También en México quedan testigos del Taller de Cortés, como propusimos para el *Cristo del Perdón*, de la iglesia de San Francisco en Huejotzingo, Puebla, el cual, pese a su monumentalidad —casi tres metros de altura—, mantiene todos los elementos significativos. Otra obra que atribuimos a este obrador, incluso tras contrastar la fuerte intervención a la que suponemos fue sometido en el siglo XVIII, es el *Señor de Ahuizotla*, de la iglesia de Santiago, Azcapotzalco. Tanto los procesos científicos como el estudio *in situ* realizados durante su restauración señalaban igualmente muchas de las notas concordantes que esgrimimos para este taller, corrigiendo con ellos sustancialmente su catalogación.<sup>3</sup> Lo mismo creemos ocurre con el

<sup>2</sup> Antonio Jiménez Barranco, “La donación del Crucificado novohispano de Zacatecas a la Cofradía de la Vera Cruz de Montilla, España. Una insólita aportación documental a la historiografía de la imaginería virreinal del siglo XVI”, en *Encrucijada, Actas del I Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal. Oaxaca*, México, IIE-UNAM (en prensa).

<sup>3</sup> Véase Pablo Amador Marrero, “Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII. Catalogación, historia, análisis y restauración”, Las Palmas de Gran Canaria, 2009 (inédito). La imagen la restauré en 2006, con la inestimable colaboración de la Coordinación Nacional de Restauración del INAH, gracias a su exdirectora Luz de Lourdes

---

magnífico *Crucificado* que preside la iglesia de San Pablo Tepetlapa en Tlalpan (Distrito Federal), cuya calidad en el trabajo de la anatomía y facciones ha llevado a suponer su ejecución en madera y adscripción al siglo XVII, y para el que ahora proponemos, a la espera del estudio interdisciplinario pertinente, su factura ligera novohispana en el último tercio del siglo XVI.

Pero no es este el único caso que hemos podido establecer acerca de posibles talleres de este tipo de imaginería —también de Cristos crucificados—, donde se ha propuesto su origen americano y aproximación cronológica. Recogemos ahora el designado como Taller del Santo Cristo, ya que es la efigie de esta advocación conservada en la ermita de la Cruz, en el término palentino de Carrión de los Condes, España, la que ha dado la cronología de conjunto. La imagen, a la que se le suman otras análogas como el *Cristo de la Salud*, de Los Llanos de Aridane, La Palma, o el de la *Vera Cruz* en la localidad sevillana de Dos Hermanas, ambas ya anteriormente relacionadas con la importación indiana y a las que con base en la primera se establece su cronología en la también temprana década de los sesenta del siglo XVI. En efecto, tal y como refieren los investigadores Enrique Gómez y Rafael A. Martínez, Cristóbal de Carrión regresó de Nueva España en 1562, trayéndose esta imagen para ser depositada y venerada en su ermita y por su cofradía, culto que ha perdurando hasta hoy.<sup>4</sup>

Por ello es pertinente afirmar que en parte de

---

Herbert. Queremos hacer extensible nuestro agradecimiento a todos los compañeros de esa institución que nos ayudaron en la intervención, especialmente a Rolando Araujo y a la restauradora María Eugenia Marín, que junto con la maestra Gabriela García Lascuráin, siempre mostraron gran entusiasmo y la mejor disposición para que dicha restauración pudiera realizarse.

<sup>4</sup> Enrique Gómez y Rafael Martínez, *Semana Santa en Palencia. Historia, arte y tradiciones*, Palencia, Cálamo, 1999, pp. 54-56; S. Francia Lorenzo y G. Martínez Díez, *De Itero de la Vega a San Nicolás del Real Camino. Piedra Viva*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia, 1994.

la producción de escultura ligera novohispana se reproduce un fenómeno que se dio con cierta frecuencia en la Europa tardo-gótica de impronta medieval y, en menor medida, en la España del siglo XVI: la ejecución casi *industrial* de imaginería liviana a partir de moldes. Este concepto, que hemos venido defendiendo en los últimos años, queda ahora reforzado por una reciente publicación centrada en el caso de Huberto Alemán, maestro de origen nórdico asentado en Granada en el 1500, al amparo de la reina Isabel, donde el investigador español Felipe Pereda incide en aquel sistema de ejecución escultórico que este artífice declara haber traído como novedad a la ciudad reconquistada.<sup>5</sup> Según la documentación, Huberto Alemán, en una visita de la propia reina a su taller granadino refiere:

Ruberto entallador beso las reales manos de vuestra alteza, la qual plega saber en como yo fize relacion a vuestra alteza de una arte de ymajeneria que yo trage a esta çibdad la qual ymajeneria esta fecha de una arte muy nueva e muy tarable la qual es de sucuçõ molido e de eng[ud]o fuerte la qual es mas tarable que no de madera, de todas suertes en mucha cantidad, la qual obra vido vuestra alteza el dia de pascua florida viniendo de santo domyngo (de 1501), [a lo que agrega;] [...] asy mismo me mando dar en que llevase las imágenes e los moldes que son en mucha cantidad [...]<sup>6</sup>

Tras esta digresión, y retomando el tema que nos ocupa, analizamos ahora otra serie de crucificados conservados en España y en México, donde planteamos su catalogación conjunta a un mismo taller. Manteniendo, como en los casos anteriores, idénticos criterios de comparación entre detallados análisis organolépticos y técnicos, profundi-

<sup>5</sup> Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, pp. 305-321.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 382.

zando en lo posible sobre los viables nexos de origen, además de evaluar los elementos discordantes que encontramos en piezas casi iguales, se dan los argumentos para establecer las filiaciones necesarias. En cuanto al nombre que hemos decidido reciba este obrador, y al no haber encontrado hasta el momento la pieza que lo defina de manera sustancial, nos decantamos por rubricarlo como el *Taller de los grandes Cristos*, en atención a que en varias de las publicaciones que referiremos se enfatiza el tamaño de las figuras.

### **El Cristo de la Buena Muerte, “El Niño” (Gran Canaria)**

El primero, y que mejor conocemos hasta ahora, es el denominado *Cristo de la Buena Muerte* en Gran Canaria, España,<sup>7</sup> pieza en cuya descripción nos centraremos para establecer los puntos de contacto y diferencias respecto del resto del conjunto que pretendemos correlacionar. Cuando catalogamos este crucificado en 1999, de entrada llamó nuestra atención su gran tamaño, que superaba 1.80 m, en contraste con su escaso peso de apenas 7.5 kg, uno de los más ligeros en relación con el formato que se conserva en España. Hasta entonces había pasado desapercibida para la historiografía artística insular, quizás por su carácter de imagen privada, o por sus escasos lazos con el archipiélago al ser producto de una compra relativamente reciente, y por ello carente de vínculos históricos. Sobre su origen, los únicos datos fehacientes los aportó su primer propietario, quien lo adquirió, sin desvelar el enclave original, a un convento de Sevilla en la década de 1970. La imagen, que se encontraba sin culto y depositada en un des-

<sup>7</sup> Actualmente, y tras el fallecimiento de su propietario, don Carmelo Gil Espino, la obra se mantiene en el Museo de Rosa, municipio de Agüimes, pasando su titularidad a los herederos.



Figura 2. *Cristo de la Buena Muerte*, “El Niño”. Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía: Casa Colón, Cabildo de Gran Canaria.

ván, fue ofrecida por las religiosas como “muy antigua y de cartón”, quizá por ello —frente a lo basto aún del patrimonio de muchos cenobios españoles, y más aún devaluado por la naturaleza del material en detrimento de los lúgneos— fuese considerado como prescindible y con las ganancias de su venta se sufragarían los reparos del inmueble. Al respecto cabe señalar la inestabilidad que entonces vivía España, en pleno proceso de transición y donde la Iglesia perdería muchos de sus privilegios y de la protección brindada por el decadente régimen dictatorial. Fue en el momento de la despedida cuando una de las religiosas lo denominó, por su bajo peso, como “El Niño”, sobrenombre que gustaba recordar el propietario —y nosotros respetamos en su memoria (figura 2)—.<sup>8</sup> Tras una

<sup>8</sup> 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*

cuestionable intervención de restauración, respetable en función del momento y las condiciones en que se realizó, la obra se remitió a las Islas Canarias, conservándose desde su llegada en la capilla privada dedicada al patrón nórdico San Olav, en homenaje a otro de sus dueños.<sup>9</sup>

Pasamos ahora a la descripción de la imagen, con especial énfasis en los elementos que dan pie para relacionarla con los otros crucificados. De entrada prevalece a nivel general su austero trazado, sin apenas movimientos que rompan la cierta lasitud 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, y ello hace que la pierna derecha se gire hacia el interior, lo cual es lógico al ser la exterior donde se fijan 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 del lado 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 el vientre es casi plano. De las piernas y pies destacamos que éstos presentan un elaborado tallado en madera, con dedos grandes que ya vienen marcados por fuertes tendones, y correctas falanges y uñas, frente a la misma parte de otros cristos de igual técnica y época, pero menos elaborados. Los brazos son delgados y largos y, como el resto, denotan el conocimiento anatómico. Las muñecas y palmas son anchas, y los dedos, al igual que los

*Does a Las Palmas de Gran Canaria*, Las Palmas de Gran Canaria, Museo Casa Colón/Cabildo Insular de Gran Canaria, 2001, pp. 785-793.

<sup>9</sup> Pablo Francisco Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Telde, 2002, pp. 58-59.



Figura 3. Detalle de la cabeza del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de PFAM.

pies, también están tallados y se diferencian por su correcta proporción y hechura frente a las mismas partes de la mayoría de crucificados en caña.

Los dos elementos más significativos, y que serán punto de referencia obligado en las catalogaciones de piezas homónimas, son el paño de pureza y la cabeza. El perizoma, como es habitual en las obras del siglo XVI, es pequeño y ajustado, lo que en muchas ocasiones permite a la pieza recibir otro superpuesto, de tela. Su diseño es sencillo y sigue el movimiento de la imagen, estando 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 el resto de la prenda se resuelve con largas y suaves ondulaciones condicionadas por su realización con moldes. En cuanto a la cabeza y rostro (figura 3), éstos son de lo mejor del conjunto; ligeramente desplomada hacia la izquierda, lo que favorece el leve arqueamiento que denota el trazado general, uno de los mechones de la barba se apoya suavemente en el torso. El cabello mantiene el característico 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 termina en un mechón en punta que corre por el hombro hacia el pecho. El lado izquierdo, por el contrario, deja ver parte de la oreja, con un pequeño mechón, también en punta delante de ésta, mientras el resto cae paralelo al cuello hacia la espalda, formando una ligera y característica ondulación.

En lo concerniente al rostro —magnífico—, resalta lo sereno del semblante condicionado por cierto patetismo, producto principalmente de lo enjuto del mismo. La frente es ancha y despejada; la nariz, grande y ancha, remarcada por hendiduras en los laterales de las fosas. 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, sin añadidos de cristal, aunque éstos sí podremos encontrarlos en esculturas afines. La boca, perfectamente dibujada, se entrea-bre como si dejara salir los últimos resquicios de aire que abandonan el cuerpo ya sin vida. Tanto el bigote como la barba describen unas formas particulares que se repetirán en otras piezas, posiblemente debido a que, frente a otros sistemas constructivos donde la segunda se aplica

posteriormente, 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. Esta 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.

### **Aproximación a los materiales y técnica constructiva**

Si bien debemos esperar que próximos estudios o intervenciones de restauración aporten datos concluyentes sobre las imágenes a relacionar con el *Cristo de la Buena Muerte*, y por consiguiente con el *Taller de los grandes Cristos*, creemos importante describir, aunque sea brevemente, los materiales y técnicas de manufactura, conscientes de la necesidad de bibliografía referencial que sirva de argumento para esas futuras intervenciones.

Siguiendo los esquemas que actualmente se han venido coformando en cuanto a la descripción de este tipo de piezas, la imagen canaria se encontraría dentro del conjunto de aquellos en los que se ha mantenido la denominación dada por Mendieta como *crucificados huecos de caña de maíz*.<sup>10</sup> Éstos, a su vez —en el estamento de la investigación en la que nos encontramos— corresponden con la gran mayoría de las piezas ligeras novohispanas conservadas en España, con la excepción quizás del busto representando al *Ecce Homo* que se custodia en su capilla del corredor alto del claustro en el convento madrileño de las

<sup>10</sup> Gerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica indiana* [ed. facs. de Joaquín García Icazbalceta, México, Porrúa, 1980], 1870, p. 404.



Figura 4. Toma radiográfica de la cabeza del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de PFAM.

Descalzas Reales. Como se puede contrastar en el registro topográfico de rayos X, prácticamente toda la pieza es hueca con excepción de manos y pies, cuya mayor densidad se interpreta como algún tipo de madera, quizá de colorín o pino, ambos encontrados en otras piezas similares. En las placas de la cabeza y los hombros se distinguen con claridad largos pernos, posiblemente líneos también, estructurales para fijar esas partes al torso. De los datos obtenidos de esta primera placa se puede establecer que todo el rostro, incluido bigote y barba, debe pertenecer a un mismo molde, prescindiendo de la aplicación de ojos de cristal, y no se encuentran grandes diferencias o variaciones en el contraste de los materiales empleados (figura 4). Respecto a los hombros, queda claro que los brazos fueron realizados de forma exenta al torso, y posteriormente insertados mediante

pernos, vislumbrándose en ellos algunos efectos de las restauraciones históricas como el resane de las uniones y la aplicación de clavos modernos. Otras placas radiográficas permiten corroborar la ejecución hueca estructural que, debido a una pérdida considerable en la parte superior de la cabeza, podemos establecer que fue ejecutada mediante la superposición de pliegos de papel, masilla o fragmentos de caña de maíz —según la zona— y de nuevo otros papeles; estructura estratigráfica del soporte que aparece con cierta frecuencia en esta tipología de imágenes.<sup>11</sup>

La policromía, por su parte, tampoco difiere sustancialmente de otras ya identificadas. Una síntesis de la misma describe una primera capa de aparejo, aplicado posiblemente en varias manos y sin necesidad de un estrato de impermeabilización previo, ya que éste lo aporta la cola usada para el soporte de papel. Como se apunta en el primer estudio físico químico de aproximación efectuado en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras Artísticas del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, dicha capa está compuesta de yeso (carbonato cálcico) aglutinado en cola, en una matriz muy disgregada donde sobresalen algunas partículas de carga de mayor tamaño y perímetro anguloso, de ahí su irregular molienda. A modo de aislante, y tal como suele aparecer en las piezas lignarias, el aparejo se concluye con una fina impregnación de aceite, a la que en este caso se añade algo de yeso y blanco de plomo para un mejor secado. La carnación que subyace, y debe corresponder con la original, es clara, de tono lige-

<sup>11</sup> Ejemplos de ello los encontramos entre otros en el destruido Cristo de Mexicaltzingo, el Cristo de Churubusco, el de Cortés o el de Telde; véase, respectivamente, Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de la escultura en caña*, México, INAH, 1949; VV. AA., *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, México, Museo Franz Mayer (Cuadernos Técnicos, 1), 1989, pp. 5-10; Elsa Dubois López, *op. cit.*, pp. 207-211; Pablo Francisco Amador Marrero, *op. cit.*, 2002, pp. 61-77 y 93-95.

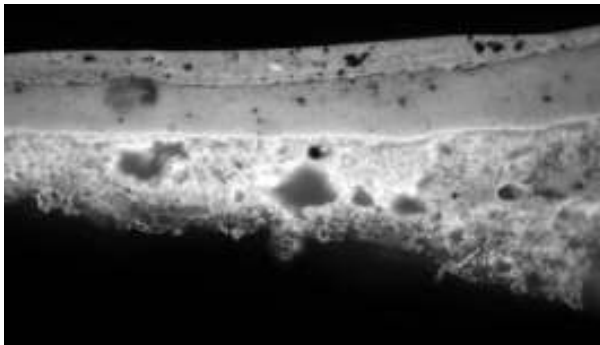


Figura 5. Superposición de estratos policromos y repintes de las carnaciones del *Cristo de la Buena Muerte*, "El Niño". Colección particular, Palmas de la Gran Canaria. Fotografía de Víctor Santos, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE-UNAM.

ramente amarillo verdoso, obtenido mediante la mezcla en aceite de albayalde con óxidos de tierra y azurita. Sobre este estrato se identifican otras varias capas, repintes y repolicromados que alteran la visión original de la obra, y que en algunos casos llegan hasta los estratos inferiores y originales de la hechura novohispana, lo que puede indicar el alto grado de deterioro (figura 5).

52 |

### Los casos oaxaqueños

Establecidos y codificados los parámetros estéticos y técnicos que describen sucintamente la imagen del *Cristo de la Buena Muerte* —y son y serán argumentos para éstas y futuras catalogaciones—, pasamos a enumerar otras piezas que creemos guardan gran afinidad con la anterior y hacen plausible su adscripción al mismo obrador. Tres son los ejemplos localizados hasta ahora en el estado de Oaxaca. El primero, y el que mantiene una dependencia formal más próxima al modelo propuesto, es el crucificado del coro de la iglesia de Santa María en Teotitlán del Valle (figura 6). Como el resto de piezas que analizaremos aquí, nada ha aportado la historiografía artística, hasta su reciente catalogación por parte del inventario que se realiza en el IIE-UNAM, en colaboración con otras instituciones.



Figura 6. Cristo del coro alto de la iglesia de Santa María de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, Dirección General de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural (DGSMP) del Conaculta.

De tamaño natural y evidente monumentalidad, la obra mantiene de entrada claros vínculos con la imagen de Gran Canaria, tanto en su trazado general como en muchos de sus detalles. Para no reiterar —dado que aún faltan diversas piezas— nos centraremos en algunos puntos concretos en cuanto a similitudes y, en especial, a las diferencias que singularizan cada imagen. Entre los primeros, además del citado paralelismo, debemos puntualizar las correlaciones en cuanto a los trabajos por plasmar la anatomía, y en especial el particular y esmerado tallado de los pies, prácticamente idénticos. A ello se suma el moldeado del rostro, en el cual queda patente el mismo diseño: frente amplia y despejada, nariz ancha con los laterales remarcados, ojos prácticamente cerrados con párpados abultados, boca





Figura 7. Detalle del Cristo de Teotitlán del Valle, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMP-Cconaculta.

entreabierta con labios bien perfilados, y finalmente el trabajo del cabello, diseños del bigote y particularidades de la barba.

En cuanto a las diferencias, podemos establecer que se deben, como ya hemos indicado en otros textos, al particular sistema de producción de esta tipología de imágenes, donde las partes de talla —añadidos o ensambles— no sujetas a los moldes favorecían cierta libertad de creación o recreación, lo que beneficiaba la venta. Así, las diferencias patentes las encontramos a primera vista en el diseño y trabajo del paño de pureza, mostrando la obra oaxaqueña un gran perizoma de tela y cuerda encoladas, que no descartamos pudiera ser posterior o, en todo caso, una de las variaciones señaladas —tal vez a solicitud del comprador— en contra del modelo más sencillo y cor-



Figura 8. Cristo del municipio de Santiago Yolomécatl, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMP-Cconaculta.

to que muestran otras piezas “hermanas”. Pese a su tamaño y cierta fragilidad, y en el entendido de que al estar incluso dorado puede considerarse acabado y no requerir sobrepuestos, la piedad popular y las arraigadas tradiciones en cuanto al gusto por revestir las imágenes hacen que incluso en su apartado enclave se le añada otro paño, en este caso de terciopelo con aplicaciones doradas. Otro elemento dispar es la inclinación de la cabeza. Aunque ambas obras reflejan la testa del Salvador que se desploma ya sin vida, en el ejemplo de Teotitlán del Valle la cabeza se inclina más hacia la derecha (figura 7), para mostrar el rostro casi de perfil en la contemplación frontal de la obra, quizás por ello, y para acentuar el trabajo anatómico, se puede ver toda la oreja, mientras en el *Cristo de la Buena Muerte* queda parcialmente

oculta por el cabello. No queremos dejar de indicar el arqueado más pronunciado de los brazos, lo que de igual manera es comprensible al entender su construcción a base de tubos sujetos a moldes —palos circulares de madera—, que en húmedo y una vez colocadas la manos, eran modelados.

El siguiente crucificado con el que encontramos ciertos nexos se ubica en el templo del municipio de Santiago Yolomécatl (figura 8). Contrariamente a su catalogación como imagen en madera, debe corresponder a la de una pieza ligera en caña y papel, rasgo visible en muchos casos por la carencia de distintos efectos de deterioro, mismos que, aun cubiertos por repolicromados, se pueden observar en las obras de madera y nunca en las de caña, debido a sus materiales y tecnología. También de gran tamaño, comparte muchos de los elementos ya enumerados, tipología, esquema, tratamiento anatómico, además del trabajo de talla y facciones. Cabe destacar, en especial por su relación con la pieza insular, el diseño del paño de pureza (figura 9), en el que se repiten muchos de los trazos, como la inclinación superior hacia el lado izquierdo, y los plegados tanto del propio paño como de la lazada, estos últimos pegados al costado sin grandes volúmenes y similares dobleces. En la parte inferior de la prenda se vislumbra la diferencia más notable, al levantarse levemente la que corresponde al muslo derecho del *Cristo de la Buena Muerte*, mientras en la efígie oaxaqueña sigue en paralelo a la inclinación del paño. Excepcional es el hecho de que se conserve la decoración original del perizoma, en el que 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 obli-



Figura 9. Detalle del estofado del paño de pureza. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

cuo la parte frontal. Respecto a este tipo de ornamentación, a base de cintas de follajes y zarcillos, 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, como las ya referidas del Taller de Cortés.

Como en el caso de la imagen anterior, en la de Yolomécatl se aprecian algunos elementos particulares que la singularizan, y cuya diferencia deriva de las realizaciones técnicas y materiales. Esos detalles se encuentran principalmente 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. Resulta novedoso el bucle izquierdo, que



Figura 10. Cristo de Tixa, Oaxaca. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

mantiene el típico trazado y forma en que se trabajan estos elementos.

Para finalizar con los crucificados que hasta el momento hemos podido vincular en Oaxaca con el *Taller de los grandes Cristos*, queremos llamar la atención sobre la magnífica imagen del templo de San Miguel Tixa, municipio de San Pedro y San Pablo Teposcolula. Conforme a las características y descripciones establecidas, nos centramos de nuevo en sus peculiaridades, principalmente las del rostro, el cabello y el paño de pureza. A caballo en cuanto a semejanzas entre los crucificados de Yolomécatl y el canario de la *Buena Muerte*, los ojos del Cristo de Tixa fueron realizados en el propio material de la cara, aunque aparecen ligeramente más abiertos. 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 opuesto, que mantiene las formas tipo y se desgaja serpenteando por el cuello en tensión. Respecto al estado de conservación de la imagen, presenta mutilación en una parte del cabello, y donde debería estar la oreja sólo hay un orificio y repintes (figura 10).

Aunque más sencillo en cuanto a formas y plegados, en el paño de pureza volvemos a encontrar los ricos estofados originales a base de esgrafiados



Figura 11. Detalle del estofado del paño de pureza. Catálogo de Bienes Muebles Culturales en Recintos Religiosos, IIE-UNAM, INAH, DGSMPC-Conaculta.

sobre temple blanco. No por casualidad, al provenir supuestamente del mismo taller, los motivos ornamentales remiten a los descritos para la anterior pieza oaxaqueña: división en gruesas franjas con otras más finas de líneas y donde la intermedia es más ancha, alternancia entre cenefas de retícula dentada y cintas de follaje y zarcillos (figura 11). Al contrario de la imagen homónima, en este caso la decoración describe franjas verticales a excepción del lateral casi plano de la moña, donde los mismos elementos se disponen horizontalmente y concluyen en la parte inferior con un rayado paralelo, también dentado.

### Los Cristos españoles

Regulados los principales elementos que distinguen el quehacer del *Taller de los grandes Cristos*, y



Figura 12. *Cristo de la Sangre*. Colegiata del Salvador, Granada (España). Fotografía de PFAM.



Figura 13. Detalle del estofado del paño de pureza, *Cristo de la Sangre*. Fotografía de PFAM.

descritos diversos ejemplos de su producción, volvemos la mirada a España, donde planteamos la posible adscripción de varias piezas. El primero es el *Santísimo Cristo de la Sangre* (figura 12), actualmente en la iglesia Colegiata del Salvador, Granada, donde recaló al perder el inmueble prácticamente todos sus enseres y obras a resultas de un incendio durante 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.<sup>12</sup>

Hasta ahora carecemos de documentación sobre el origen del *Cristo de la Sangre*; además de su catalogación como imagen ligera novohispana, en un estado inicial de nuestras investigacio-

<sup>12</sup> Antonio Gallego y Burín, Granada. *Guía artística e histórica de la ciudad* (ed. actualizada por Francisco Javier Gallego Roca), Granada, Don Quijote, 1982, p. 175.

nes, y con base en la historiografía tradicional, habíamos señalado una posible vinculación con el Taller de los Cerda,<sup>13</sup> adscripción que revocamos en nuestro texto doctoral.<sup>14</sup> En la misma línea de los ejemplos anteriores, y analizando los elementos propios de la pieza como el perizoma y el rostro, podremos ver que en el primero, pese a mantener la inclinación y lo escueto, la diferencia más notable es la abertura lateral izquierda que deja 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 otros casos anteriores, muy probablemente conserva lo que corresponde con el estofado blanco origi-

<sup>13</sup> Pablo Francisco Amador Marrero, "Traza española...", *op. cit.*, p. 38.

<sup>14</sup> Pablo Amador Marrero, "Imaginería ligera...", *op. cit.*

nal: un diseño sencillo de cuadrícula en horizontal, donde se alternan los dibujos vegetales con otros a partir de líneas y puntos tramados en combinación con espacios de temple liso (figura 13). En cuanto al diseño vegetal, es comparable con los que aparecen en iguales prendas de los crucificados de Tixa y Yolomécatl —así como en la figura del Cristo de las Mercedes de la iglesia de la Fuensanta en Córdoba (España)—, lo que nos lleva a suponer que el trazado corresponde a modelos de cierta fortuna dentro de los talleres virreinales del siglo XVI, quizá los que imponía el acérrimo control gremial.<sup>15</sup>

El rostro, cabello y barba siguen los modelos establecidos de forma casi mimética, pero la barba carece de la morfología de bucles encontrados en los otros crucificados; en la imagen de Granada la zona central muestra una disposición bifida, aun cuando sigue los lineamientos apenas ondulados del resto del cabello, en tanto el bigote es algo más largo. También debemos apuntar el patetismo exacerbado que emana del conjunto, principalmente por la abundancia de sangre en contraposición con la clara tonalidad de las carnaciones junto a verdugones y llagas.

En la misma línea damos a conocer otro crucificado, inédito de hecho para la historiografía artística y que presenta claros vínculos con los obradores indianos, en especial con el *Taller de los grandes*

<sup>15</sup> Sobre el diseño del paño de pureza del Cristo de las Mercedes, véase Pablo Francisco Amador Marrero, *op. cit.*, 2002, p. 79. Respecto a las normas gremiales se ejemplifica con aquella que señala: 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 dé 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”; véase José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en la Nueva España: siglo XVI*, México, IIE-UNAM, 1986, pp. 160-161.



Figura 14. Cristo del retablo mayor del convento carmelita de Sanlúcar la Mayor, Sevilla (España). Fotografía de José Carlos Pérez Morales.

*Cristos*. Se trata de la imagen que preside el segundo cuerpo del retablo mayor de la iglesia del convento de madres carmelitas descalzas de Sanlúcar la Mayor, en Sevilla (figura 14). Aun cuando su posible ejecución podría datar de la primera mitad del siglo XVI,<sup>16</sup> Francisco Amores considera que corresponde al último tercio de ese siglo<sup>17</sup> —cronología que compartimos—, para luego en 1676 quedar incluido en el retablo que tallara Fernando de Barahona<sup>18</sup> ese mismo año siguiendo el del con-

<sup>16</sup> VV. AA., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, t. II, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 67.

<sup>17</sup> Francisco Amores Martínez, “El convento de San José del Carmen de Sanlúcar la Mayor”, en *La clausura femenina en España, Actas del Simposio*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, vol. I, p. 657.

<sup>18</sup> María Josefa Caro Quesada, *Los Barahona: entalladores sevillanos del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla (Arte Hispalense, 79), 2006, p. 23.

vento de las Teresas de Sevilla,<sup>19</sup> obra realizada por Gerónimo Velázquez en 1630.<sup>20</sup> Sobre las magníficas pinturas que representan a la Virgen y San Juan destaca la hechura mexicana por su volumen, claras carnaciones y gran formato de casi dos metros de altura. Si bien se observan desde la distancia varias intervenciones, se trata únicamente de puntuales repintes, y quizá, el repolicromado blanco con decoración a modo de encaje del paño de pureza; por ello la obra mantiene su trazado original, que sin duda la vincula directamente con las piezas ya descritas, sobre todo con el Cristo canario. En él se repiten tanto la anatomía como el diseño general del perizoma, tratamiento del rostro y cabello, pero es en la disposición no tan caída de la cabeza donde encontramos la diferencia más notable.

A reserva de contar con referencias documentales, o un estudio *in situ* y pormenorizado, y siempre dentro de la hipótesis que sostenemos, nos parece justificado relacionar este ejemplo con la imaginería ligera indiana, de la cual cada vez son más piezas supervivientes, aumentando considerablemente su nómina en los últimos años, en especial debido a estudios —como el aquí esbozado— que favorecen nuevas y fundadas adscripciones.

En esta fase no tan avanzada en cuanto al estudio de otras piezas, podemos señalar algunas hechuras que ahora esbozamos, y que de una u otra forma nos remiten al modelo propuesto. El primero de estos crucificados se ubica en el coro bajo de la iglesia conventual vallisoletana de madres dominicas de Portaceli, del que sólo se sabe que fue donado en 1616 por un tal Rodrigo Calderón,<sup>21</sup> aunque ello no asegura que la obra

sea de esa fecha. En cuanto a su análisis formal, la imagen comparte la mayoría de elementos comunes a los ya señalados, y donde la diferencia más notable radica en el trazado del paño de pureza: corto y con multitud de plegados, ligeramente alzado en la izquierda para dejar a la vista parte del muslo, muy próximo al mismo elemento del granadino *Cristo de la Sangre*, aunque en esta ocasión la decoración es más sencilla y a base de líneas doradas en vertical a modo de franjas.

Para concluir, y pese a las notables diferencias que pueden encontrarse mediante la simple confrontación de modelos, debemos apuntar ciertos paralelismos posibles en torno al conjunto de piezas adscritas al *Taller de los grandes Cristos* y el *Cristo de la Sangre*, antiguamente llamado *Cristo de la Humildad*, en la iglesia de Santo Domingo en Luceña, Córdoba (figura 15). Las primeras referencias documentales de la obra datan de 1611 y son de gran relevancia por habersele concedido una bula de indulgencias por el papa Paulo V,<sup>22</sup> lo cual induce a pensar que la gran veneración de que disfrutaba podría datar de antiguo, más aún cuando poseía capilla propia. Ampliamente estudiado el devenir de la cofradía, queda de manifiesto la importancia que tienen para nuestro estudio las

cas de este cenobio su cooperación para el conocimiento de esta obra. Dicha imagen fue recogida por la doctora María del Consuelo Maquívar en una recopilación sobre esculturas mexicanas localizadas en diversas colecciones y templos fuera de México; véase María Luisa Sabau García (dir. gral.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España 1*, Colima, Universidad de Colima, 1994, p. 314.

<sup>22</sup> “[...] 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 indulgencia [...]”; véase Antonio García-Abasolo, “Cristos mexicanos de caña y su devoción. Patrimonio americano en Córdoba”, en *Imaginería indígena mexicana...*, *op. cit.*, p. 344.

<sup>19</sup> VV. AA., *Guía artística de Sevilla...*, *op. cit.*, 2004, p. 69.

<sup>20</sup> María Josefa Caro Quesada, *op. cit.*, p. 51.

<sup>21</sup> Juan José Martín González y Francisco Javier de la Plaza Santiago, *Catálogo de monumental de la provincia de Valladolid*, t. 14, *Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios)*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 1987, p. 177. Agradezco a la comunidad de madres domini-



Figura 15. *Cristo de la Sangre* de Lucena, Córdoba (España). Fotografía de PFAM.



Figura 16. Detalle del torso y cabeza del *Cristo de la Sangre*. Fotografía de PFAM.

diferentes intervenciones a que se ha visto sometida la obra. La más antigua de ellas data de 1921-1922, a manos del escultor valenciano Cabanes, discípulo de Modesto Pastor, a raíz de la cual circula la leyenda que en la parte posterior se encontró una especie de puerta, que haría de la pieza un Cristo-Sagrario.<sup>23</sup> La siguiente intervención fue eje-

<sup>23</sup> Pese a que no se conoce el documento, ha perdurado el comentario sobre la supuesta existencia de uno de la referida intervención, propiedad del antiguo alcalde de la localidad, Vicente Manjón-Cabezas; véase J. Sánchez Arjona, "Testimonio de una restauración", en *Terralbo*, Córdoba, 1986. Este supuesto hallazgo pondría en relación la obra cordobesa con el uso de estas imágenes con *Cristos recaderos*, ya que según Manuel Toussaint, uno de los grandes conocedores del arte mexicano, circula la leyenda de que en el interior 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;

cutada en 1974 por el imaginero sevillano José Rivera; sin embargo, la actual visión de la obra fue configurada en 1985 por Justo Romero Babero. Esta última y controvertida actuación se debió al lamentable estado de conservación en que se encontraba el Cristo tras los efectos de la fuerte lluvia durante las procesiones de Semana Santa de ese año. Si bien con esta restauración se logró que perdurara la efigie, se hizo mediante criterios decimonónicos y fuera del ámbito de la práctica restauradora contemporánea, lo cual afectó notablemente la originalidad de la obra y desvirtuó su calidad primigenia.<sup>24</sup>

véase Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, UNAM, 1948, p. 46.

<sup>24</sup> Varios especialistas han considerado este proceso de restauración como inapropiado, entre ellos Joaquín Sánchez

---

Sin embargo, debemos destacar que pese a todo se mantiene el efectista y singular movimiento, mucho más pronunciado en comparación con los otros crucificados y donde el hombro izquierdo se gira hacia delante para romper el carácter frontal de la obra, y favorecer así el desplome de la cabeza hacia el lado opuesto, en un alarde de patetismo cercano a conceptos más barrocos (figura 16). Así la anatomía queda supe-  
ditada al movimiento y ello destaca aún más al artífice, quien supo plasmar con fidelidad la torsión de músculos. Sin embargo, los trabajos de talla en ambos pies, el trazado del paño de pureza,

la elongación de los brazos, pero principalmente el trabajo realizado en rostro, cabellos, bigote y barba —junto con las particularidades señaladas en otros crucificados—, tienen aquí un nuevo reflejo.

Para concluir con este último caso y sus respectivas variantes, queremos enfatizar la hipótesis en cuanto a una posible identificación de un obrador particular, el *Taller de los grandes Cristos*, pues no sólo marcó un estereotipo de crucificado que, sin duda —en función de los conservados y sus enclaves dispares—, debió alcanzar cierta notoriedad, si no es que logró perdurar a lo largo de varias décadas con importantes ejemplos que ahora salen a la luz.



---

Ruiz, con el que compartimos opinión; véase J. Sánchez Arjona, *op. cit.*, pp. 38-42.