



© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, 2004.

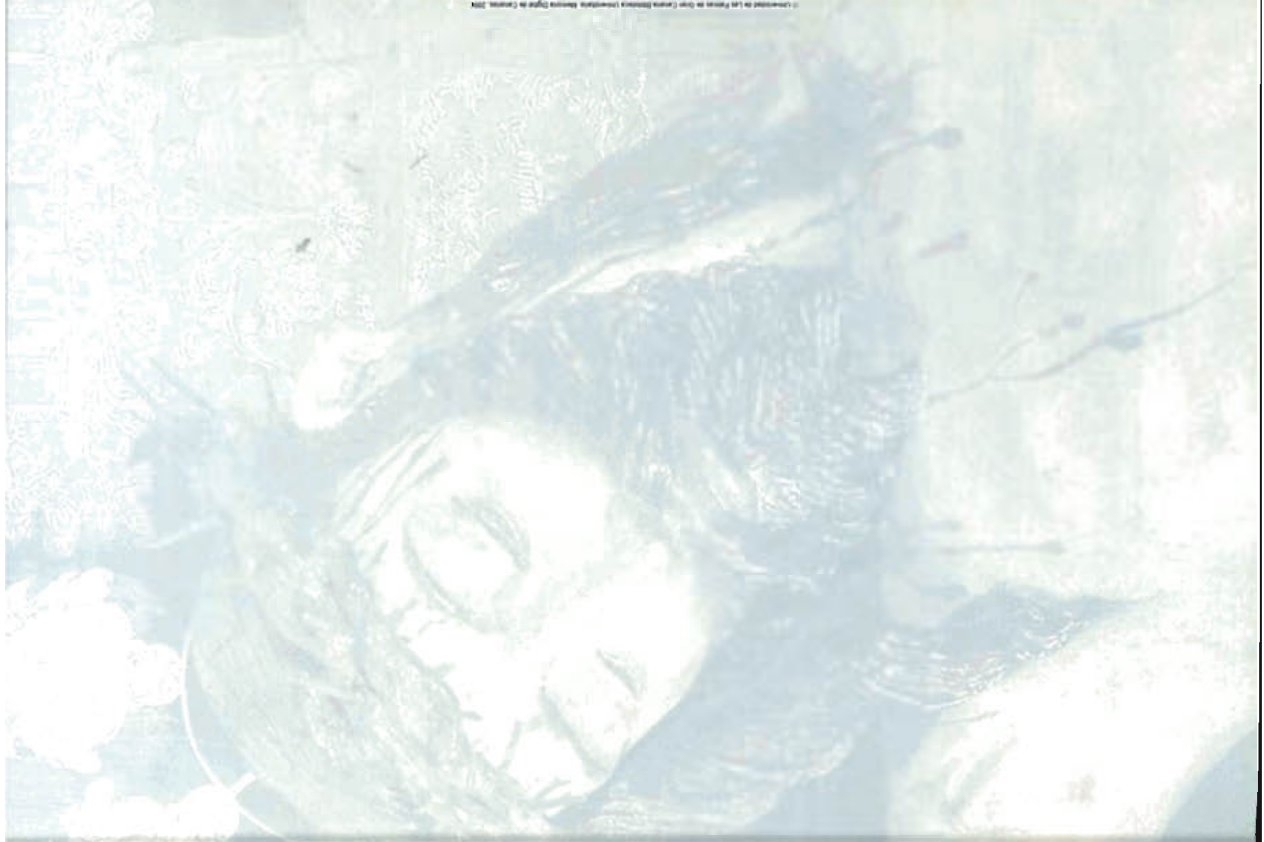
*Traza española, ropaje indiano*  
El Cristo de Telde y la imaginería  
en caña de maíz

Pablo F. Amador Marrero

Fray Antonio de Segovia, portando en su pecho a la Pacificadora.



La elección del título es un reconocimiento al agustino canario Fray Matías de Escobar y Llamas (La Orotava, 1688- Valladolid, México 1748). Traza española, ropaje indiano está tomado de su obra *Americana Thebaida. Vitas patrum de los religiosos ermitaños de N. P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, fuente imprescindible para el conocimiento de esta técnica prehispánica y de su uso evangelizador.



# *“Traza española, ropaje indiano”*

El Cristo de Telde y la imaginería  
en caña de maíz



Pablo F. Amador Marrero

**Edita:**

M. I. Ayuntamiento de Telde.

**Textos:**

Pablo F. Amador Marrero.

**Fotografías y esquemas:**

Patrimonio Nacional, Casa Colón. Caja Sur. Enrique Parra. Miguel Ángel Roda Peña. Pedro Olomí. Foto Tini. Viceconsejería de Cultura y Deporte. Gobierno de Canarias, Servicio de Publicaciones. Santiago Mejías. Taller Insular de Restauración del Excmo. Cabildo Insular de La Palma. Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria. Juan Gómez Luis-Ravelo. Joaquín Sánchez Ruis. Rolando Araujo. Elsa Dubois López. Gabriela García Lascurain. Instituto de Restauración del Patrimonio Histórico. Ángel Gómez Pinchetti. Archivo del Cronista Oficial de Telde. Abelardo Alarcón Cedillo. Armida Alonso. Anaïté Monteforte. Gerardo Calderón. Pablo Amador. Carola Besora. Alejandro Huerta. Sergio Guerrero. Eduardo Cáceres.

**Diseño Gráfico:**

Germán Suárez Santana.  
Pablo F. Amador Marrero.

**Digitalización, maquetación e impresión:**

Linca, S.L.  
Lepanto, 45.  
Telf.: 928 27 07 14 - E-mail: lincacanarias@terra.es  
35010 Las Palmas de Gran Canaria.

**Depósito Legal:**

G. C. 420-2002

**I.S.B.N.:**

84-89104-47-6

**Restauración:**

Pablo F. Amador Marrero.  
Carola Besora Sánchez.  
María Cárdenes (Supervisión).

**Agradecimientos:****Contratación:**

Cabildo de Gran Canaria.  
Servicio de Patrimonio Histórico.

**Restauración:**

- ▶ Estudios analíticos: Doctor Enrique Parra. Departamento de Tecnología Industrial. Universidad Alfonso X El Sabio. Madrid.
- ▶ Estudio Histórico Artístico: Maite Aldunate.
- ▶ Estudio de los Códices: D. Juan José Rosado Batalla. Departamento de Historia de América II. Universidad Complutense de Madrid.
- ▶ Estudio de Muestras Vegetales: Dr. Rowena Gale. Especialista en restos vegetales en yacimientos arqueológicos. Botanical Identifications. Gran Bretaña.
- ▶ Dr. David Brawmwell. Director del Jardín Botánico de Canario Viera y Clavijo.
- ▶ Análisis Biológico: D. Miguel Ángel Peña. Servicio de Medio Ambiente del Cabildo de Gran Canaria. D. Pedro Oromí, Especialista en coleópteros. Universidad de La Laguna, Tenerife.

- ▶ Análisis Radiológico: Centro de Salud San Pedro Mártir, Telde. Servicio Canario de Salud. Dirección Gerencia del Complejo Hospitalario Materno Insular. Departamento de Radiodiagnóstico.
- ▶ Estudio Endoscópico: Departamento de Endoscopia. Clínica San Roque. Dr Presa.
- ▶ Dña. M<sup>a</sup> del Rosario González Lacalle. Restauradora de Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria, "Joaquín Blanco".
- ▶ Museo de América. Madrid.
- ▶ Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Autónoma de México.
- ▶ Don Antonio María González Padrón. Cronista Oficial de Telde. Director del Museo León y Castillo. Telde.
- ▶ Servicio de Patrimonio Histórico del M. I. Ayuntamiento de Telde.

**Publicación:**

- ▶ Obispado Canariense.
- ▶ Obispado Nivariense.
- ▶ Casa Colón.
- ▶ El Museo Canario.
- ▶ Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria.
- ▶ Archivo Histórico Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ Museo El Molino. Agüimes. Gran Canaria.
- ▶ Museo de Piedra. Ingenio. Gran Canaria.
- ▶ Clínica San Roque. Servicio de Radiología.
- ▶ Iglesia de San Marcos. Icod de los Vinos. Tenerife.
- ▶ Taller Insular de Restauración. Excmo. Cabildo Insular de La Palma.
- ▶ Centro de Radiología Dr. Gregorio Acosta Pulido. Los Llanos. La Palma.
- ▶ Caja Sur. Córdoba.
- ▶ Grupo de Investigación Ergonomía & Patrimonio. Universidad de Granada. Junta de Andalucía.

**Agradecimientos personales:**

Josefa González. Congregación de Monjas Carmelitas de San José de Ávila. Congregación de Monjas Clarisas de La Laguna. Cofradía del Cristo del Calvario, Icod de los Vinos. Francisco González. Marino Sicilia. Carmelo Gil Espino. Margarita Rodríguez González. María de los Reyes Hernández Socorro. Julio Sánchez Rodríguez. José Lavandera. Elena Acosta. Ramón Gil. M<sup>a</sup> del Pino Amador. Juan R. Gómez-Pamo. Joaquín Sánchez Ruiz. Juan Gómez Luis-Ravelo. Isabel Concepción. Isabel Santos. Antonio García Abásolo. Gabriela García Lascurain. Rolando Araujo. Elsa Dubois López. Carmen Bermúdez. Manolo Vélez. Santiago Mejías. María Cárdenes. Leopoldo Izquierdo. Virginia Pérez. María José Otero. Isidoro Moreno. Carlos Gaviño de Franchy. Rosa Suárez Vera. Victoria Hernández. Juan Santana. Cristo Valido. Arcilda. Manolo Martín. Colección Manrique de Lara. Hermanos Cruz Solís.

Quiero agradecer de forma especial la colaboración de Carlos Rodríguez Morales, cuya ayuda ha sido imprescindible para la finalización del presente trabajo. Del igual modo, mi agradecimiento al profesor Jesús Pérez Morera quien siempre me ha brindado su apoyo y amistad. Finalmente a Carola Besora Sánchez compañera en las labores de restauración de Santo Cristo.

*A Mamen, maestra y amiga.*

**I**ntroducimos por la extensa obra artística ligada a Canarias y particularmente a la de Telde, es transitar por la vida misma, repasar elementos y lugares que han quedado reflejados en las valiosas páginas de nuestra historia pasada y también en la más reciente. *En esta oportuna ocasión, actores, actitudes, materias y formas investigadas de forma magistral por el especialista D. Pablo Francisco Amador Marrero, que nos hacen transcurrir por escenas que enriquecen de forma personal y colectiva nuestro acervo cultural e histórico. Es motivo, por ello, de gratitud el extenso estudio realizado, que incluye el proceso seguido en la restauración del Santo Cristo de Telde, y nada mejor para mostrar ese reconocimiento que la presente edición, por el Ayuntamiento de Telde, de tan valioso trabajo que hoy ponemos en sus manos, convencidos de que un pueblo que valora el hecho cultural en su justa medida y lo aporta para el futuro será para siempre un pueblo desarrollado y próspero. Las aguas que bebamos de la cultura serán el riego de la simiente que ílustres personajes comprometidos con el presente y pasado esparcieron para el brillante porvenir de esta Ciudad, Seis veces Centenaria y Primera Sede Episcopal de Canarias.*



**Aureliano Francisco Santiago Castellano**

Alcalde

Bajo el sugerente título de *Traza española, ropaje indiano*, el autor nos introduce en el complejo ámbito de la aculturación en la Nueva España durante el siglo XVI. Así expresaba el canario fray Matías de Escobar (1668-1748), oriundo de La Orotava y autor de la *Americana Tebaida*, el maridaje que, después de la conquista, eclosionó en el Nuevo Mundo como resultado de la fusión entre la cultura europea y la indígena; y -también hay que decirlo- entre el cristianismo y religiones prehispánicas.

Este sincretismo religioso que condujo al mestizaje artístico tiene también su expresión en el uso de materiales y técnicas prehispánicas que después de la conquista fueron aplicadas novedosamente a las manifestaciones artísticas de la colonia, tanto en la arquitectura (la quincha en el caso del Perú) como en la plástica (el maguey y la caña del maíz).

Dentro de la escultura virreinal podemos considerar varias modalidades: a) la estatuaria en piedra, el material preferido durante la etapa precolombina; b) la imaginería en madera policromada de tradición española; c) la escultura de influencia indígena y antecedentes precolombinos.

Durante el período colonial, la escultura en piedra perdió el protagonismo que tuvo en el mundo prehispánico, sobre todo la de bulto redondo. Siendo la piedra el material más usual para representar sus deidades, se trató de evitar representaciones que llevaron a los indígenas, por paralelismo, a la idolatría. Como resultado de ello, la estatuaria pétreo quedará reducida sobre todo a la decoración arquitectónica y relieves arcaizantes, donde la mano de obra indígena es muy notoria.

Los casos más conocidos de la tercera y última modalidad escultórica son el de la caña de maíz en México, planta sagrada por excelencia en Mesoamérica; y el del maguey y la escultura en tela en el mundo andino. Ambas técnicas, que fueron cristianizadas en la colonia y aplicadas novedosamente a la imaginería, fueron utilizadas en la etapa precolombina para hacer las figuras de las deidades indígenas. Como escribe de nuevo fray Matías de Escobar, *las mismas cañas que habían sido y dado materia para idolatría, esas mismas son hoy materia de que se hacen devotos crucifijos, de lo cual creo que se paga tanto el Señor de ver consagrada aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas...*



El libro que el lector tiene en sus manos constituye uno de los más completos análisis y aproximaciones que se han hecho acerca de esta peculiar técnica indígena, símbolo palmario del fascinante proceso de mestizaje cultural que, como nunca se ha dado en la Historia Universal desde la creación de Occidente, se produjo en las Indias españolas desde el siglo XVI. Cuando el arte o la literatura americana ofrece una nota original, la da casi siempre sobre esta base de encuentro entre lo español y lo indígena. Allí reside lo *más genuino* de un arte que se afirma sobre sus propias raíces multiculturales. No deja de ser sorprendente que la temprana adaptación de la tecnología indígena de la caña de maíz a la imaginería cristiana se deba no a un taller o un maestro nativo sino a un español, el escultor Matías de la Cerda, a quien Estrada Jasso adscribiera la hechura del Santísimo Cristo de Telde, atribución confirmada por los estudios técnicos derivados de la restauración dirigida por Pablo F. Amador Marrero.

Se trata de una obra escrita desde múltiples puntos de vista, una óptica poliédrica que lleva a su autor no sólo a abordar los temas específicamente de su especialidad - tecnología de la restauración- sino a adentrarse con, criterios sólidos y fundados, en el mundo de las formas artísticas para hacer acertadas catalogaciones y filiaciones en relación a parámetros tanto estilísticos como técnicos, sin olvidar todas aquellas connotaciones culturales, etnográficas, antropológicas o socioreligiosas que envuelven la imagen sacra en el Nuevo Mundo (la acción misional y el método indigenista de catequización; el valor y uso de la imagen religiosa como el más poderoso instrumento de evangelización; antecedentes y pervivencias idolátricas y su reflejo en el carácter sanguinolento de la imagenería colonial), auxiliadas necesariamente por los métodos de la iconografía y la iconología.

La novedosa metodología aplicada -que viene a rellenar un vacío en la historiografía tradicional que urgía remediar- persigue relacionar y posibilitar un encuentro entre los análisis históricos, formales, estilísticos, documentales y archivísticos con los físico-químicos (analíticas; rayos X; microscopía óptica con luz polarizada; estudio de muestras, endoscopia); y los técnicos e históricos de los procesos constructivos particulares que permiten la adscripción a talleres, escuelas o maestros según sistemas constructivos y materiales o motivos decorativos en cuanto a policromías.

Ello ha supuesto un considerable esfuerzo y años de trabajo e investigación que han llevado al autor a contactar con todo tipo de profesionales en Europa y América y a reunir y cruzar una información diversa y dispersa tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, pues la existencia de medios culturales tan diferenciados y distanciados geográficamente supone otra dificultad añadida.

Esta obra constituye la recopilación más completa y actualizada que se ha hecho hasta ahora de la imaginería en caña de maíz existente en España; un largo, paciente

y laborioso trabajo de investigación y rastreo que ha permitido hacer nuevas catalogaciones en nuestro país, entre las que descollan el Cristo del Amor de Santa Teresa, venerado en el coro bajo del convento carmelita de San José de Ávila; el de la Sangre de Granada, actualmente en la colegiata de El Salvador; y los dos ejemplares existentes en el claustro mudéjar del convento cacereño de Guadalupe. Con respecto al legado artístico americano conservado en las Islas -uno de nuestros más importantes signos de identidad cultural- Pablo F. Amador, además de hacer un recorrido por el catálogo de pinturas e imaginería en talla, hace un pormenorizado estudio de todas y cada una de las escultura en caña que se conservan en el Archipiélago, aportando nuevas obras -como son el Cristo de la Buena Muerte de Ingenio o el de San Telmo en Santa Cruz de La Palma- o descatalogando otras.

En otros casos, las indiscutibles analogías -inadvertidas hasta ahora- entre piezas tan distantes entre sí como son el Cristo de Zacatecas en Córdoba -perfectamente datado hacia 1576-, el famoso de Cortés en México y el llamado de los Canarios en la isla de Gran Canaria dan pie al autor para establecer un hilo conductor que viene a demostrar la existencia de un mismo taller vinculado a Tlaxcala que, en los tres casos, trabajó con un prototipo modélico, como evidencian la repetición de las trazas y de los motivos decorativos de los estofados originales en el paño de pureza.

El estudio de los procesos técnicos y constructivos y su evolución a lo largo de la historia constituye una materia marginal dentro de las habituales líneas de investigación. Desde ese punto de vista, la obra que nos ocupa desvela importantes conocimientos a partir de los cuales se fundamentan nuevos criterios de restauración y nuevos caminos en las intervenciones de esta tipología específica de la escultura. Además de insistir en la extraordinaria versatilidad del sistema, que combina el uso de la caña y su masilla con el empleo de adhesivos prehispánicos, talla en madera en zonas muy puntuales y papeles de diferentes tipologías y procedencias -tanto indiana como europea- y las diferentes variaciones que experimentó la originaria que hasta ahora sólo eran una mera hipótesis, como era la utilización de moldes con engobe en la hechura de estos sacros simulacros. A ello se une el sorprendente hallazgo, durante el proceso de restauración y mediante el método de la endoscopia, de diferentes códices indígenas ilustrados en el interior de la escultura, de extraordinario valor por la rareza de los pocos ejemplares conservados. Realizados en los años inmediatamente posteriores a la conquista cortesiana, la combinación del sistema fonético europeo con la escritura ideográfica nativa constituye otra primera muestra de ese gran mestizaje artístico, cultural y religiosos del que el Cristo de Telde es uno de nuestros mejores símbolos.

**Jesús Perera Morera**

Profesor Titular de Historia del Arte

Universidad de La Laguna



Coronación de la Virgen. Joseph de Páez. México 1756.  
Casa Colón. Las Palmas de Gran Canaria.

# La travesía artística entre América y Canarias

La privilegiada localización geográfica de Canarias en la ruta de los vientos alisios propició que el Archipiélago se convirtiera en puerto obligatorio del camino hacia las Indias. Último lugar de avituallamiento antes de surcar las aguas oceánicas, las Islas se vieron favorecidas por el trasiego comercial que ello suponía, más aún cuando muchos de los tripulantes de aquellas naves eran isleños que abandonaron su tierra natal en busca de *El Dorado* o simplemente una nueva oportunidad para hacer fortuna. Esto no hizo que nuestros emigrantes olvidasen su tierra natal, como así demuestran los continuos envíos no sólo de objetos artísticos sino de legados con los que se sufragaron importantes actuaciones que han ido configurando nuestro patrimonio artístico. Ejemplos de estas inversiones con dinero indiano son los retablos y la iglesia de la parroquia de Puntallana (La Palma), o la adquisición en 1831 de palio de la iglesia del Salvador de la misma isla, encargado a Lyon, *alhaja digna de una catedral*, que fue costeada en parte, con la Manda Pía de don Cristóbal Pérez Volcán.

Fue la devoción de los emigrantes canarios la causante de que la arribada de la mayoría de las piezas americanas conservadas en las Islas sean de carácter sacro. Muchas de estas piezas fueron remitidas desde América, o en otros casos, traídas por los propios isleños en su regreso, o simplemente fueron encargadas a talleres americanos gracias al comercio establecido entre las Islas y el Nuevo Continente, debido en gran medida a la bonanza económica que este mercado produjo.

Hasta la actualidad, las primeras importaciones artísticas americanas conocidas son los Cristos de caña y en especial el Señor de Telde, por ser la obra más antigua, a

---

1 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: "Nuevos datos artísticos de la parroquia de Puntallana", en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, 1980, pp. 539-551.

2 PÉREZ MORERA, J.: "Palio" en *Arte en Canarias siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, 2001, pp. 103-106.



*San Sebastián de Alabastro. 1579. Telde. Actualmente en el Museo Diocesano de Las Palmas.*

los que nos referiremos en sus capítulos correspondientes. Manteniendo un eje cronológico, entre las principales piezas arribadas durante el siglo XVI citaremos las rallas de San Sebastián esculpido en alabastro que presidía su ermita homónima en Telde, o el Señor de la Piedra Fría, conservado en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de La Palma. El primero, ahora en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas, es anterior a 1579, como queda recogido en un inventario de ese año en donde consta: *Primeramente una imagen de bulto, de alabastro, del glorioso San Sebastián con una peana dorada, que se dice la enviaron de Indias para dicha ermita*<sup>3</sup>. Su procedencia es incierta, apuntándose la posibilidad que se trate de una obra de las denominadas de retorno como así señala González Padrón<sup>4</sup>, pero no debemos olvidar que algunos talleres americanos fueron muy diestros en la talla del tecali o huamanga, sobrenombres con el que se conoce al alabastro, el primero de ellos en México y el segundo en Perú, cuyas obras destacaron sobretodo durante el siglo XVII. Pero la temprana datación de la pieza canaria y su calidad respaldarían su factura europea, más aún teniendo en cuenta el hecho que San Juan de la Frontera de Huamanga en Perú, centro productor de esta tipología escultórica fue fundado a mediados del XVI<sup>5</sup>, por lo que sería muy aventurado adscribirle el San Sebastián canario. Igualmente, la destreza en el tallado descarta su filiación mexicana, en especial al lugar donde esta tipología de obra está más arraigada, los valles de Puebla-Tlaxcala, caracterizados por una talla

menos elaborada en función al uso del agua y arena en el desbaste y delineación de la talla<sup>6</sup>. La segunda de las obras, el Señor de la Piedra Fría, ha sido catalogado por el profesor Pérez Morera dentro del “primer período de la escultura novohispana, dominada aún por las formas arcaizantes y medievalistas, de manera que las figuras parecen copiadas por los artistas indios de estampas góticas”<sup>7</sup>. La imagen que pertenecía al antiguo templo del Hospital de Santa Cruz de La Palma, figura en el más antiguo de los inventarios conservados, en 1603 como *Ecce Homo de las Indias*, y pudo llegar conjuntamente con el Señor de la Salud, Cristo de maíz que perteneció a dicho Hospital<sup>8</sup>, ahora en la parroquia de Los Llanos de Aridane.

3 HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: *Telde: sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos*. Telde, 1958, p. 108.

4 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (coord.): *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVII/XIX*. Gran Canaria, 2000, p. 159.

5 BERCHEZ, J. (Comisario): *Los siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*. Madrid, 2000, p. 399.

6 *Idem*. p. 403.

7 PÉREZ MORERA, J.: “Esculturas americanas en La Palma”, en *IX Coloquio de Historia Canario-Americano*. Las Palmas de Gran Canaria, t. II, pp. 1287-1305.

- *Magna Palmensis. Retrato de una Ciudad*. La Palma, 2000, p. 90.

8 *Ibidem*.

La escasez de ejemplos conservados del siglo XVI en cuanto a pintura y escultura se mantiene para la centuria siguiente. Con todo, existen ciertas referencias sobre la llegada de piezas indianas durante el siglo XVII como la Virgen de Candelaria traída de Lima a principios de siglo que recibió culto en la iglesia conventual agustina de Vilaflor (Tenerife), ya desaparecida<sup>9</sup>. Se tiene constancia del envío de una imagen de la Virgen del Rosario con destino al convento dominico de Agüimes, por parte del Dean de Oaxaca (México), Juan Fernández Vélez<sup>10</sup>. Tradicionalmente la talla americana se ha venido relacionando con la actual imagen que bajo aquel título se venera en la parroquial de San Sebastián en la misma población; pero sus trazados concuerdan según diversos investigadores, con modelos más propios del neoclasicismo, por lo que no sería de extrañar que la antigua talla fuera sustituida durante las remodelaciones estilísticas que acontecieron en muchos de nuestros templos a partir de las décadas finales del siglo XVIII. Como ejemplo representativo citamos la Virgen de Regla de Santa Cruz de Tenerife que pudo llegar a mediados de la centuria gracias al piloto de Indias Domingo Díaz Virtudes<sup>11</sup>.

Si Flandes y la Península Ibérica fueron los centros productores a los que acudieron con mayor frecuencia los comitentes insulares durante las primeras centurias tras la Conquista, en el siglo XVIII América y los talleres insulares tomarían el relevo. Junto al auge de los talleres artísticos indianos, se produce un apogeo del comercio insular y a su vez la consolidación de las fortunas de los emigrantes canarios, que repercutiría en el envío de una cantidad ingente de piezas artísticas sin parangón en la Historia del Arte Canario.

México se destaca entonces como principal proveedor de piezas indianas para las islas. No pretendemos plantear aquí un catálogo exhaustivo pero sí mencionar ciertas obras sobresalientes por su calidad técnica o por las circunstancias de su arribada. Destacadas son las representaciones de San José, como las conservadas en la iglesia de Santo Domingo de la capital gran-canaria, el de San Juan del Farrobo (Tenerife) o el de en Santa Catalina de Tacoronte (Tenerife). El donante de este último, José Espinosa Betancourt, fue un generoso benefactor del citado recinto tinerfeño para el que donó también su retablo y uno de los mejores cuadros conservados en nuestras Islas del tema de la Virgen de Guadalupe americana<sup>12</sup>. Estos bienes



9 RODRÍGUEZ MORALES, C.: "Escultura en Canarias. Del Gótico a la Ilustración", en *Arte en Canarias siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Islas Canarias, 2001, p. 159.

10 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura americanas en Canarias", en *Canarias y América. Gran Enciclopedia de España y América*. Madrid, 1988, p. 214.

11 CIORANESCU, A.: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1976, t. II p. 278.

12 TARQUIS, P.: *Riqueza artística de los templos de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1967, pp. 176-176.

*Señor de la Piedra Fría.  
México, c. 1595. Iglesia de  
San Francisco, La Palma.*



San José. México.  
Siglo XVIII. Iglesia de Santo  
Domingo, Las Palmas de  
Gran Canaria.

obtenidos gracias a la posesión de barcos que hacían la ruta de las Indias, se encuentran en la iglesia con anterioridad a 1750, año que aparece en la inscripción del lienzo que corona el retablo. En referencia a la representación de la Virgen americana, su calidad plástica y la particular representación de la Santísima Trinidad como tres personas iguales, ha propiciado su adscripción a Miguel Cabrera<sup>13</sup> y posteriormente a los pinceles de José de Paéz<sup>14</sup> con el que ciertamente comparte mayores afinidades y de quien poseemos otros ejemplos en las Islas.

En el San José de Las Palmas se da otra de las circunstancias más comunes en cuanto al envío de piezas indianas, al tratarse de un presbítero canario que al morir remitió sus pertenencias a las Islas. Entre ellas se encontraba este simulacro cercano al rococó, fechable en la última década del siglo XVIII<sup>15</sup>. Parecidas circunstancias motivaron la arribada del grupo de la Piedad que preside la ermita de los Dolores de Mazo (La Palma) donada en la década de los setenta por el presbítero Francisco de Aquino Fernández Riverol, quien aprovechando su estancia en tierras americanas encargaría en México la obra<sup>16</sup>.

Mención aparte en la importación de piezas mexicanas merece la Virgen de las Angustias de Icod de los Vinos. La pieza, una de las más bellas Dolorosas de la plástica en Canarias, fue encargada a la capital mexicana por su donante, Marcos de la Torre en 1741. No sólo debemos destacar la talla sino todo el conjunto de su capilla oratorio, construida por el referido capitán gracias al comercio indiano, y para cuyo aderezo encargó también en tierras americanas un lienzo de la Virgen de Guadalupe, de gran calidad, otro de la Sagrada Familia, la lámpara, el juego de altar constituido por cáliz, patena, platillo y vinageras, todo en plata, a lo que se suma la campana exterior de procedencia poblana, bujías de plata cubana, y para la Virgen, diadema y daga guatemaltecas<sup>17</sup>. Es destacable por su rareza la donación a modo de exvoto de un caimán disecado que aún se conserva en la ermita, dando a todo el conjunto un singular aire indiano.

13 DELGADO, R.: Catálogo de la *Exposición Restauraciones en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1973, n° 43 del catálogo.

14 FRAGA GONZÁLEZ, C.: "Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias", en *V Coloquio de Historia Canario-Americano*. 1989, t. II, pp. 899-891.

15 SUÁREZ GRIMÓN, V.: "Contribución al estudio de la propiedad de la tierra de Gran Canaria: fundaciones pías y vinculares de origen indiano en el siglo XVIII", en *Actas de V Coloquio de Historia Canario-Americana*, (1982), Las Palmas de Gran Canaria, 1985, t. II, pp. 530, 543 y 546. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura americanas en Canarias", en *Canarias y América. Gran Enciclopedia de España y América*. Madrid, 1988, p. 216.

16 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas en Canarias" en *II Coloquio de Historia Canario-Americano*. Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 487-488.

17 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura...", *op. cit.* pp. 484-485. ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E.: "Origen y colocación de la Santa Imagen de las Angustias", en Programa de Semana Santa 1989. Icod de los Vinos, 1989.

De procedencia también mexicana son otras tallas como la Virgen de las Mercedes de la ermita de San Telmo en Garachico<sup>18</sup>, el San Antonio Abad de Santa Cruz de La Palma, remitido desde Campeche<sup>19</sup>, ahora en la ermita de San Sebastián, o el San Judas Tadeo del museo catedralicio nivariense. Este último fue enviado junto a una talla de la Dolorosa, considerados durante muchos años como donación en 1715 de Bartolomé de Mesa, aunque ahora sabemos que Mesa fue el intermediario del lagunero residente y fallecido en Oaxaca Juan de Molina, pues consta documentalmente que aquel trajo las efigies, *por imposición que en comunicado le dejó Don Juan de Molina, llamado el Saborí*<sup>20</sup>.

Entre los envíos remitidos desde México durante el siglo XVIII destacan las representaciones tanto escultóricas como pictóricas de la patrona americana, la Virgen de Guadalupe, ampliamente estudiada por la profesora Fraga González. De este extenso conjunto repartido por todas las islas, sobresalen las tallas del municipio grancanario de San Bartolomé de Tirajana y la venerada en la ermita de la que es titular en Agua de Bueyes, en Antigua (Fuerteventura). De la primera se sabe donada por el promotor de la ermita, el primer conde de la Vega Grande, Fernando Bruno del Castillo Ruiz de Vergara<sup>21</sup>. Pero de la pieza mayorera se conservan escasos datos, pero todos hacen señalar su posible autoría americana<sup>22</sup>.



*Virgen de las Angustias.  
Icod de los Vinos, Tenerife.*

Mucho más abundantes son los ejemplos conservados de la Virgen de Guadalupe en lienzo o en menor medida realizados sobre cobre. Entre los ejecutados sobre tejido destacan por sus calidades los conservados en la sacristía de San Juan Bautista de Arucas, San Marcos de Icod, o el de la ermita de Gracia en La Laguna, rubricado por José de la Cruz en 1789. También firmado y del mismo tema son el de José Barrueco de la ermita del Tránsito (Icod de los Vinos) o el adquirido para la ermita de

18 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.*, p. 489.

19 PÉREZ MORERA, J.: "Esculturas americanas en La Palma", en *IX Coloquio de Historia Canario-Americano*. Las Palmas de Gran Canaria, t. II, p. 1294.

20 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura americanas..." *op. cit.*, p. 481-482. AMADOR MARRERO, P. y RODRÍGUEZ MORALES, C.: "Aproximación a la imaginería procesional en Canarias", en *Escuela de Imaginería*, n.º 19. Córdoba, 1998, p. 7.

21 FRAGA GONZÁLEZ, C.: "Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas", en *Anuario de Estudios Americanos*. Sevilla, (t. XXXVII), 1983, pp. 697-707. CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.: Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII. Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 125.

22 FRAGA GONZÁLEZ, C.: "Esculturas de la Virgen de Guadalupe...", *op. cit.*, pp. 706-707. CALERO RIZ, C. y QUESADA ACOSTA, A.: *La escultura hacia 1900*. Santa Cruz de Tenerife, 1992, p. 16.



San Amaro del Puerto de la Cruz signado por José Guerrero en 1769. Realizados en cobre son el ya mencionado de Santa Catalina de Tacoronte, cuya calidad lo convierte en la mejor representación guadalupana de Canarias, atribuible a José de Páez, o el firmado por Antonio Sánchez, de quien es igualmente el cobre que representa a la Virgen con el Niño Dormido<sup>23</sup>, ambos conservados en colecciones particulares.

Del amplio repertorio pictórico mexicano custodiado en el Archipiélago merece reseñarse la serie relativa a la infancia de Cristo realizado en 1744 por Fray Miguel de Herrera, quien tres años antes realizaría el San Ignacio de Loyola de la sillería del coro de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Pero si hay dos cuadros a destacar éstos son la Coronación de la Virgen en el Museo de la Casa Colón (Las Palmas de Gran Canaria) y la Inmaculada del coro alto de la iglesia conventual de San Juan Bautista de La Laguna, custodiado por las mojas clarisas. El primero es obra de José de Páez, como consta en uno de los textos aparecidos durante una reciente restauración donde se lee: *JOSEPH DE PAEZ FECIT EN MEXICO AÑO DE 1756*. El lienzo, ampliamente estudiado por los profesores Hernández Socorro y Concepción Rodríguez, se debe al encargo de Juan Agustín Eduardo, cuya figura orante a los pies de la Virgen también apareció durante la referida restauración<sup>24</sup>. De no menor calidad es la personal representación de la Inmaculada que efectuara Francisco Antonio Vallejo en 1772, quien dos años más tarde repetiría el tema en el lienzo conservado en la Pinacoteca Virreinal de ciudad de México<sup>25</sup>.



*Virgen de Guadalupe. México. Siglo XVIII. Iglesia de Santa Catalina Mártir, Tacoronte, Tenerife.*

Para finalizar con el legado mexicano no podemos olvidar una serie de lienzos de temática civil como las denominadas *pinturas de casta* de la Casa Colón o aquél que representa la conquista y colonización de la Lousianna por tropas francesas, en el mismo museo. A ellos debemos sumar varios retratos de menor calidad repartidos por colecciones particulares insulares y otros de los que se tiene constancia aunque se encuentran en paradero desconocido, firmados por nombres tan relevantes para la plástica mexicana como Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz o Antonio de Torres.

23 RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: "Virgen con el Niño dormido" y "Virgen de Guadalupe", en *Sacra Memoria*, Puerto de la Cruz, Tenerife, 2001, pp. 112 y 133.

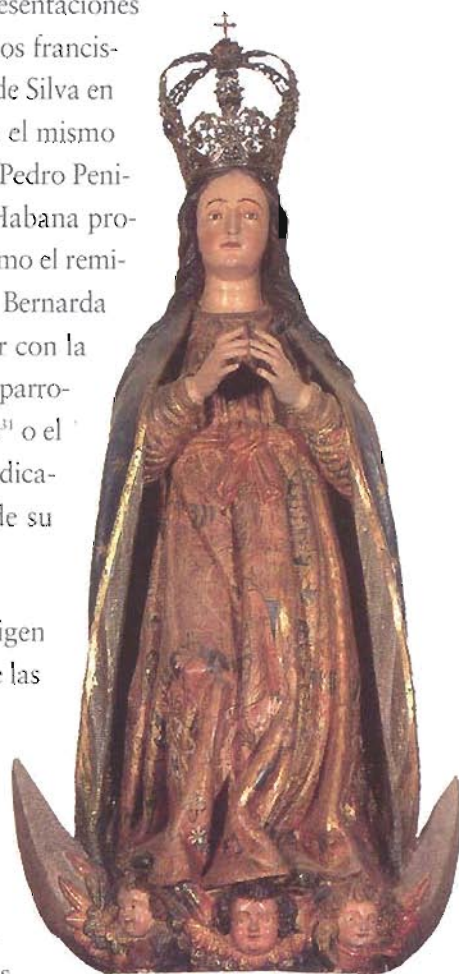
24 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J.: "Dos pinturas del siglo XVIII en instituciones grancanarias: Juan de Miranda y José de Páez", en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Gran Canaria, 2000, (en prensa).

25 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura...", *op. cit.* pp. 222.

Tras México, es de Cuba, la *Gran Antilla*, de donde procede la mayor cantidad de obras llegadas al Archipiélago. En gran parte se trata de esculturas religiosas cuyo número y calidad vienen a demostrar que La Habana fue un importante centro productor y no un mero lugar de tránsito como se venía afirmando.

Entre las piezas más señeras debemos mencionar sendas representaciones de San Francisco de Asís, uno remitido por el Padre Flores<sup>26</sup> para los franciscanos de Santa Cruz de Tenerife, y otro enviado por José Antonio de Silva en 1768 para la iglesia de Santa Ana (Garachico)<sup>27</sup>. Para esta última el mismo personaje donó en 1771<sup>28</sup> el Señor Preso que forma grupo con San Pedro Penitente, costeadado por el presbítero Luis de Paiba<sup>29</sup>. También de La Habana provienen algunas representaciones de Santo Domingo de Guzmán, como el remitido en 1793<sup>30</sup> para la capilla que erigiera en Icod de los Vinos doña Bernarda Isabel Pérez Domínguez. Gracias a esta pieza podemos relacionar con la misma escuela la talla que del mismo tema se encuentra ahora en la parroquia de Nuestra Señora de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz<sup>31</sup> o el perteneciente a la antigua iglesia del convento de la Orden de Predicadores de Teguiise (Lanzarote) y en la actualidad en los fondos de su Museo Diocesano.

Mención especial merece la serie de crucificados que de origen cubano se encuentran en Tenerife además del denominado como de las Antillas de Gáldar. El del Calvario en la Capilla de Nuestra Señora de los Afligidos (Icod de los Vinos), de cuidado tallado anatómico y policromía sanguinolenta propios de las representaciones americanas del tema. Y los de San Marcos también en Icod y Nuestra Señora de la Luz en Guía de Isora, ambos bajo la misma advocación de la Dulce Muerte, que mantienen una serie de afinidades patentes, y cuya catalogación queda demostrada por una inscripción en la pieza sureña donde queda constatado que llegó de La Habana y se terminó de barnizar en 1778<sup>32</sup>. Con respecto a la talla grancanaria, pese a las dudas que su posible naturaleza cubana ha suscitado entre los investigadores, de la documenta-



*Virgen de Guadalupe. México ? Siglo XVIII. Ermita de Juan Grande, San Bartolomé de Tirajana, Gran Canaria.*

26 ICHAUERBE Y ADALPE, D.: *Noticias sobre los Provinciales Franciscanos de Canarias*. Tenerife, 1966, p. 269. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* pp. 448-449.

27 ICHAUERBE Y ADALPE, D.: "Noticias sobre los Provinciales..." *op. cit.* p. 250. TARQUIS RODRÍGUEZ, P.: *Antigüedades de Garachico*. Tenerife, 1974, p. 116. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* pp. 486-487.

28 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* p. 486.

29 *Ibidem*.

30 *Idem*, p. 490.

31 GARCÍA IZQUIERDO, D. J.: "Santo Domingo de Guzmán", en *Sacra Memoria*. Puerto de la Cruz, 2001, pp. 154-157.

32 MORÍN, C.: *Patrimonio histórico artístico de Guía de Isora*. Tenerife, 1990, pp. 71-72.

ción conservada se deduce su procedencia caribeña y se constata su donación por parte Juan de la Vega en 1827<sup>33</sup>.

Caso particular es el de las imágenes de la Virgen del Rosario y San Ginés de la iglesia de la que es titular este último en Arrecife de Lanzarote. Según la documentación, fueron traídas de La Habana por el capitán Ginés de Castro, pero terminó su realización algún diestro artífice insular, ya que ambas piezas llegaron posiblemente sin policromar según se deduce de esta cita: *Item en un caxon grande se encontró la ymagen de Sr. Sn. Xines de bulto y otra de la Virgen pero a estas les falla el barniz y las vestiduras por haver venido de la Havana*<sup>34</sup>. La calidad del acabado policromo se relaciona con el pintor Manuel Antonio de la Cruz<sup>35</sup>, lo que corrobora la semejanza con otras tallas policromadas por el mismo maestro para José Luján Pérez, como ocurre con las localizadas en Santa Catalina de Tacoronte.



*Cristo del Calvario.  
La Habana. Siglo XVIII.  
Icod de los Vinos, Tenerife.*

Del resto de los centros productores americanos activos durante el siglo XVIII, son escasos los ejemplos que subsisten, entre ellos, una de las mejores representaciones escultóricas de la patrona mexicana que ha dado el arte hispano. Encargada a los talleres guatemaltecos por el Conde de La Gomera y Marqués de Adeje, Domingo José de Herrera y Ayala, quien fue a su vez gobernador y capitán general de Guatemala. La efigie fue donada<sup>36</sup>, al antiguo cenobio de Guadalupe y San Pablo, erigido por sus antepasados, donde permaneció hasta su traslado a la iglesia de Santa Úrsula en la misma localidad.

De Ecuador es la Virgen del Rosario del antiguo convento de la Orden de Predicadores de Teguiise, Lanzarote. Los últimos estudios la relacionaban con los talleres quiteños, y tras su restauración y debido a la particularidad en la realización de la mascarilla de la Virgen (ejecutada con plomo) y por sus trazas y similitudes con otras piezas la hemos adscrito a la producción de uno de los más destacados imagineros ecuatorianos, el polifacético Bernardo Legarda<sup>37</sup>.

33 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* p. 492.

34 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura...", *op. cit.* p. 219. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* p. 491. HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (coord.): *Arte Hispanoamericano en...* *op. cit.* pp. 162-164, 308.

35 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (coord.): "Arte Hispanoamericano en..." *op. cit.* p. 308.

36 FRAGA GONZÁLEZ, C.: "Esculturas de la Virgen de...", *op. cit.* pp. 704-705.

37 HERNÁNDEZ SOCORRO, M. R. (coord.): "Arte Hispanoamericano en..." *op. cit.* p. 150. AMADOR MARRERO, P.: "Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas", en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Gran Canaria, 2000, (en prensa).

En lo que se refiere a pintura, muy pocos son los ejemplos conocidos, a lo sumo la representación de Jesús Niño con la cruz a cuestas de la Casa Colón de Las Palmas, cuyo trazado y características aplicaciones en oro la vinculan a los talleres peruanos de Cuzco.

Si el siglo XVIII se caracteriza, como hemos visto, por la gran cantidad de piezas arribadas de procedencia americana, este flujo decae notablemente las centurias siguientes. Deben destacarse las tallas de San Bartolomé y del Crucificado que presiden el reta-



*Inmaculada Concepción. Antonio Vallejo, México 1772. Convento de Clarisas, La Laguna.*



blo de la parroquia de San Bartolomé en Lanzarote, cuya impronta cubana se reafirma con la semejanza que mantienen con piezas conservadas en la isla caribeña<sup>38</sup> y catalogable dentro de un barroco tardío de mediados del siglo XIX.

De finales de la misma centuria es la recientemente catalogada Virgen del Rosario de la iglesia de Las Mercedes (La Laguna) que posee en una inscripción en la propia obra que aclara su origen venezolano, pues fue tallada por el imaginero Manuel A. González<sup>39</sup>.

Aunque el legado americano de pinturas y esculturas es abundante, no es muy inferior la cantidad de piezas de platería que de todas las épocas salieron de los talleres indios con rumbo a Canarias. De las más de trescientas piezas catalogadas recientemente por el profesor Jesús Pérez Morera se deduce la importancia que este mercado tuvo para las islas encontrándose ejemplos de casi todos los centros productores americanos.

Varios han sido los investigadores cuyos estudios se han centrado en este campo de las artes. Destacar el trabajo pionero en España del profesor Jesús Hernández Perera que le valió el premio en 1951 Marcelino Menéndez y Pelayo, publicado cuatro años más tarde por el Consejo de Investigaciones Científicas. Otros de los trabajos que se han ocupado de la platería de forma específica es el escrito por la investigadora Gloria Rodríguez, centrado en las piezas americanas conservadas en la isla de La Palma. Igualmente, hemos de citar a la espera de una próxima publicación específica, la variedad de artículos recogidos en congresos, revistas y catálogos de exposiciones, como los firmados por Constanza Negrin o Jesús Pérez Morera que aundan en la importancia que el patrimonio canario tiene para España, siendo

*Custodia del Sol. Perú. Iglesia Ntra. Sra. de Montserrat, San Andrés y Sauces, La Palma.*

38 AMADOR MARRERO, P.: "Imaginería en madera...", *op. cit.* (en prensa).

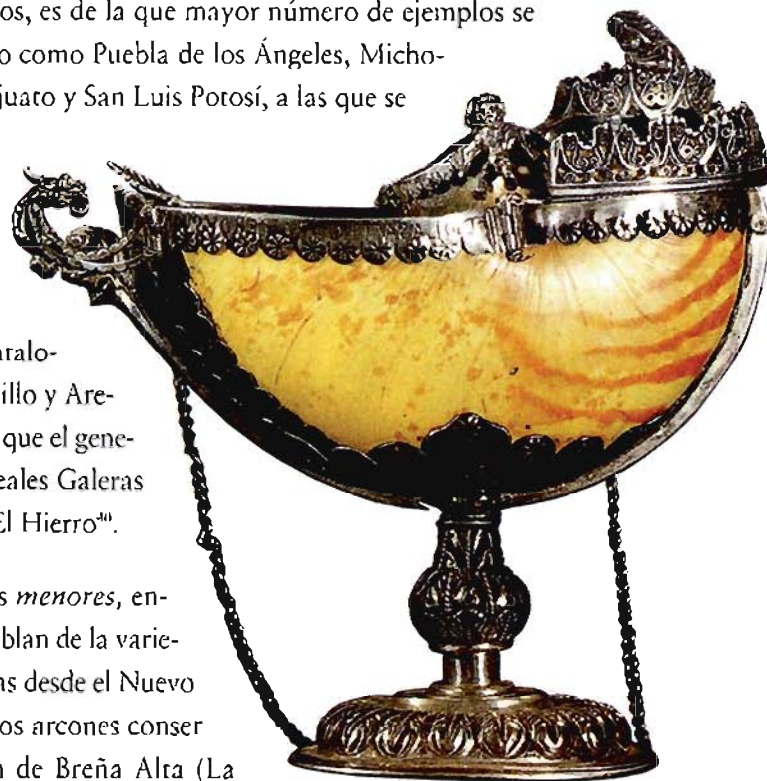
MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura...", *op. cit.* p. 219. MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas ..." *op. cit.* p. 491.

39 MARTÍN GONZÁLEZ, R.: "Estudio Histórico-Artístico de la Virgen de las Mercedes", en *La Laguna y la Virgen de las Mercedes. Historia y proceso de Restauración*. La Laguna, 2002, p. 60.

posiblemente una de las comunidades más rica en cuanto a número de piezas y calidad de las mismas. Este amplio legado está formado, como ya hemos comentado, por piezas remitidas desde la mayoría de los núcleos productores americanos. La zona de Nueva España y sus diversos centros, es de la que mayor número de ejemplos se conservan, tanto de Ciudad de México como Puebla de los Ángeles, Michoacán y las ciudades mineras de Guanajuato y San Luis Potosí, a las que se añaden Oaxaca y Yucatán (Mérida y Campeche). A este legado mexicano se unen igualmente Guatemala, La Habana, Venezuela, Nueva Granada (Mérida y Maracaibo) y Panamá. Ya dentro del Virreinato del Perú, se ha catalogado platería procedente de Lima, Trujillo y Arequipa, a lo que ha de sumarse el legado que el general Ramos Quintero, General de las Reales Galeras del Pacífico, enviara a su isla natal de El Hierro<sup>40</sup>.

Dentro de las artes denominadas *menores*, encontramos algunos ejemplos que nos hablan de la variedad de piezas de distinto índole remitidas desde el Nuevo Mundo. Entre éstas, podríamos citar los arcones conservados en la ermita de la Concepción de Breña Alta (La Palma) y el de la clausura del convento de clarisas de La Laguna (Tenerife), ambos estudiados por el profesor Pérez Morera adscribiéndolos a los talleres mexicanos. En los depósitos de la Catedral de Santa Ana (Gran Canaria) se conserva una de los mejores ejemplos textiles de procedencia americana. Se trata del gran tapiz peruano confeccionado para el primer marqués de Casa-Hermosa, Francisco de Mesa y Ponte, coronel del Regimiento de Hércules en el Virreinato del Perú, cuyo escudo de armas centra de forma destacada la composición de la obra<sup>41</sup>.

Para concluir hemos de apuntar un nuevo campo de investigación sobre el arte americano en Canarias. Éste, centrado en los análisis formales y científicos de policromías y decoraciones, vendría a compensar las lagunas documentales existentes sobre muchas piezas, aportando nuevas catalogaciones como es el caso de la talla de Santa Bárbara, Máguez (Lanzarote) que hemos vinculado recientemente a los talleres mexicanos de mediados del siglo XVIII<sup>42</sup>.



*Naveta de concha de madreperla. La Habana, c. 1700. Parroquia de El Salvador, Santa Cruz de La Palma.*

40 Queremos agradecer estas referencias sobre platería al profesor Pérez Morera y remitirnos para una mayor información sobre el tema a su próxima publicación *Tesoros de las Indias. Platería americana en Canarias*.

41 JIMÉNEZ SÁNCHEZ, S.: "Catolicidad y Arte", en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 11-XI-1951, p. 3.

42 AMADOR MARRERO, P.: *El estudio de los estofados en la catalogación de escultura americana: el ejemplo de la imagen de Santa Bárbara, Máguez (Lanzarote)*. En prensa.



© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias 2004

Ángel. Enconchado. México c. 1700.  
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

# Los orígenes

Profundizar en los orígenes de los cristos de maíz es remitirnos a siglos antes de que los españoles pisaran tierras americanas. Pese a que 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 de los cristos, tenemos que dejar atrás el Imperio Mexica con su capital Tenochtitlan y encaminarnos hacia el Lago de Pátzcuaro, en cuyas orillas se asentaban otras culturas menos conocidas como la Tarasca, a la que se viene tradicionalmente adscribiendo la fórmula de la que partió la realización de nuestras imágenes. Como comenta La Rea en referencia a las artes tarascas, “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”<sup>43</sup>. Por el contrario, otros investigadores no dudan al comentar que “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”<sup>44</sup>. Pese a que últimas investigaciones demuestran el amplio uso de esta técnica, nos centraremos en la cultura tarasca, por su destacado quehacer y por estar vinculada estrechamente con la manufactura de cristos.

De origen incierto, los tarascos o purhépechas, aunque inferiores culturalmente a otros pueblos vecinos, fueron respetados incluso por los mexicas, a los cuales, como recogen las crónicas llegaron a derrotar<sup>45</sup>. Se asentaron desde los inicios del siglo X en

---

43 LA REA, A.: *Crónica de la Orden de N. Seráfico P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México, 1882, p. 37.

44 ALARCÓN CEDILLO, R. y ALONSO LUTTEROTH, A.: *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete. Escultura y orfebrería*. Universidad Iberoamericana. Departamento de Arte, México. 1994, p. 68.

45 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, J.: *Monarquía indiana*. Madrid, 1723.





significa gran quemador”<sup>48</sup>. Fieles a las tradiciones y costumbres heredadas oralmente ya que a los tarascos no se les conoce sistema de escritura alguno, su calendario 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 esta gramínea tenía no sólo para el pueblo tarasco, sino para todo el continente americano en general, al tratarse de uno de los alimentos base de la dieta indígena. Pero el maíz no sólo desde el punto alimenticio fue fundamental para el Nuevo Mundo, sino que para la religión eran un factor primordial, como así atestiguan diferentes leyendas y ritos. Dentro del primer grupo 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:



*Página del manuscrito.  
Relación del Michoacán.  
Biblioteca del Monasterio  
de El Escorial, Madrid.*

*“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”<sup>49</sup>.*

Con respecto a los ritos, destacamos dos ejemplos recogidos por el profesor Joaquín Sánchez Ruiz que relatan cómo en las “ceremonias del nacimiento el recién nacido estaba ligado al maíz: se le adjuntaba una mazorca ensangrentada con su cordón umbilical y era plantado con sumo esmero”<sup>50</sup>. También dentro de los ritos no exentos de sangre que profesaban las culturas precolombinas mexicanas, encontramos que para

48 A.A.V.V.: “Mesoamérica”, en *Historia de la Humanidad*. N° 19. Madrid, 2000, p. 43.

49 GALEANO, E.: *Popol Vuh. Memoria del fuego. I Los nacimientos*. España Editores, Madrid, 1997.

50 SÁNCHEZ RUIZ, J.: “Técnicas purhépecha para imágenes cristianas”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, 2001, p. 44.

las “procesiones sacrificales 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”<sup>51</sup>.

Quizás una de las cosas que más llame nuestra atención es el carácter sanguinolento 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”<sup>52</sup>. 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, en especial aquéllos cuya misión era la de ser transportados a la guerra, para lo que, los tarascos se ingeniaron la técnica de ídolos de poco peso, que 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 manejabilidad aseguraban que no quedaran en manos enemigas y con ello atraer la ira de los dioses, como comenta el investigador Bonavit: “era costumbre de los tarascos, como fue de los estiofes, 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



Página del manuscrito.  
Relación del Michoacán.  
Biblioteca del Monasterio  
de El Escorial, Madrid.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 32.

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 solo de los rinietchas, 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”<sup>53</sup>.

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 de ello “los más principales de estos ídolos, y en quien ellos más fe y creencias tenían derroque de sus sillas y los hice echar por las escaleras abajo (...) y puse en ellas imágenes de Nuestra Señora”<sup>54</sup>. También los frailes, como recogen las crónicas, ejercieron esta persecución y destrucción, siendo enterrados por los propios indios 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.

Reseñados aquellos aspectos puntuales que identifican la cultura tarasca, 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 tarascos 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 calzenci a México cuando se inició la cristianización, pidiéndole los frailes sus hijos y bautizándolo a él, dándole por nombre Francisco. El calzenci 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”<sup>55</sup>.



*Quema y derribo de templos indígenas por parte de los frailes.*

53 BONAVIT, J.: “Esculturas Tarascas de caña de maíz”, en *Anales del Museo Michoacano*. México, 1944.

54 Citado por SÁNCHEZ RUIZ, J.: “Técnicas purhépecha ....” *op. cit.* p. 64

55 *Idem.* p. 67.

La cristianización del Michoacán supuso una ardua labor no exenta de problemas éricos derivados de los abusos cometidos por aquellos que impusieron a Cristo como nuevo Dios. De todas formas, la campaña de conversión cristiana 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 asimilarlo. 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”<sup>56</sup>. 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



Fresco de los primeros doce Franciscanos llegados en 1524. Convento de Huexotcingo, México.

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<sup>57</sup>, 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 de centrales del Antiguo y Nuevo Testamento”<sup>58</sup>.

56 LOCKHART, J.: *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVII*. Fondo de Cultura Económica. México, 1999, p. 291.

57 SAHAGÚN, B.: *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, 1975, p. 533.

58 LOCKHART, J.: “Los nahuas después de la Conquista...” *op. cit.* p. 294.

Debemos tener en cuenta dentro del proceso evangelizador la importancia que tenían las imágenes, como ya hemos comentado, 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 cercanos a 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)”<sup>59</sup>. Por lo anteriormente 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”<sup>60</sup>.



“Predicación”. Lienzo de Tlaxcala. México.

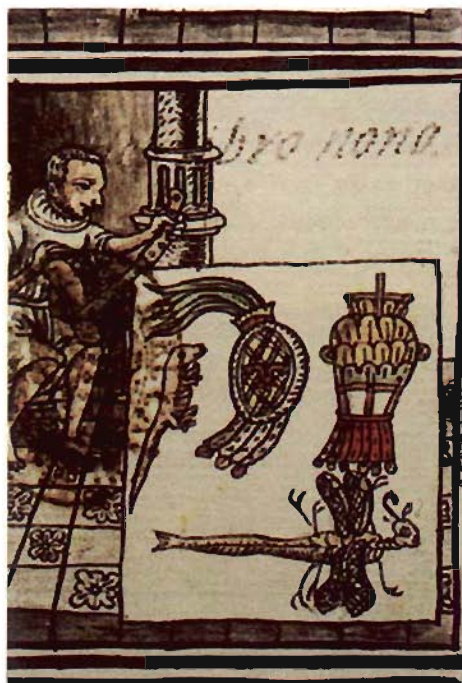


“Bautismo”. Lienzo de Tlaxcala. México.

59 *Idem*. p. 295.

60 *Idem*. p. 14.

Pero si entre las “armas” que blandieron los frailes las imágenes tenían un lugar preminente, éstos se valieron de otros modos para la comprensión de la nueva religión, dentro de la misma conocida premisa que una imagen vale más que mil palabras,



*Representación de pequeñas esculturas indígenas. Códice Florentino. Libro nono, p. 372.*



*Preparación de adhesivos. Códice Florentino. Libro nono, p. 373.*

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.

Capítulo aparte merece el basto proyecto que Vasco de Quiroga pretendió desarrollar en suelo americano. Tata Vasco, como lo denominaban lo indios debido a su bondad paternal, fue nombrado obispo gracias a los méritos por él alcanzado en su labor de protección de los naturales y construcción de “ciudades hospital” destinados a los indígenas. Tras los problemas suscitados por la Audiencia y las contiguas denuncias que ello acarreó, la llegada Vasco de 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. 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 fuera el propio indio el que, por convicción, abrazara la fe.

La centralización de la población en ciudades, la importancia de sus hospitales y el amparo y protección que ofrecía la tutela de Vasco de Quiroga, trajo un tiempo de bonanza para la región del Michoacán. Dentro de este progreso, Vasco de Quiroga promulgaría una serie de iniciativas que favorecerían 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.

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 de la nueva fe, 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 evangelización. 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 en cuya elaboración, y siguiendo las enseñanzas, las ejecutarían al modo europeo o con las técnicas de las que ya eran verdaderos maestros, y cuyo resultado tanto agrada a misiones y cortes europeas, que las solicitaban como objeto exótico. De estas habilidades nos habla fray Toribio de 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”<sup>61</sup>.

He aquí los orígenes de los cristos de caña, un arte mestizo que se sintetiza el encuentro de dos culturas. En los capítulos siguientes recorreremos la presencia de este legado en el Viejo Mundo y en Canarias.



*Mitra de plumas.  
Catedral de Toledo,  
España.*

<sup>61</sup> Citado por varios autores. BENAVENTE, T. (Motolinia): *Historia de los indios de Nueva España*. México, 1858, p. 260.





© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, 2004

Cristo de los Canarios. Museo de Piedra. Ingenio.  
Colección particular. Las Palmas de Gran Canaria.

# El legado indígena para la piedad del Viejo Mundo\*

## Los Cristos peninsulares

De la llegada de objetos artísticos americanos se tiene constancia desde el retorno del primer viaje de Colón, quien los trajo como presentes de las nuevas tierras de la Corona para sus Reyes. Desde ese momento se estableció un continuo comercio en ambos sentidos, cuya importancia repercutiría en el ámbito artístico de las dos costas atlánticas. De las colonias llegaron primeramente aquellas piezas que, debido a su exotismo por la particularidad de realización y materiales, gozaron de gran estima en las cortes europeas. Entre éstas encontramos varias de las aportaciones a la historia del arte realizadas por el Nuevo Mundo. Cabe destacar entre otros los trabajos realizados a base de plumas o los magníficos enconchados, cuya aceptación se fue diluyendo en el tiempo para ceder paso a las técnicas europeas, que rápidamente fueron asimiladas por la población indígena, lo que derivó en el posterior desuso y pérdida de las realizaciones americanas. Aunque lo mismo ocurriría con las esculturas en caña de maíz, perdurarían hasta el siglo XVIII.

De las importaciones de imágenes de caña tenemos tempranas noticias ya en 1531, cuando desde Toledo se le solicitó al primer Catedrático de Retórica de la Universidad de México la hechura de un Cristo para la Hermandad de la Vera Cruz. En otra carta, esta vez desde Madrid, fechada en 1576, se solicitó otra imagen, tal y como recoge el estudioso Abelardo Carrillo y Gabriel, aludiendo a la obra inédita del historiador Francisco Fernández del Castillo<sup>62</sup> Debemos tener en cuenta que los cristos de caña españoles se encuentran repartidos por toda su geografía, aunque la mayor

---

\* Con la elección de este título queremos hacer un reconocimiento a los profesores Antonio Gacía-Abásolo, Joaquín Sánchez Ruiz y Gabriela García Lascorain, cuyo trabajo y colaboración ha sido de vital importancia para la redacción del presente texto.

62 CARRILLO Y GABRIEL, A.: *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de la escultura en caña*. Dirección de monumentos Coloniales, México, 1949, p. 14.

parte se localizan en Andalucía y Canarias, cuya situación en primera fila del comercio con las tierras de Nueva España facilitaría su adquisición. Asimismo, debemos matizar el desconocimiento que existe aún hoy sobre muchas de estas esculturas a las que se confunde con la técnica europea del papelón, como creemos que así ocurre con el crucifijo ubicado en el coro bajo del vallisoletano convento carmelita de



*Cristo de Santa Teresa.*  
México. Medios del siglo  
XVI. Convento de San José  
de Ávila.

Santa Teresa de Jesús, cuyas trazas estilísticas y cronología lo delatan como de caña. La obra fue donada por la Casa Real, como se recoge en el libro 136 de la Fundación de la Orden: *Garcimazo de la Vega, secretario de la reina Doña Margarita de Austria ...nos dio un Crucifijo de las Indias, grande, como un hombre*<sup>63</sup>. El trazado de la pieza denota el buen hacer de su realizador, cuidando las proporciones y esmerándose en el modelado de la cabeza que se inclina y descansa sobre el pecho. Otra de las señas identificativas de la pieza es su policromía y sobre todo su carácter sanguinolento, que induce a fecharlo dentro del último cuarto del siglo XVI, donde superados los modos renacentistas de mediados de siglo, la impronta americana baña de abundante sangre el cuerpo de Cristo crucificado, como así apuntara el investigador Estrada Jasso. En otras ocasiones, las referencias históricas llevan a la confusión cuando se trata sobre este tipo de imaginería; pudiera ser el caso del Cristo de Vilela, en Villafranca del Bierzo (León) que por sus patentes semejanzas trataremos al hablar del Cristo de Guadalcazar (Córdoba) y al que se relaciona con la imaginería andina, al estar vinculado sus donantes con esta región.

Dentro de las piezas más antiguas que se pueden encontrar en la Península Ibérica, debemos comenzar por la depositada en otro convento carmelita, el de San José de Ávila, efigie que ha pasado casi inadvertida; destacada talla para nuestro estudio por su la clara relación con la imagen del Señor de Telde, que adscribimos por los paralelismos evidentes al mismo imaginero del Cristo canario: Matías de la Cerda. Bajo la advocación del Cristo del Amor se encuentra en el coro bajo del convento.

Fue donada por el obispo Mendoza a la propia Madre Teresa<sup>64</sup>. Este hecho debió acaecer a mediados de los años sesenta del siglo XVI, ya que es en 1560 cuando Álvaro de Mendoza ocupa la Sede obispal, y en 1562 la Madre Teresa 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. Como queda recogido en textos de la época, Santa Teresa de Jesús mostró cierta preocupación porque su congregación poseyera aquellos elementos necesarios para facilitar la devoción, así que no podían faltar las

63 AA.VV.: Catálogo de la exposición *Arte Americanista en Castilla y León*. Valladolid, 1992, p.121.

64 AA.VV. (Comunidad del Monasterio de San José de Ávila): *San José de Ávila. Rinconcito de Dios, paraíso de su deleite*. Burgos, 1998, pp. 110-111.

imágenes sacras, muchas de las cuales fueron donadas por la propia Santa. Entre las piezas que conforman este ajuar litúrgico del convento de San José está este Cristo del Amor, que una tarde llevó el Obispo para que lo contemplaran las monjas carmelitas, depositándolo en el cenobio hasta su próxima visita. 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 cuentan las crónicas, “días después, aprovechando la coyuntura de la visita canónica 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. Llevaban un rato conversando, cuando empezaron a oír, así como a lo lejos y difusamente, una especie de salmodia o letanía semitonada”<sup>65</sup>. Los canticos resultaron ser el *Kyrie eleison, Christe eleison, Señor quedaos con nos...* a lo cual el obispo no pudo negarse haciendo donación de la santa imagen que fue bautizada con el nombre del Cristo del Amor como cuenta una leyenda que recoge que fue la propia efigie quien le respondiera a una religiosa como debía ser llamado”<sup>66</sup>.

El estudio de la talla abulense la encuadra dentro de aquellas primeras imágenes que se remitieron desde América, pues sus cuidadas proporciones lo relacionan con las piezas renacentistas, y en especial con el taller de los Cerdas, “cuyo primor en alas de la fama, llegó primero a gozar la estimación en toda Europa”<sup>67</sup>. Esta catalogación viene a ser corroborada como hemos comentado, al ser patentes las similitudes formales con el Señor de Telde; ambos mantienen un mismo trazado y tamaño, con ciertas modificaciones, normales si tenemos en cuenta que este tipo de pieza aunque pudieran salir del mismo molde, se terminaban con labores de talla o en casos aplicaciones de textiles para la ejecución del paño de pureza, que marca ciertas diferencias. El Cristo del Amor entraría dentro de la catalogación del profesor Estrada Jasso en el apartado de imágenes renacentistas, y en espe-



*Retablo del Cristo del Amor y féretro de Santa Teresa de Jesús. Convento de San José de Ávila.*

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> LA REA, A.: “Crónica de la Orden...” *op. cit.*, p. 37.

cial entre aquellos denominados como dormidos por tener los ojos cerrados. El examen de la talla y las fotos cedidas por el Instituto del Patrimonio Histórico Español que acometiera su restauración en 1976, hacen indudable su catalogación como imagen de caña de maíz, encontrándose el ejemplo más patente en un gran fragmento de cañuela aparecido bajo el pelo durante la intervención. De igual modo, un análisis organoléptico deja de manifiesto algunas notas concordantes: el trazado del pelo, las facciones y modelado de la cara, el tallado de manos y pies.



Dentro de esta estética renacentista, debemos aludir al Cristo de la Sangre venerado en el altar mayor de la iglesia del Salvador en el barrio granadino del Albaycín, procedente de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de la misma ciudad<sup>68</sup>. A nuestro parecer, como ya hemos dicho<sup>69</sup>, el Cristo de la Sangre entronca con la producción de Matías de la Cerda, pero su policromía y en especial la abundancia de sangre lo afilian al taller de su hijo, Luis de la Cerda, continuador del hacer paterno y en cuya producción se crea una doble polaridad, acusando el alma mestiza de su creador, con lo aprendido de su padre. Con Luis de la Cerda nace para la Historia del Arte “el cristo, distinto del imaginado por el europeo, con el dolor reflejado en el rostro, el color moreno, la sangre manchando todo el cuerpo en abundancia tal, que sólo así se podría entender a los indios acostumbrados a verla derramar, y untada a los cuerpos de los ídolos<sup>70</sup>.”

Una de las obras en caña más conocidas de las que se encuentran en nuestro país es el Ecce Homo del convento de las Descalzas de Madrid, donde a la espera de los estudios pertinentes que lo refrenden se conservan otras piezas adscritas a esta técnica, como son un Cristo de tamaño natural<sup>71</sup> y otro de menor tamaño<sup>72</sup>. El Ecce Homo posee la singularidad de ser un busto, en cuya peana se guarda una reli-

*Ecce Homo. México.  
Finales del siglo XVI.  
Convento de las Descalzas  
Reales, Madrid.*

68 GALLEGO Y BURÍN, A.: *Granada. Guía Artística e Histórica de la ciudad*. 1996, XI Edición, p. 377.

69 AMADOR MARRERO, P.: “Escultura mestiza novohispana. Los cristos de maíz en España, el legado americano”, en *Escuela de Imaginería*. N.º. 28, Córdoba, 2001, pp. 28-33

70 ESTRADA JASSO, J.: *Imaginería en caña. Estudio, catálogo y bibliografía*. México, 1975, p. 56.

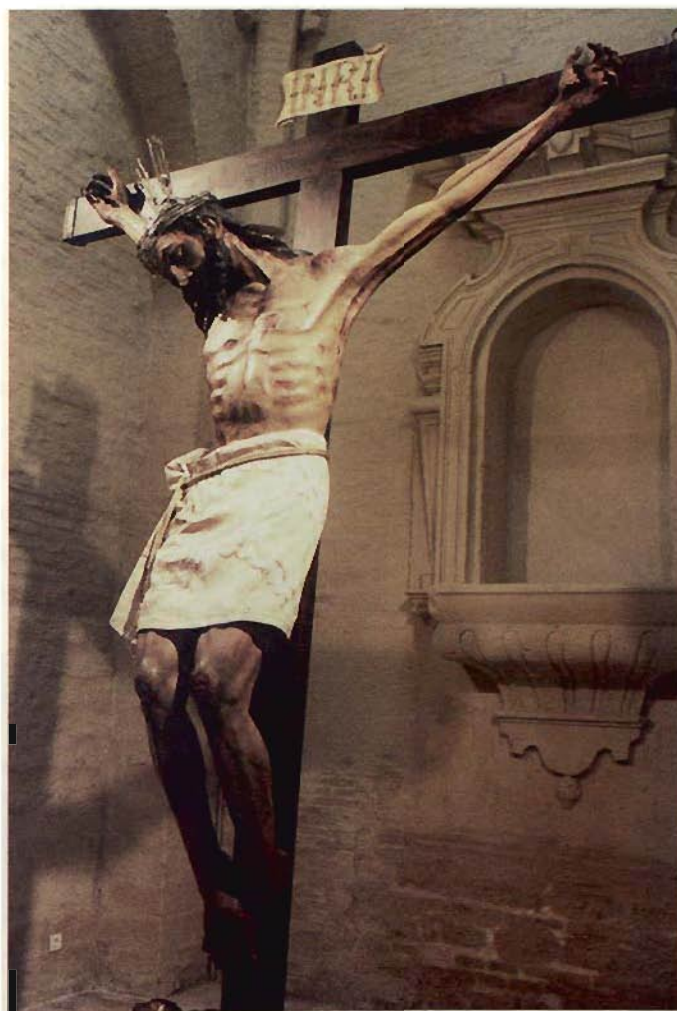
71 (n.º de inventario 612972).

72 (n.º de inventario 610170).

quia del Santo sepulcro<sup>73</sup>. Esta pieza, de finales del siglo XVI, muestra ese gusto por la sangre tan característico y a su vez una polieromía blanquecina como la tez española que tanto llamaría la atención del indio.

La provincia que mayor número de piezas conserva es Córdoba, donde se localizan once repartidas entre la capital y diversos pueblos. La más antigua de estas obras

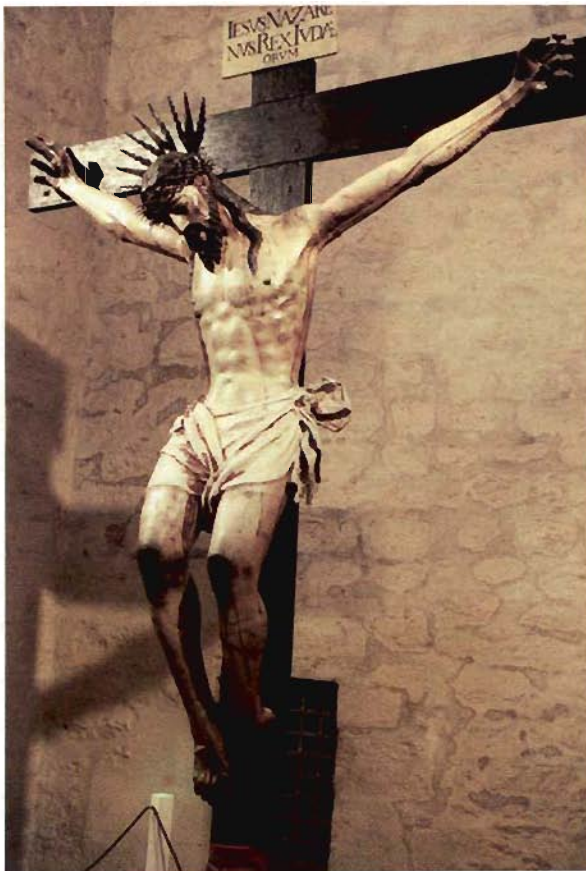
es el denominado Cristo de Zacatecas, donado por el rico comerciante Andrés Fernández de Mesa a la desaparecida ermita de la Vera Cruz en Montilla, donde permaneció hasta que la ocupación francesa produjo la demolición del templo<sup>74</sup>. Entonces el Crucificado pasó a la parroquia de Santiago donde se encuentra en la actualidad. Al analizar la imagen destacan a simple vista las diversas intervenciones que la pieza ha sufrido a lo largo de su dilatada historia. Las polieromías originales quedan ocultas bajo burdos repolieromados que desvirtúan notablemente su modelado del crucificado. Sobresale para su temprana fecha de ejecución la colocación de ojos de cristal que entendemos se deban a una restauración posterior, ya que en esa época lo más habitual eran los globos oculares polieromados. Pese a las patentes alteraciones el estudio de la imagen nos remite al famoso Cristo de Cortés de Tlaxcala (México) fundamentando esta afirmación en algunos detalles significativos: entre ellos las semejanzas formales de los rostros y en especial el trazado de la barba o el mechón que se desgaja en dos tirabuzones que se entrelazan hasta llegar al pecho. También, el trazado tan particular del paño de pureza de disposición casi idéntica al cruzarse en forma diagonal un gran pliegue que parte de la zona superior izquierda hasta la inferior derecha. En este sentido, debemos destacar lo comentado por la restauradora, Elsa Dubois López, quien comparando el crucificado mexicano con el de San Francisco, también en México, nos dice que “estas imágenes, en parti-



*Cristo de Zacatecas. México. Último tercio del siglo XVI. Iglesia de Santiago (Montilla), Córdoba.*

<sup>73</sup> GOMEZ GARCIA, M. del C.: “Escultura de pasta de caña de maíz”, en *Revista de Museología*, N.º 19, primer cuatrimestre, Madrid, 2000, p. 67. ESTRADA JASSO, *La Imagen en caña. Estudios, catálogo y bibliografía*, México, 1975.

<sup>74</sup> GARCÍA-MEASQUE, A.: “Cristos mexicanos de caña y su decoración. Patrimonio americano de Córdoba”, en *Imagenes indígenas mexicanas. Una catinosis en caña de maíz*, Córdoba, 2001, pp. 351-358.



*Cristo del Punto. México. 1582-1586. Catedral de Córdoba.*

cular, debieron salir de los talleres cuyo trabajo se rigió por las ordenanzas<sup>75</sup>. Si tras la pertinente restauración de la imagen cordobesa estas semejanzas se reafirmaran tendría que ser revisada la cronología a la que se adscribe la pieza mexicana, actualmente datada como más tardía, con lo cual podría tomar mayor consistencia su posible vinculación con los talleres de la Cerda, siguiendo lo apuntado por el investigador Estrada Jasso, como refiere la citada restauradora<sup>76</sup>.

Algo posterior es el Cristo del Punto de la capilla de San Sebastián de la Catedral de Córdoba. La efigie donada por el obispo Antonio Mauricio de Pazos y Figueroa entre los años 1582-86, es obra de grandes proporciones y por su sistema de ejecución se relaciona con otras piezas de mediados de esa centuria. Años más tarde, a finales de siglo el acaudalado Fernando Sánchez del Castillejo, comerciante de telas con las Indias, donaría el Cristo de las Mercedes al Santuario de la Fuensanta. Éste es uno de los mejores ejemplos de los conservados en nuestro país; imagen bien proporcio-



*Cristo de las Mercedes. México. Siglo XVI. Santuario de Ntra. Sra. de la Fuensanta, Granada.*



75 DUBOIS LÓPEZ, E.: "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, 2001, p. 206.

76 *Idem*. p. 207.

nada sin alardes anatómicos y de correcto dibujo. Ha de valorarse el trabajo del tallado de la cabeza, muy cuidado en la barba que se distribuye en geométricos mechones que se entrosacan. De rostro mesurado, no muestra el dramatismo de otras tallas del mismo período, al igual que ocurre con los regueros de sangre, en este caso limitados a los estigmas. Observando la imagen, podríamos aventurar que se trata de un renacimiento muy tardío, y no en comparación con las piezas que de ese período se conocen en México, sino aquellas trazadas en el Viejo Continente. Más naturalista es ya el paño de pureza o penzoma, realizado en telas encoladas y con un plegado minucioso favorecido por la libertad de la técnica. Éste se decora con un estofado en blanco rico en elementos vegetales y multitud de tipologías de líneas que abundan en la calidad de la obra.

Aún dentro del siglo XVI, llegaría otra pieza de caña a Córdoba, nos referimos al monumental Cristo del Convento de Piedad, del que se cuenta una leyenda muy similar a la arribada del Cristo de Telde, ya que flotaba en un cajón en el Guadalquivir. Donado según Teodomiro Ramírez de Arellano por la condesa de Hornachuelos, María Magdalena de Hoces<sup>77</sup>, en la actualidad se encuentra en el Convento de Piedad de la capital, colocado a gran altura como aconseja su desmedido tamaño.

Entrado ya el siglo XVII llega a Lucena (Córdoba) el Cristo de la Sangre primeramente denominado como de la Humildad<sup>78</sup> lo que queda constatado por la investigadora Araceli Serrano Tenllado, al haber hallado sendos escritos de 1611 y 1612 donde se hace hincapié en la Cofradía de la Sangre, resaltando la Bula de indulgencias que concedió Paulo V en 1611 a los hermanos de la Sangre del convento de San Pedro Mártir, donde la pieza permaneciera varios siglos. Una de las tradiciones más peculiares que se cuenta sobre el Cristo de la Sangre es aquella que relaciona su supuesto uso como Cristo recaderos<sup>79</sup>, en alusión a piezas que supuestamente portaban en su interior legajos donde se ponían de manifiesto denuncias contra la Audiencia mexicana a raíz de los tumultos



*Cristo de la Sangre. México. Principios del siglo XVII. Iglesia de Santo Domingo, Lucena. Córdoba.*

<sup>77</sup> Citado por GARCÍA-ABÁSULO, A.: "Cristos mexicanos de caña y su devoción...", *op. cit.* 361.

<sup>78</sup> *Idem.* p. 342.

<sup>79</sup> *Idem.* p. 347.



y fechorías de los españoles en tierras indianas, dato éste que no se ha podido constatar. Esta tradición la recoge Manuel Toussaint en su obra “Arte Colonial en México”<sup>80</sup> y fue una de la causas que produjo en 1530 la destitución de Nuño de Guzmán, al que le seguiría Vasco de Quiroga, gran benefactor de los indios que le mereció el sobrenombre de Tata Vasco (Papá Vasco). El Cristo de la Sangre es una de las imágenes que presenta un mayor movimiento de los conservados en nuestro país; es de destacar el gesto del hombro izquierdo para favorecer la caída de la cabeza hacia el lado opuesto, produciendo un cierto patetismo realista. Igualmente ha de valorarse al contemplar la pieza las diversas intervenciones a las que ha sido sometido, debido principalmente a los avatares de la historia sobre la misma.



*Cristo de Gracia, conocido popularmente como “El Esparraguero”. Puebla de los Ángeles, México. 1618. Convento de Trinitarios, Córdoba.*

Debido al éxito comercial como exportador de tintes textiles hacia su ciudad natal, Andrés Fernández Lindo remitió en la segunda década del seiscientos una imagen desde Puebla de los Ángeles donde se estableciera tras su paso por Perú al servicio de Diego de Valcárcel<sup>81</sup>. Por la amplia documentación conservada sabemos que el denominado Esparraguero<sup>82</sup>, una de las imágenes más devotas de la ciudad de la Mezquita, fue donada al convento trinitario de Nuestra Señora de Gracia, por la hermana del donante

Francisca de la Cruz, desde cuya casa procesionó por primera vez rumbo a su iglesia el 4 de febrero de 1618<sup>83</sup>. Como el Señor de Telde, la imagen del Esparraguero ha sido objeto de gran devoción por parte de los cordobeses, siendo procesionado en diferentes ocasiones como rogativa, caso las de 1635 o 1732<sup>84</sup>. Al igual que el ejemplo anterior, esta pieza ha sufrido una serie de actuaciones de resane y restauración, que en esta ocasión si parecen ser acertados por lo menos en el apartado que se refiere a la recuperación de los valores cromáticos de la policromía original.

80 TOUSSAINT, M.: *Arte Colonial en México*, México, 1948, p. 46.

81 GARCÍA-ABÁSULO, A.: “Cristos mexicanos de caña y su devoción...”, *op. cit.* p. 336.

82 Sobrenombre con el que popularmente se conoce a la imagen en Córdoba, la tradición hace que durante los cultos de Semana Santa, el paso lleve un mazo de espárragos.

83 GARCÍA-ABÁSULO, A.: “Cristos mexicanos de caña y su devoción...”, *op. cit.* p. 335.

84 *Ibidem*.

El siguiente de los crucificados de caña del amplio catálogo cordobés es el Cristo de Guadalcazar, que a nuestro juicio posee una serie de características tanto formales como históricas que pueden relacionarlo con la escuela peruana del siglo XVII y no con la mexicana, aunque debemos de tener en cuenta que dicho centro productor deriva de los modos y formas mexicanas. Al contrario de las hechuras anteriores, no se ha encontrado referencia alguna a su donante lo que ha llevado a realizar un minucioso estudio histórico del retablo que lo alberga, filiando la imagen al donante de la obra lignea, el marqués de Guadalcazar Diego Fernández de Córdoba, quien entre la segunda y tercera década del siglo XVII fue virrey de Nueva España y luego del Perú<sup>85</sup>. De tierras americanas posiblemente regresara con la hechura del crucificado para el retablo que en 1619 mandara armar al escultor Felipe Vázquez de Urea, el mismo que también en ese mandato realizara el retablo de la capilla mayor del Convento de San Francisco a cuyos pies fuera enterrado el virrey a finales de 1630<sup>86</sup>.

Una de las particularidades que más llama la atención del Cristo de Guadalcazar es el hecho de que es la única representación de Cristo vivo realizado en esta técnica de los andaluces; con los ojos abiertos y alzada la cabeza hacia Dios Padre, probablemente represente el momento previo a la inspiración cuando siguiendo lo escrito en el Salmo 31 Cristo pronunciara: *Padre en tus manos encomiendo mi espíritu*. Pese a sus semejanzas con las realizadas en caña de maíz, debemos hacer la salvedad sobre la posible procedencia de la efigie y con ello su sistema de realización, ya que el Catálogo artístico y monumental de Córdoba se refiere a la citada pieza como ejecutada en bambú y de procedencia peruana. Este hecho es significativo si lo relacionamos con el Cristo de Vilela en el Panteón del convento de la Anunciada en Villafranca del Bierzo (León) de trazado casi idéntico al Cristo de Guadalcazar. Con respecto al cristo leonés, primeramente se encontraba en una capilla que las monjas clarisas poseían en una viña en el lugar de Vilela, del que tomara nombre la imagen, pasando posteriormente al citado panteón. De sus posibles donantes las investigaciones realizadas refieren los nombres de los marqueses de Villafranca, los Álvarez de Toledo y Osorio relacionados con Perú durante las primeras décadas del siglo XVII<sup>87</sup>. Las reiteradas notas concordantes hacen que sea necesario una revisión concienzuda de ambas piezas y su vinculación con la escuela peruana del siglo XVII, que como comentamos con anterioridad, es deudora de la mexicana.



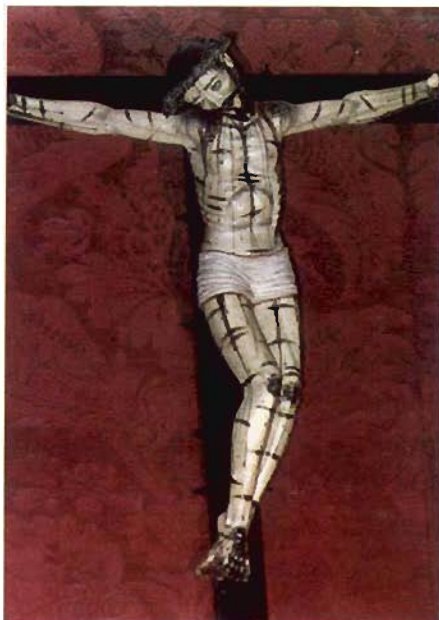
*Cristo de la Misericordia. México. Siglo XVII. Iglesia de San Miguel, Córdoba.*

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> V.V.A.A., *Catálogo de la exposición Arte Americanista en Castilla y León*, Valladolid, 1992, p. 122.

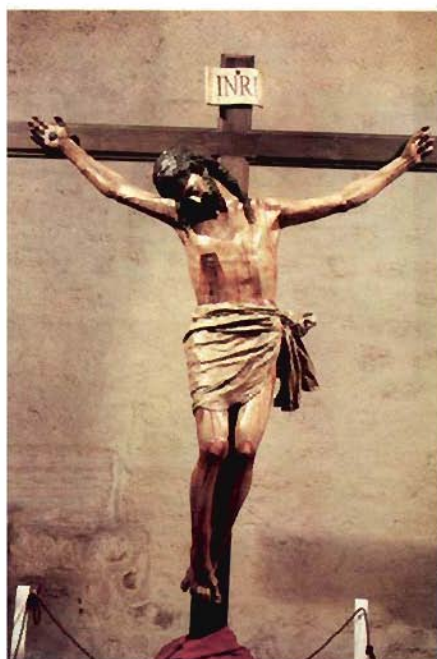
Para terminar con las piezas cordobesas debemos nombrar el Cristo de la Misericordia de la iglesia de San Miguel, la hechura de menor tamaño de todas las andaluzas, presenta un buen tallado de la cabeza frente a la realización del cuerpo menos estudiado. Los últimos estudios la vinculan con Miguel de Haro Sillero quien establecido en las últimas década del siglo XVI en México realizara varias donaciones piadosas a templos cordobeses, entre ellos el de San Miguel.



*Cristo de Monturque. México. Córdoba.*

Recientemente con motivo de la exposición “Legado Indígena para la piedad del viejo mundo” comisariada por el catedrático Antonio García-Abásolo, y celebrada en la iglesia de la Magdalena de Córdoba, se ha añadido una nueva imagen a este catálogo cordobés, el Cristo de Monturque. La talla recientemente adquirida hace poco para la iglesia de San Mateo en Monturque. La falta de documentación y la alteración de los valores plásticos de la imagen hacen necesario su intervención para poder llegar a una posible filiación más concisa con la producción mexicana de imágenes en caña de maíz.

De mediados del siglo XVII encontramos en el convento de las Concepcionistas de Agreda, Soria, el cristo tarasco que antiguamente presidiera la celda de la fundadora del convento sor María Jesús de Agreda. A las amplias lagunas sobre su procedencia, ha sido su estudio y restauración la que ha puesto de manifiesto su vinculación con las realizaciones mexicanas<sup>88</sup>. Este cristo de mediano formato (90 x 67 cm) es un buen ejemplo en lo que derivó la técnica en caña durante el siglo XVII. De correcto trazado, sobre todo la cabeza, el cuerpo denota una cierta ingenuidad al remarcar algunas facciones anatómicas. Es de resaltar, pese a la pérdida de parte de la manos, que la imagen conserva su policromía original de tonos blanquecinos, en contraste con la multitud de latigazos y regueros de sangre que matizan su patetismo, muy dentro de la órbita de las ejecuciones en ese período.



*Cristo de Agreda. México. Medios del siglo XVII. Convento de las Concepcionistas, Soria.*

De menor tamaño (77 x 72 cm) y evidentes paralelismos formales con la imagen anterior de Soria, se encuentra en la ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Valtierra, Navarra, el denominado Cristo de las Enagüillas. En este caso sí conocemos su donante que

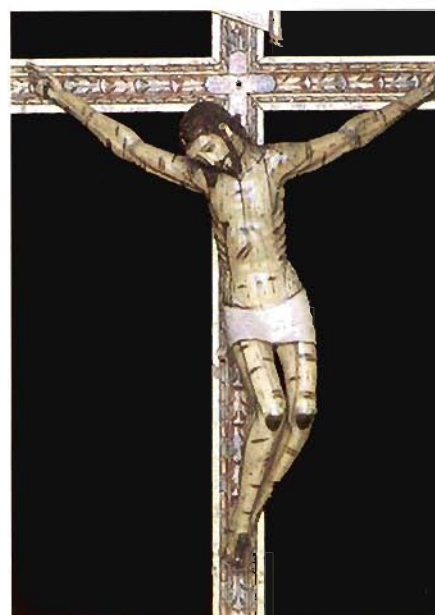
<sup>88</sup> TUDELA, J.: “El Cristo Tarasco del convento de la Venerable”, en *CELTIVERIA. Número conmemorativo del III centenario de la muerte de sor María de Jesús de Agreda*. N.º 29, Soria, 1965, pp. 138-143; “Cristos tarascos en España”, en *Revista de Indias*. N.º 107-108, Madrid, 1967, pp. 139-141. V.V.A.A.: “Catálogo de la exposición Arte Americanista...” *op. cit.* p. 119. A.A.VV.: *Catálogo de obras restauradas. Centro de conservación y restauración de bienes culturales de Castilla y León*. Valladolid, 1996, pp. 130-131.

lo trajo de indias (1677) "Sebastian Irigoyen, tío de Miguel Coraspe, que en año 1677 costeó el retablo para albergarla"<sup>89</sup>. Como en la efigie soriana, el cristo navarro, conservado en buen estado, muestra el mismo movimiento, remarcado por la pronunciada inclinación de las rodillas hacia la izquierda, policromía blanquecina, hematomas y regueros de sangre dispuestos en los mismos lugares, e idéntico paño de pureza. Esto hace pensar en la posibilidad de un taller en particular cuyas señas de identidad sean las afinidades de estas piezas.

También en Navarra, pero esta vez en la parroquia del Salvador de Arróniz y en el convento de las Concepcionistas Recoletas de Tafalla, se conservan sendos crucificados de mediano formato, los cuales se encuentran catalogados como de "madera de caña policromada"<sup>90</sup> a la espera de los pertinentes análisis que lo atestigüen. Ambas piezas, muy similares, son el punto de partida para la catalogación de otro conservado en los Agustinos de Pamplona<sup>91</sup>.

Para concluir y pese a que no se trata de una obra realizada en cañuela de maíz ni papelón, nos gustaría incorporar la imagen del Divino Indiano, custodiado por las Madres Agustinas y muy venerado por toda Chiclana de la Frontera, Cádiz. Esta pieza fue donada por el capitán Julián Cortés en 1674, pagando por ella 350 pesos, y remitiéndola a España por el puerto de Cádiz, a donde se embarcó desde México el 15 de noviembre de 1674. Hacemos alusión a este Señor de la Caída, ya que en él se da una de las características más destacadas de la imaginería en caña, su poco peso, lo que en este caso se consigue mediante el tallado de madera de agave<sup>92</sup>, como ha dejado de manifiesto su restauración<sup>93</sup>. Es de resaltar la utilización de escamas de insectos de aspecto verde metalizado, oriundos de América, y ciertas semejanzas con la imagen de Jesús del Gran Poder, en la iglesia de la Compañía de Jesús, Pátzcuaro, provincia del Michoacán (México). En referencia al uso de escamas de insectos, esto puede ser un débito de algún arte prehispánico, como así ocurre con la manufactura realizada con plumas con la cual podría compartir ciertas similitudes.

Aunque como se ha visto el catálogo de imágenes conservadas es bastante amplio, sin embargo no hay que olvidar que pueden añadirse muchos más que hasta la actualidad se encuentren mal catalogados u olvidados en desvanes o sacristía e incluso en



*Cristo de la Enagiulla. México. Medios del siglo XVII. Ermita de Ntra. Sra. de la Esperanza de Valtierra, Navarra.*

89 AA.VV.: *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, 1992. p. 234.

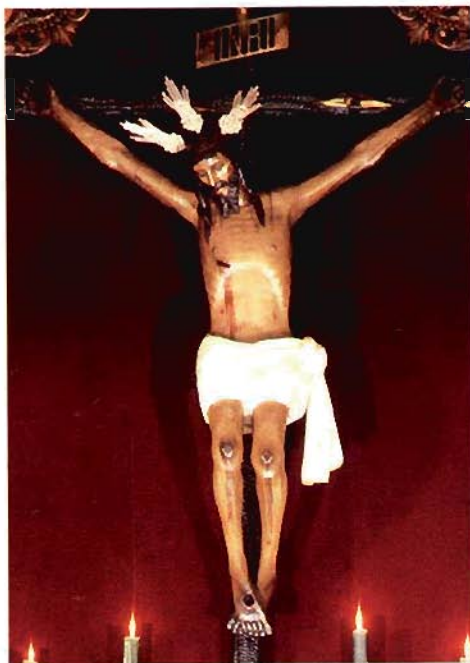
90 *Idem.*, p. 235.

91 *Ibidem.*

92 Muchos de los cristos de caña analizados presentan zonas o estructuras realizadas en este material, que se puede identificar con el maguey, madera muy liviana.

93 NIETO PÉREZ, M.: "Tratamiento de conservación y restauración de la imagen del Divino Indiano", en *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla, 1992, pp. 358-362.

propiedad particular. Así algunas de estas obras recibieron culto en oratorios privados, como es el caso referido por García Sáiz, del localizado a través del inventario



*Santo Cristo de la Vera Cruz. México. Finales del siglo XVI. Capilla de San Sebastián, Sevilla.*



*Cristo de la Laguna. Flandes. Siglo XVI. Santuario del Cristo, La Laguna, Tenerife.*

realizado en 1700 de bienes de Juan de Soto Nogueras, en cuyo oratorio encontramos *una hechura de un Santo Cristo de dos varas poco más o menos, hecho en Mechocan de las Indias*, cuyo paradero desconocemos. Con el paso de los años varios han sido los autores que han efectuado una catalogación exhaustiva de la imaginería en caña aún conservada. Entre ellos destacan el estudioso mexicano Javier Estrada Jasso o el profesor Joaquín Jesús Sánchez de la Universidad de Granada, quienes han sabido comprender el valor de obras que reflejan el encuentro de dos mundos, de obras que lucen “la española traza vestida del ropaje indiano”, y que dejan de ser valoradas simplemente por lo peculiar de su realización, no cayendo en absurdas caracterizaciones de “provincianas” al ser comparadas con los estilos paralelos realizados en la Europa de la que derivan, hecho que reivindican los estudiosos del arte hispanoamericano.

Pero de igual manera, debemos hacer las pertinentes revisiones y descartar al Santísimo Cristo de La Laguna, incluido por una mala interpretación, ya que esta talla en madera es de origen brabantón, como defiende la profesora Constanza Negrín<sup>94</sup>. Pero la lista no queda cerrada aquí, a la espera de nuevos estudios que saquen a la luz piezas que quedan aún por describir repartidas por toda nuestra geografía<sup>94</sup>. Del mismo modo, hacemos un llamamiento a una revisión concienzuda de las obras conservadas, de sus características no sólo estilísticas sino técnicas, lo que vendrá a ampliar el conocimiento sobre las diferentes variaciones que experimentó la originaria técnica indígena de la caña de maíz, más aún cuando como se ha venido demostrando, muchas de estas piezas fueron ejecutadas en unión a otro tipo de manufacturas como pudiera ser el papelón europeo, lo que vendría a ampliar el catálogo de obras existentes. Este pudiera ser el caso del Santo Cristo de la Vera Cruz de la Capilla de San Sebastián en la localidad sevillana de Dos Hermanas, cuyo trazado pese a las intervenciones sufridas lo vinculan con la del Cristo de la Salud de Los Llanos de Aridane, La Palma, que tratamos en su apartado correspondiente.

<sup>94</sup> Hemos de añadir el Cristo del Coro Alto de Santa Paula, Sevilla. GÓMEZ PIÑOL, E.: “Sentimiento Religioso e imágenes del crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI” en *Signos de Evangelización*. Sevilla, 1999, p. 91.

<sup>95</sup> NEGRÍN, C.: “El Cristo de La Laguna y su posible origen brabantón”, en *Archivo español de Arte*, N.º. 267. Madrid, 1994, pp. 292-298.

Al catálogo de obras conservadas en nuestro país se suman en esta publicación dos nuevas piezas de imaginería en caña. Ambas conservadas en el claustro mudéjar del Monasterio de Guadalupe (Cáceres) fueron apreciadas por el profesor Joaquín Sánchez Ruiz, quien apuntó a la congregación su posible factura indígena. Ahora, gracias a la colaboración del restaurador Santiago Mejías podemos confirmar que se trata de dos magníficos ejemplos que por primera vez salen reproducidos y estudiados en una publicación especializada.

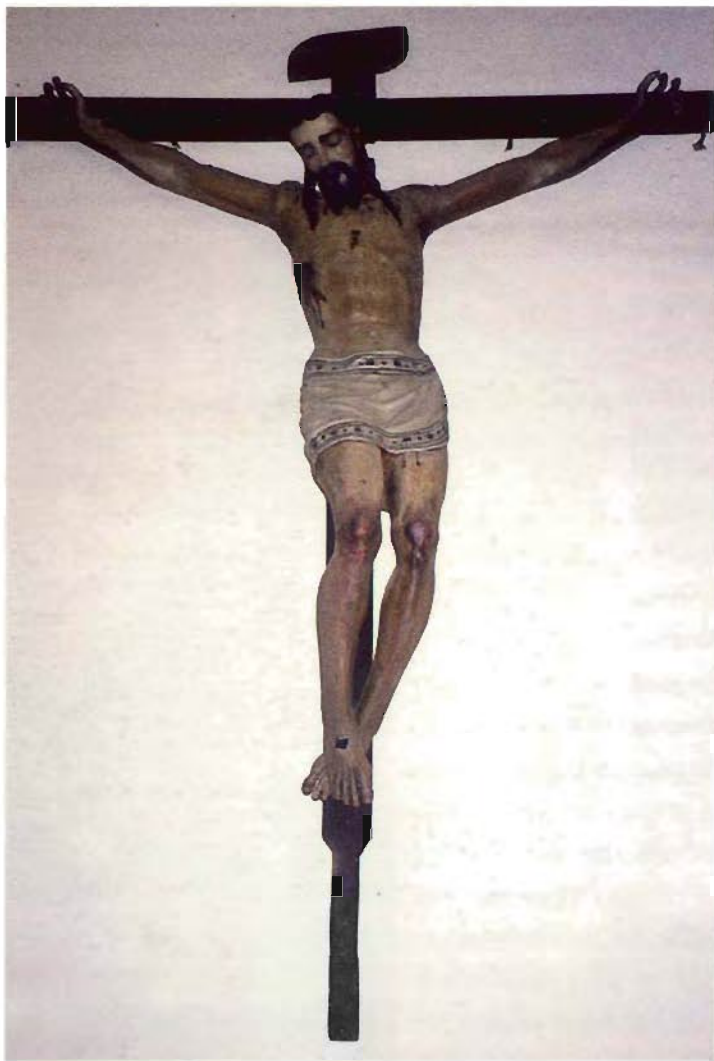
La primera de estas piezas es el Señor de la Crucifixión, nombrado como tal al estar ubicado en una de las capillas que con ese título existe en el claustro, cercana a la portería. La obra fue catalogada dentro de los inventarios de bienes muebles realizados 1984 con el número 142. Nos encontramos ante un Crucificado de gran tamaño, 190 centímetros de alto, colocado sobre cruz plana que pudiera ser la original. Del trazado de la talla llama la atención a primera vista la disposición tan forzada de los pies a modo de aspa, remitiéndonos a otras efigies señaladas por el profesor Sánchez Ruiz como pudiera ser el conservado en el Museo de Artes Populares de Pátzcuaro, México, con el cual a su vez, también comparte similar trazado en la disposición y plegado del paño de pureza. En este apartado del perizoma debemos mencionar la diferenciación en lo que se refiere al acabado policromo. Mientras que el Cristo de Pátzcuaro presenta un elaborado estofado de esta zona, en la pieza española la policromía queda resuelta simplemente en blanco con una serie de franjas y decoraciones azules muy simples a modo de galón. Hemos de tener en cuenta, en el caso del Cristo de la Crucifixión, que esta solución del paño puede deberse a una intervención de restauración, lo que vendría a corroborar, como veremos, las semejanzas entre los paños de ambos Cristos extremeños.

Otra de las particularidades de este primer crucificado es la falta de lazada en el paño de pureza, como ocurre con la otra imagen del claustro. Este hecho puede deberse a que se trate de piezas cuya finalidad era ser aderezada con un paño superpuesto, como es habitual en la imaginería en caña; o como en otros casos, este fragmento debido a lo deleznable de su materia presentara deterioros y fuera eliminado, como así se puede constatar en el Crucificado de la Sangre de la Colegiata del Salvador en Granada. Esto vendría a corroborar la intervención a la que anteriormente aludíamos y se sumaría a la hipotética intervención en los perizomas. Dentro de las característi-



*Señor de la Crucifixión. México. Último tercio del siglo XVI. Capilla de la Crucifixión. Claustro Mudéjar, Monasterio de Guadalupe, Cáceres.*

cas formales que denota el Cristo de la Crucifixión, pese a su gran formato, queda patente un trazado estudiado y un correcto modelado, donde llama la atención la amplitud de brazos y falanges que en este caso se abren. Asimismo, hemos de señalar la forma en la que está resuelta la cara y sus rasgos que nos remiten a los apuntados por Estrada Jasso como de clara raigambre hispana, y relacionable con los denominados *cristos dormidos*. Otra de las particularidades de esta pieza es la forma en



*Cristo de la Quinta Angustia. México. Último tercio del siglo XVI. Capilla de la Quinta Angustia. Claustro Mudéjar, Monasterio de Guadalupe, Cáceres.*

la que el artista resolvió el cabello y la barba, ésta en dos grandes mechones afilados que hacen de dicha obra una pieza singular dentro de los modelos empleados en las realizaciones en caña.

El otro de los crucificados, denominado Cristo de la Quinta Angustia por estar bajo esa advocación la capilla que lo cobija, es con respecto a la anterior algo más pequeño, 172 centímetros, apareciendo en el inventario del monasterio con el número 144. Aunque guarda ciertas similitudes con aquel, éste, como apuntara el profesor Sánchez Ruiz, mantiene similitud con el Cristo cordobés de El Punto (Catedral de Córdoba). También vinculado con las formas y modos de los *cristos dormidos*, el de la Quinta Angustia muestra de forma más clara sus vínculos con otras piezas renacentistas de esta tipología. Pese a ello, no podemos dejar de apuntar la posibilidad que ambos Cristos procedan de un mismo envío y taller, lo que explicaría ciertas notas concordantes entre los dos. Algunos de los detalles significativos de la pieza cacereña es el trazado del rostro,

donde las formas más suaves nos remiten nuevamente al Cristo del Punto. Al contrario que el crucificado anterior del mismo monasterio, los dedos se cierran hacia el clavo que fija la mano al madero, siendo falanges de gran tamaño y semejantes en el modelado. El paño de pureza se decora en los bordes a modo de cenefas con estrellas y puntos entre frangas paralelas, que puede deberse a una intervención anterior, como ya hemos apuntado. Hasta los pertinentes estudios a realizar sobre ellas, podemos afirmar que nos encontramos ante dos nuevas imágenes en caña de maíz, adscritas a la producción del último tercio del siglo XVI. Ambas piezas fueron restauradas en 1977 por Juan Manuel Núñez Bañen.

## Los cristos canarios

Como ya hemos comentado, Canarias como punto de unión entre el Viejo y Nuevo Mundo se benefició notablemente de la importación de numerosas piezas artísticas de origen americano, que vinieron a enriquecer nuestro patrimonio y que en gran número aún perduran. En nuestro Archipiélago localizamos en la actualidad ocho cristos realizados según la técnica tarasca o derivadas de ésta, aunque se tiene constancia de al menos uno más: el antiguo Cristo de la Vera Cruz, patrón de la capital grancanaria, y no descartamos la existencia o pérdidas de obras<sup>96</sup>.

Del titular del antiguo convento de San Agustín de Las Palmas se conoce su realización a base de "cartón bien modelado y con la cabeza cubierta de pelo natural". La cita recogida del libro *Recuerdos de un noventón*<sup>97</sup> hizo apuntar al investigador José Miguel Alzola la posibilidad que esta pieza, bajo cuyo patronazgo estaba el Ayuntamiento canariense, fuese de los remitidos desde América<sup>98</sup>. El hecho de su descripción como de cartón nos indica, como se puede observar en el apartado correspondiente de la manufactura, que la pieza, al igual que el Cristo de Telde o de Los Llanos, pudiera ser de los ejecutados conjuntamente con caña y papel, tipología habitual a mediados de la centuria. Su llegada a la isla debió acontecer en la segunda mitad del siglo XVI, con la erección de la antigua ermita de la Vera Cruz. De la gran devoción profesada a esta efigie nos habla la costumbre de acompañar a la Virgen del Pino durante las diferentes rogativas que se efectuaban en sus bajadas a la ciudad de Las Palmas. Esta imagen, muy deteriorada, fue sustituida entre 1813-1814 por otra del escultor Luján Pérez, realizada según el estilo imperante. Pese a la importancia que alcanzó la obra, no se conoce ningún grabado o pintura que a modo de vera efigie nos aporten datos sobre el Cristo de la Vera Cruz.



*Cristo de la Salud. México. Finales del siglo XVI. Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios, Los Llanos de Aridane, La Palma.*

<sup>96</sup> Entre estas posibles nuevas adscripciones encontramos como nos apunta la profesora Margarita Rodríguez, el Cristo del retablo mayor de la iglesia de Santa María de Betancuría (Lanzarote).

<sup>97</sup> "La efigie era de cartón, bien modelada, y tenía la cabeza cubierta con cabello natural, cuyos bucles, cayendo sobre el cuello, al moverlos el aire, producían respetuoso temor. Pero se deterioró de tal manera que fue necesario sustituirla por el actual Crucificado... El tiempo y los insectos la deterioraron de tal modo que, en los años a que nos referimos, se le daba culto cubierta con un velo verde...". NAVARRO, D. J.: *Recuerdos de un noventón*. Las Palmas de Gran Canaria, 1971, pp. 95.

<sup>98</sup> ALZOLA, J. M.: *El Millo en Gran Canaria*. Museo Canario. Colección Viera y Clavijo. Las Palmas de Gran Canaria, 1984, pp. 73-78.



Dentro de las piezas realizadas en caña según alguna de las técnicas derivadas de ésta, ya hemos apuntado<sup>99</sup> la hipótesis de la posible adscripción a nuestro estudio de la antigua imagen de Nuestra Señora del Rosario perteneciente en la parroquia de San José en Breña Baja (La Palma). Como el Cristo de Telde o el de la Vera Cruz se trataba de una imagen de papelón que por estar maltratada, fue sustituida entre 1672 y

1676 por una nueva talla<sup>100</sup>. Estudiando la tipología de las esculturas realizadas por el escultor Bernardo Manuel de Silva, más cercano a las realizaciones flamencas, esta nueva imagen del Rosario acusa formas que la vinculan a las imágenes marianas americanas, siempre dentro de la hipótesis que nos condiciona la falta de documentación existente.

Tres son las islas que en la actualidad concentran el patrimonio de los cristos de caña en nuestro archipiélago. Tres de estas imágenes se conservan en la isla de La Palma; lo que resulta comprensible si tenemos en cuenta que fue uno de los puertos más importantes del comercio con las tierras de Nueva España y que estaba exenta del monopolio que sobre América poseía Sevilla.

La más antigua de las efigies, con la advocación de Cristo de la Salud, se localiza en la parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Los Llanos de Aridane. Los primeros datos que lo vinculan con la producción tarasca se los debemos al investigador Alberto José Fernández García, que en un artículo periodístico del año 1965 traza acertados paralelismos de la efigie palmera

con el Señor de Telde<sup>101</sup>. En cuanto a los datos históricos fehacientes que sobre él se conservan debe identificarse *Vn Xpto Grande de bulto questá en el altar mayor de la iglesia del dicho ospital*, refiriéndose al desaparecido Hospital de Santa Cruz de La Palma, sobre cuyo solar se edificó el Teatro Chico. En 1643-44 se interviene la obra para su aderezo, relacionando dicha intervención según el Profesor Pérez Morera, con la figura del maestro Antonio de Orbarán, quien cobró 4.800 maravedies, por la actuación sobre el Cristo y la Virgen de la Concepción<sup>102</sup>.



*Cristo de la Salud. México. Finales del siglo XVI. Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios, Los Llanos de Aridane., La Palma.*

99 AMADOR MARRERO, P. y BESORA SÁNCHEZ, C.: "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, 1998, p. 478.

100 PÉREZ MORERA, J.: *Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios, n.º 27, Canarias, 1994, p. 99.

101 FERNÁNDEZ GARCÍA, A. J.: "Semana Santa en Los Llanos de Aridane". *Diario de Avisos*. Tenerife, viernes 16 de abril de 1965.

102 PÉREZ MORERA, J.: "Esculturas Americanas en La Palma", en *IX Coloquio de Historia Canario-Americano*. Las Palmas de Gran Canaria, 1992, p. 1.292.

El traslado de la imagen desde la capital hasta Los Llanos se realizó en el año 1862 por la intercesión de alcalde de la ciudad Jacinto María Kábana, quien solicitó la obra al Obispado por encontrarse “en completo abandono y como almacenado”<sup>103</sup> para un calvario que pretendía construir en las afueras de la ciudad y que nunca llegó a concluirse. Por esta razón, el santo Cristo permaneció en la capilla privada de la antigua calle de la Salud, lo que según estudios de la investigadora María Victoria Hernández, dio el nombre a la efigie. Ya en 1910 la imagen pasó a la Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de la misma ciudad, siendo donada por José Kábana y Valcárcel. Con posterioridad al Domingo 23 de Octubre de 1955 fue nuevamente intervenida la talla, dato que viene a corroborarse con el hallazgo de fragmentos de un periódico que con esa fecha, servía burdamente de soporte para el sellado de la cabeza.

De fecha posterior es el llamado Cristo de El Planto de la capital palmera, datado en las primeras décadas del siglo XVII. Este Cristo siempre se vinculó con la vida marinera de la isla, como así atestiguan los diversos exvotos que decoran su ermita, en referencia a favores concedidos durante las travesías entre La Guaira, Veracruz, La Habana y Canarias. A diferencia del Cristo de la Salud que presenta unas trazas formales más cuidadas, la pieza de El Planto, se puede adscribir a la producción de los talleres populares. Como nos cuenta el profesor Pérez Morera, la primera referencia que se tiene del Cristo es algo tardía, refiriéndose a la procesión de la imagen hasta la capital en rogativa a causa de una plaga de langosta que asolaba la isla en 1659<sup>104</sup>. Otra de las ocasiones en que se nombra la imagen fue con motivo en 1686 de la visita del licenciado Juan Pinto de Guisla, quien mandó “que por la deuoción que se tiene a un Crusifixo grande de talle que está en el altar se mandó es una visita que se cantase misa el día del referido por la fundadora y bien hechores de la hermita, atendiendo a que no se celebra fiesta alguna”<sup>105</sup>.



*Cristo de El Planto. México. Primera década del siglo XVII. Capilla de El Planto, Santa Cruz de La Palma.*

<sup>103</sup> *Ibidem*.

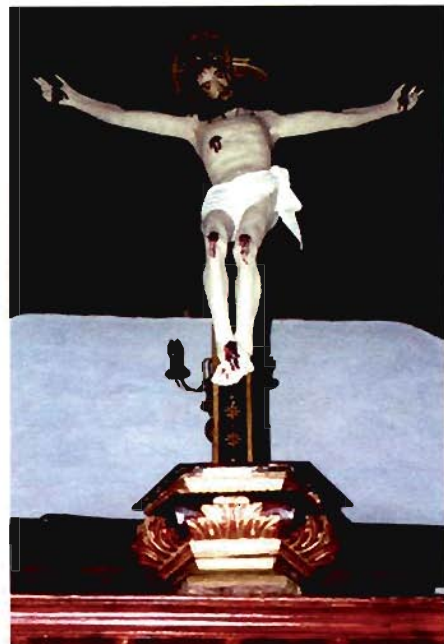
<sup>104</sup> PÉREZ MORERA, J.: “Esculturas Americanas...”, *op. cit.* p. 1293.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

En referencia al estado de conservación de la imagen, recientemente restaurado por las licenciadas Isabel Concepción e Isabel Santos del Taller de Restauración del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, se ha descubierto que había sufrido algunas intervenciones de repolicromado, conservándose el último debido a la buena calidad del mismo.



*Cristo de las Victorias. Iglesia de San Andrés.*



*Cristo de San Telmo.  
Iglesia de Ntra. Sra. de la  
Luz y San Telmo, Santa  
Cruz de La Palma.*

Finalmente, en La Palma encontramos un nuevo cristo, recientemente catalogado como de caña, y cuyo posible origen ya apuntaba en su Tesis Doctoral el profesor Pérez Morera<sup>106</sup>. Este Cristo conocido como el de la Sacristía de la Victoria por ser el lugar donde se guarda, iglesia de San Andrés (San Andrés y Sauces), muestra una serie de afinidades con el Cristo de Telde, que podemos corroborar si tenemos en cuenta que muchas de estas hechuras derivan de un mismo taller. Para verificar estos datos deberemos esperar a la pertinente restauración, que deberá eliminar los diversos repolicromados que desfiguran la calidad de esta magnífica pieza. Es posible que proceda de alguna iglesia conventual desamortizada el siglo XIX, ya que no consta en los antiguos inventarios de la parroquia, según se desprende de las investigaciones realizadas<sup>107</sup>. Algunos de los rasgos más significativos de esta efigie es el cuidado de las proporciones, el trazado del paño de pureza, casi idéntico con el Cristo del Amor de Ávila, incluso en lo que corresponde al estofado, ya que a través de las pérdidas podemos observar que el Cristo de las Victorias, presenta una interesante labor decorativa de esta zona. Como señala Pérez Morera, siguiendo los dictados de Estrada Jasso, “parece obra del último tercio del siglo XVI, apegado aún a los modelos renacentistas, como denotan sus proporciones clásicas, serena expresión y los ojos cerrados, característicos de los *Cristos dormidos* de la primera época”<sup>108</sup>.

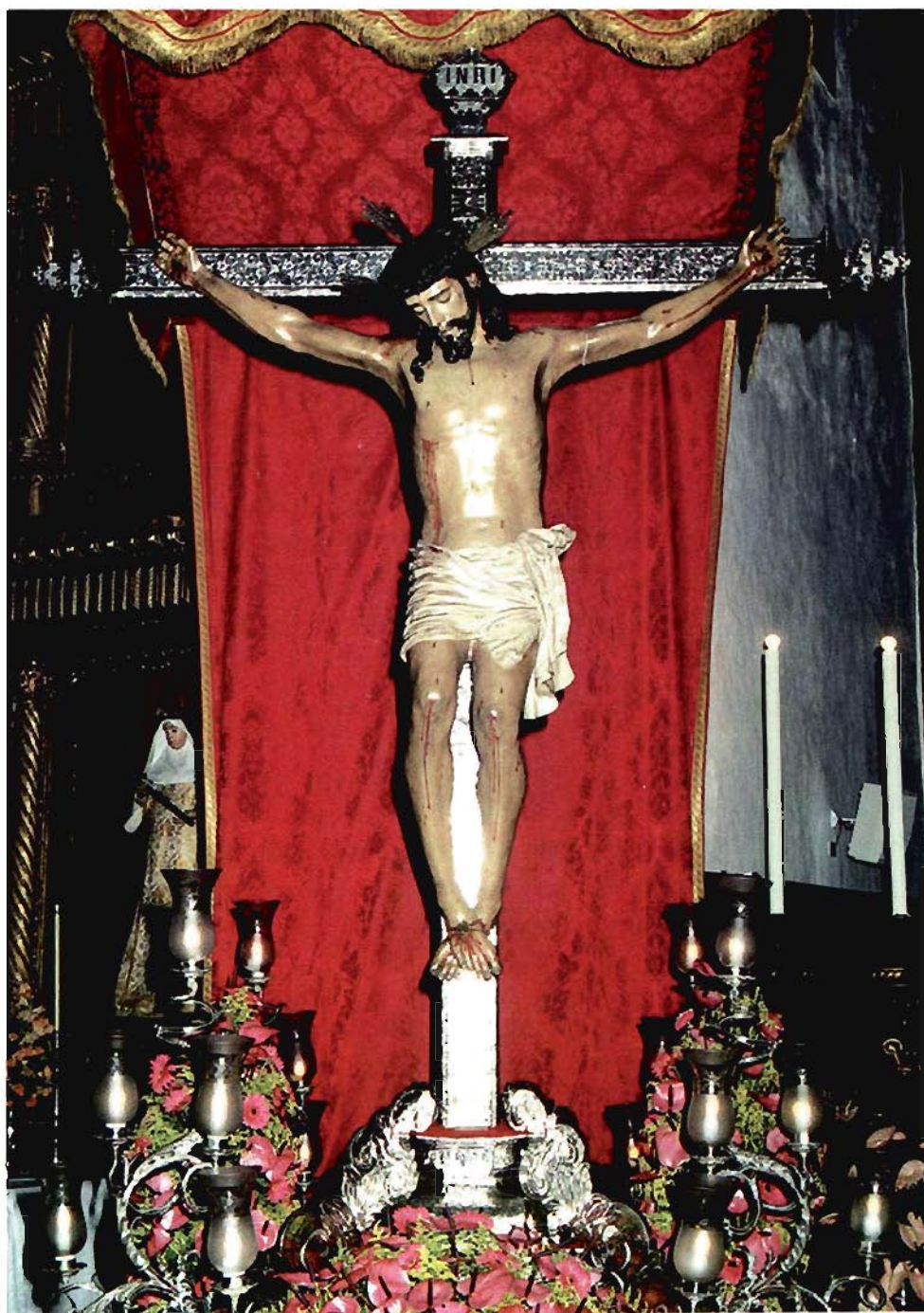
Durante la redacción del presente trabajo, con motivo de una visita a la iglesia de Nuestra Señora de la Luz y San Telmo, hemos encontrado una posible nueva pieza de caña en La Palma. Se trata del Crucificado de mediano formato que se localiza en la balaustrada del coro del citado recinto. Pese a la multitud de repolicromados y diversas intervenciones que se hacen patentes sobre la obra, su aspecto acartonado y su resonancia a hueco nos hacen inclinarnos por su adscripción a esta particular técnica de imaginería mexicana.

106 PÉREZ MORERA, J.: *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773)*, (inédito). Universidad de La Laguna, 1993, p. 400.

107 PÉREZ MORERA, J.: “Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas”, en *Anuarios de Estudios Canarios* (1998), La Laguna, 1999, p. 77.

108 *Ibidem*.

En Tenerife existen dos de estos cristos indianos, ambos con la particularidad de ser imágenes articuladas a la altura de los hombros, sirviendo así a la función del Descendimiento durante la Semana Santa. El primero de ellos, bajo la advocación de la Misericordia, se venera en la iglesia de Santa Ana de Garachico. Estudios recientes han revisado los datos que hasta la actualidad se conocen de esta imagen, una de las más devotas de la localidad desvelando el antiguo nombre de la efigie, Santo Cristo de la



*Santísimo Cristo de la Misericordia. Santa Ana de Garachico, Tenerife.*

Soledad, al ser en esa capilla donde se custodiaba<sup>109</sup>. Por su parte, el investigador Lorenzo Santana da el dato más antiguo que en referencia a la imagen se ha encontrado, correspondiendo a las mandas testamentarias dejadas por el capitán Miguel Jorba quien el 17 de abril de 1610 dispuso: *Item mando para que se me diga el año venidero después de mi fallecimiento las salves de la primera cuaresma después de mi fallecimiento en el Santo Cristo de la Soledad por mi ánima y se pague por la limosna cuatro ducados y se pague de mis bienes*<sup>110</sup>. Con este dato se retrasa más de treinta años la antigua datación<sup>111</sup>. Pese a que como hemos visto el dato más antiguo se refiera a 1610, la imagen hubo de estar bastantes años antes en la iglesia, como así se desprende del testamento del capitán Melchor López Prieto de Saa quien en 1617



*Señor Difunto. México. Siglo XVII. Iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos, Tenerife.*

deja escrito: *Item digo que yo he tenido y tengo grande devoción con el Stmo. Crucifijo y ha mucho años que le hago el entierro el Viernes Santo*<sup>112</sup>. Una posible cronología para la pieza pudiera ser en torno a los años que se finalizó la capilla de la Soledad, lo que defiende Lorenzo Santana, acaeció alrededor de 1588<sup>113</sup>. Curiosamente, el Cristo de la Soledad, al igual que el palmero Cristo del Planto, salió en 1659 en procesión rogativa para aplacar la plaga de langosta que al parecer asolaba ambas islas ese año, para lo cual “se juntó la mayor parte de Garachico en la parroquia y descubrieron la santísima y milagrosa imagen de Nuestro Señor Jesucristo, que está en ella, prometiendo con devoto y cristiano fervor dedicar, para memoria y culto de su altar, que se intitulaba de la Soledad, un Monte de Piedad...”<sup>114</sup>.

Con respecto al estudio formal de la imagen, debemos hacer la salvedad que presenta importantes alteraciones que falsean prácticamente sus facciones originales. Sabemos que fue intervenido en 1666 repolichromándolo, al igual que ocurrió en 1762, “por las muchas trazas que se le habían introducido”<sup>115</sup>. También en las últimas décadas del siglo pasado se intervino nuevamente por un imaginero de la isla pero desconocemos el alcance de la actuación. Estas acciones han configurado la visión actual de la imagen llamando nuestra atención la disposición de algunos detalles del paño de pudor realizado en telas encoladas, a semejanza con el Cristo de La Laguna. Asimismo, como nos apunta el investigador

109 VELÁZQUEZ MÉNDEZ, J.: “Los Hoyo-Solórzano, Señores del Valle de Santiago. San Carlos Borromeo y el Cristo de la Soledad de Garachico”, en *Garachico, Semana Santa 2001*. 2001, pp. 7-10.

110 SANTANA RODRÍGUEZ, L.: “Los primeros crucifijos de Garachico”. *Villa y Puerto de Garachico, Semana Santa 2002*. p. 12.

111 MARTÍNEZ DE LA FUENTE, F.: *Vida literaria*. (Manuscrito inédito), vol. II, t. III, f. 128 v., Rm 256 (22/31), Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.

112 SANTANA RODRÍGUEZ, L.: “Los primeros crucifijos...” *art. cit.* p. 13.

113 *Ibidem*.

114 VELÁZQUEZ MÉNDEZ, J.: “Los Hoyo-Solórzano, Señores del Valle de Santiago...” *op. cit.* p. 7.

115 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: “Esculturas americanas...” *op. cit.* p. 479.

Juan Gómez Luis-Ravelo, las facciones del rostro remiten al otro crucificado de la misma parroquia tallado por Martín de Andujar y Cantos en la centuria del seiscientos.

La otra efigie tinerfeña es el Señor Difunto que se venera en la iglesia de San Marcos en Icod de los Vinos. De esta imagen contamos con mayor documentación relativa a su origen, ya que como muchas obras americanas se debe al legado de los emigrantes canarios que pasaron al Nuevo Mundo. Heredada por "Inés de Montes de Oca, junto a otros bienes que había dejado su difunto marido, Gaspar de Torres, en Yucatán"<sup>116</sup>. La propia Inés de Montes de Oca en 1584 manda traer sus posesiones heredadas, para tres años más tarde, el 12 de diciembre de 1587, donar la efigie al recién fundado agustino de San Sebastián de la misma localidad<sup>117</sup>. Desde su donación y a petición de su antigua propietaria, los frailes se comprometieron a ceder la imagen cada Jueves Santo a la cofradía de la Misericordia, en San Marcos, para que estos fueran quienes le rindieran culto en la celebración del Descendimiento y Entierro, responsabilizándose de su posterior retorno al cenobio agustino<sup>118</sup>.



*Santísimo Cristo de Difunto. Yucatán 1587. Iglesia de San Marcos, Icod de Los Vinos, Tenerife.*

En Gran Canaria, hasta hace algunos años, únicamente se conocía la existencia del Cristo de Telde, (que trataremos en su capítulo correspondiente), algo lógico si tenemos en cuenta que las otras dos piezas que ahora enriquecen el patrimonio en caña de la isla, se encuentran en propiedad particular. Estas dos imágenes pertenecen a Don Carmelo Gil Espino, quien ha cuidado de ellas con respeto y esmero, y son un claro ejemplo de lo mucho que queda por investigar en nuestro Archipiélago sobre los cristos de caña. En este sentido no nos extrañaría que el presente inventario se viera ampliado con nuevas imágenes en próximos trabajos.

116 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Esculturas americanas..." *op. cit.* p. 479.

117 *Idem.* p. 480.

118 *Ibidem.*

La primera de estas efigies, el Cristo de los Canarios se encuentra localizada en el Museo de Piedra de la Villa de Ingenio, y fue dada a conocer por el profesor Domingo Martínez de la Peña<sup>119</sup>. El otro cristo, conocido como de la Buena Muerte, preside la capilla de San Olav en el Museo de Rosas<sup>120</sup>.



*Cristo de los Canarios.  
Museo de Piedra, Ingenio,  
Gran Canaria.*

De la historia del Cristo de los Canarios no poseemos dato alguno que ayude en su posible origen, por ello nos centraremos en su análisis estilístico que lo vincula a las efigies del Cristo de Cortés en México y al de Zacatecas en Montilla (Córdoba).

La pieza canaria es de los de mayor tamaño de los insulares<sup>121</sup>, y a su vez el más pesado, 13,5 kilogramos, debido a las partes realizadas en madera, que como es el caso de ambas manos creemos se deban a una intervención resanadora. En referencia a los cristos anteriormente citados, el de los Canarios posee el mismo trazado y algunos detalles significativos, como el bucle trenzado de la cabeza o el paño de pureza, cuya lazada ha perdido la pieza canaria. Pero es en este apartado del paño de pureza donde hemos apreciado el dato más relevante para la filiación del Cristo a los talleres de Tlaxcala. De casi idéntica disposición en la forma, tamaño y plegado, el

perizoma del Cristo de los Canarios y el de Cortés poseen la singularidad de conservar restos de los estofados originales. Gracias a la reconstrucción de estos motivos plasmados en el paño de pureza, realizado por la restauradora Elisa Dubis López<sup>122</sup> sobre la obra mexicana, podemos adscribir la talla canaria, ya que en ella se describen los mismos motivos de forma casi idéntica. Se tratan de esgrafiados sobre temple blanco, describiendo varias tipologías de retículas y franjas con elementos de lineales, ondulante y de punteo.

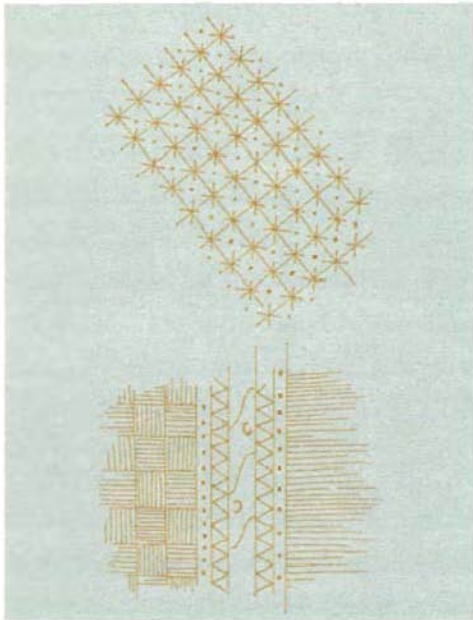
119 MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D.: "Escultura y pintura...", *op. cit.*, p. 215.

120 AMADOR MARRERO, P.: "El Santísimo Cristo de la Buena Muerte. Historia y análisis organoléptico de una nueva pieza de imaginaria 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). Gran Canaria, 2001, pp. 785-793.

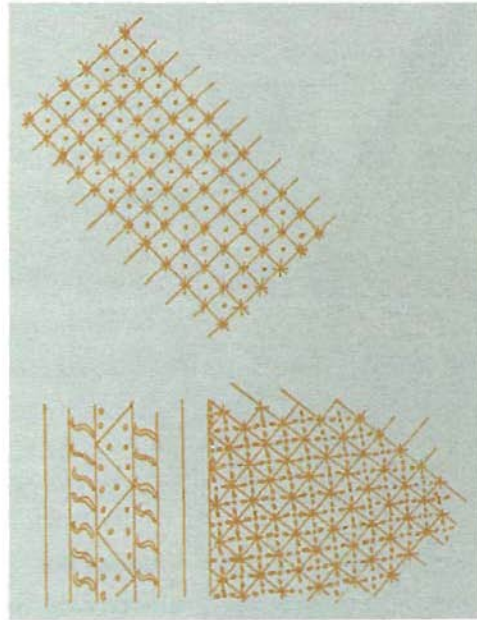
121 1,88 cm de los pies hasta la cabeza, 2,18 de los pies hasta el punto más alto de las manos, y 1,71 de amplitud en la apertura de brazos.

122 DUBOIS LÓPEZ, E.: "El Cristo de Cortés de Tlaxcala..." *op. cit.*, p. 212.

La importancia de estas analogías, junto a las semejanzas ya descritas entre el Cristo de Cortés y el de Zacatecas en Córdoba, encasillan cronológicamente al Cristo de los Canarios en el último tercio del siglo XVI, en torno a 1576, año en el que fue donada la pieza cordobesa.



*Ejemplos de decoración del paño de pureza del Cristo de los Canarios.*



*Ejemplos de decoración del paño de pureza del Cristo de Cortes (Tlaxcala).*



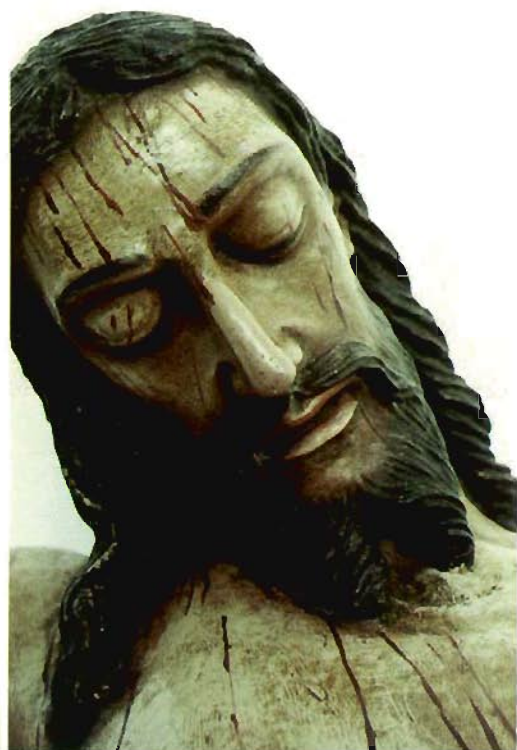
*Rostro del Cristo de los Canarios.*



*Rostro del Cristo de Cortes.*



Sobre el Cristo de los Canarios los únicos datos que de él se poseen son los transmitidos por su propietario, quien señala que procede de un convento sevillano, donde fue comprada en la década de los años sesenta, por un socio suyo, por un precio de setecientas mil pesetas. El Cristo se encontraba relegado del culto, en un desván dentro del citado convento, cuyas monjas lo ofrecieron en venta como "imagen muy antigua de carrón". Tras realizar los análisis y consultas, se decidió la compra, cuya venta ayudaría a costear las reparaciones que se estaban efectuando en dichos años en el convento. Según entrevista personal a su actual propietario, en el momento de la despedida del Cristo de la Buena Muerte, advocación que ya tenía en Sevilla, una de las mojas se despidió de la efigie llamándolo "el Niño", que era como coloquialmente se conocía la pieza en el convento, debido a la comparación del peso de Cristo con el de un niño. Antes de su traslado al Archipiélago, la pieza sufrió una intervención restauradora efectuada en un taller sevillano.



*Cristo de la Buena Muerte.*  
Museo de Rosa, Agüimes,  
Gran Canaria.

La imagen del Santísimo Cristo de la Buena Muerte sigue la tradicional representación de crucificado de tres clavos, con el pie derecho sobre el izquierdo. La cabeza, ya sin vida, se desploma sobre el pecho, apoyando, como es habitual, una de las puntas bifida de la barba. A diferencia de los restantes crucificados de la misma técnica en Canarias, ésta es la que da un mayor realismo al movimiento, debido a que los otras obras conservadas mantienen una mayor suavidad en la inclinación. Siguiendo las tradicionales trazas andaluzas, un mechón de pelo se desgaja de la cabellera y cae sobre el pecho, mientras que la parte izquierda del rostro queda descubierta para su contemplación, ya que el pelo se recoge tras la oreja, discurriendo por la espalda. El rostro, salvando el repolicromado actual, presenta un modelado correcto de las formas. La boca entreabierta, los ojos casi cerrados<sup>123</sup>, y nariz muy castellana denotan un estudiado conocimiento de las trazas, datos que no se pueden aplicar a la mayoría de la imaginería en caña conservada, gran parte de la cual se cataloga dentro de un arte popular.

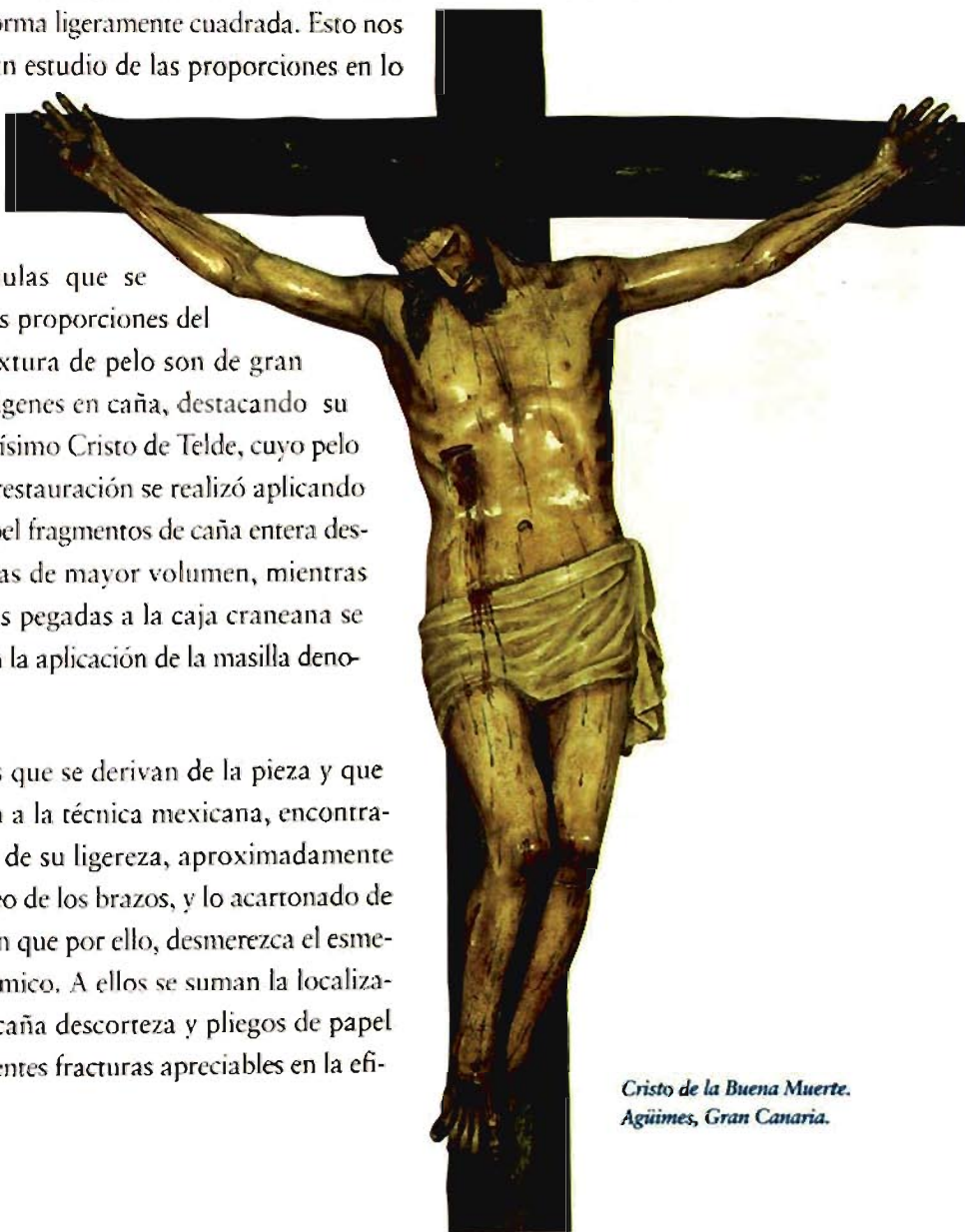
La correcta anatomía del cuerpo y su movimiento recalcando el leve giro de las piernas, viene a sumarse a la revalorización de la obra. Debemos destacar el paño de pureza, muy simple en el trazado y con la lazada en el lado izquierdo, habitual en las imágenes de siglo XVI. En lo referente a la policromía, como comentábamos ante-

123 "A los Cristos primitivos les llamaban *dormidos* porque los hacían con los ojos cerrados; mejor dicho: no tenían ojos; en cambio, a los posteriores se les ponían de vidrio (realismo popular) o simplemente se los pintaban; de vivo o de muerto, siempre ensombrecidos por una profunda tristeza". ESTRADA JASSO, A.: "Imaginería en caña..." *op. cit.* p. 84.

riormente, presenta en la actualidad varias intervenciones, encontrándose totalmente repolicromada. A su vez, sobre dicha carnación aparece una nueva intervención, posiblemente efectuada en el momento de la compra de la obra en Sevilla.

De su estudio organoléptico, y a la espera de un análisis más detenido y corroborado por técnicas físico-química, describe al “Niño”, como de obra de tamaño mayor del natural. Sus medidas, 180 cm. de alto<sup>124</sup> por los 176 cm. de ancho inscribe la obra dentro de una forma ligeramente cuadrada. Esto nos hace relacionarlo con un estudio de las proporciones en lo referente a fórmulas renacentistas dentro de la realización en caña, donde resume la estética clasicista<sup>125</sup>, fórmulas que se mantienen dentro de las proporciones del rostro. El trazado y textura de pelo son de gran similitud con otras imágenes en caña, destacando su analogía con el del Santísimo Cristo de Telde, cuyo pelo como sacó a relucir su restauración se realizó aplicando sobre el armazón de papel fragmentos de caña entera descortezada para las zonas de mayor volumen, mientras que aquellas partes más pegadas a la caja craneana se efectuó simplemente con la aplicación de la masilla denominada tizíngüe

Del resto de datos que se derivan de la pieza y que favorece su adscripción a la técnica mexicana, encontramos el irrefutable dato de su ligereza, aproximadamente 7,5 kilogramos, el arqueo de los brazos, y lo acartonado de las formas y texturas, sin que por ello, desmerezca el esmerado tratamiento anatómico. A ellos se suman la localización de fragmentos de caña descortezada y pliegos de papel visibles a través de diferentes fracturas apreciables en la efigie<sup>126</sup>.



*Cristo de la Buena Muerte.  
Agüimes, Gran Canaria.*

124 Altura hasta la cabeza, la altura real, es de 201 cm. abarcando desde los pies hasta el punto más alto, ambas manos.

125 "Clásicas en efecto son las proporciones. Inscrita la forma en un cuadrado, su altura es sensiblemente igual a la longitud de los brazos extendidos -especificaciones de Leonardo en sus tratados de pintura...". ESTRADA JASSO, A.: "Imaginería en caña..." *op. cit.* p. 84.

126 Sobre la imagen del Cristo de la Buena muerte y su sistema de ejecución nos remitimos al capítulo correspondiente.



Placa radiográfica de la cabeza del Cristo de la Salud.  
Iglesia de Ntra. Sra. de los Remedios. Los Llanos de Aridane. La Palma.

# Tecnología de los cristos de caña

## Crónicas y restauraciones como fuentes de documentación.

Desde que en el año 1949 Abelardo Carrillo y Gariel publicó su monografía sobre la técnica de las esculturas de caña a raíz de la disección de los restos del Cristo de Mexicalzingo<sup>127</sup>, han sido las restauraciones, tanto europeas como americanas, las que arrojan mayor cantidad de datos fehacientes sobre las diferentes técnicas en las que se realizaron durante varias centurias esta tipología de imágenes.

En este capítulo sintetizaremos los diferentes materiales y puntos de ejecución de esta imaginería, abordando cada apartado en base a las crónicas de la época, las intervenciones efectuadas o, en casos, el análisis de algunas obras fuera del culto, cuyo lamentable estado de conservación han propiciado su estudio. No queremos hacer pensar al lector que todas las esculturas en caña siguen el mismo trazado, sino todo lo contrario, mostrar las diferencias notables o puntuales que evidencian la flexibilidad de la técnica, y cómo en muchos casos el artista variaba la ejecución según requería la pieza en función de los materiales de los que disponía.

Pese a que en España no conocemos ninguna obra tallada completamente en maíz, debemos hacer hincapié en las primeras hechuras realizadas siguiendo la tradicional técnica hispana del embonado, pero en el caso americano, la madera es sustituida por un bloque construido a base de cañuelas descortezadas del tallo de la planta. El ejemplo más sobresaliente es la efigie de Nuestra Señora de Zopopán conocida como La Pacificadora. Esta pequeña talla de apenas 34 centímetros de altura es el primer modelo de la cristianización de la técnica prehispánica de la caña de maíz. A juicio del cronista franciscano fray Antonio Tello, se corresponde con aquella que transportaba en su pecho el evangelizador fray Antonio de Segovia, y que luego donó a los indios de Jalisco<sup>128</sup>. Con respecto a su manufactura, el mismo cronista aclara, “por la leve-

---

127 CARRILLO Y GARIEL, A.: “*El Cristo de Mexicalzingo. Técnicas de las esculturas en caña*”. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Dirección de Monumentos Nacionales, México, 1949.

128 LUFT, E.: “Las imágenes en caña de maíz de Michoacán”, en *Artes de México*, N° 153, Año XIX, 1972, p. 16.

dad de su peso se hiende con facilidad que lo más parece de los corazones de la caña de maíz, no amasado ni barido sino unidos con los otros fragmentos en sentido vertical con alguna pegadura”. Otro de los ejemplos es la Virgen de la Salud (Pátzcuaro), citada por el padre Basalenque quien narra que “en el año de 1537 vino por primer Obispo de esta provincia el señor don Vasco de Quiroga que era el oydor de México



Virgen de Zopopán.  
México. 1541. Jalisco.  
Conocida como  
"La Pacificadora".

traxo orden de asentar la catedral donde mejor pareciera, y así fue a Tzintzuntzan cabeza del reino y centro de la provincia, así estuvo algunos años, en los que experimentó las calidades de la ciudad y ser muy sombrío y falta de agua y vio que Pátzcuaro tenía el sitio más agradable y si bien con mucha contradicción de los de Tzintzuntzan, cambió el arzobispado a Pátzcuaro llevándose el Cristo de Caña de la tercera orden. Ordenando después en 1540, que se haga una imagen de la Virgen de la Salud en caña de maíz, ya que conoce los trabajos ejecutados bajo la dirección de los franciscanos en Tzintzuntzan, siendo devastada de los ropajes de la imagen en 1690 para poderla adorar con la majestuosidad, comprobándose así la materia de la cual estaba hecha, era de caña de maíz batida o amasada y de los sobrantes, dice el padre Francisco Florentino en el Zodiaco mariano, se fabricaron muchas pequeñas, que después fueron obsequiadas a diversos lugares de nuestro país”.

Sobre esta imagen, Enrique Orozco puntualiza que “entre los indígenas del llamado entonces Barrio de San Mateo y después conocido por Barrio Fuerte de la ciudad de Pátzcuaro había un indígena, que un autor llama *El indio Juan de Barrio Fuerte*, el cual había sido 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 begonia llamada en lengua tarasca Tatzigui de donde tomó la pasta el nombre de Tatzingueri. Se asegura que Don Vasco le dió algunas nociones de la escultura hispana y lo asoció a un lego franciscano del convento de Santa Ana de Tzintzuntzan que sabía algo de escultura y que algún autor identifica con tray Daniel llamado el “italiano” gran bordador y dibujante... Con la cooperación de estas tres personas se compuso la estatua de la Virgen, de tamaño casi natural, representando la Concepción Inmaculada de María que el obispo colocó como ritular de la Capilla del Hospital de la Asunción de Nuestra Señora y Santa Marta”<sup>129</sup>. Debemos hacer una serie de matizaciones a las crónicas anteriores, una de ellas ya señalada por el investigador Enrique Luft en lo que se refiere a que con anterioridad a su evan-

gelización el Indio Juan siendo sacerdote realizara ídolos; esto es improbable, ya que se sabe que eran los artesanos quienes se encargaban de tales trabajos. Por otro lado, el tamaño de la imagen de Nuestra Señora de la Salud hace difícil que toda ella fuera realizada con caña de maíz batida o amasada en pasta, por lo que suponemos que ésta se confeccionó con armazones de caña y para modelarla y darle los volúmenes correspondientes se aplicó dicha masilla. Como se apuntó anteriormente, si para una imagen mucho más pequeña se confeccionó un embón de cañas, es lógico que para una de mayor tamaño, y más aún al cuidado de un artista europeo, se siguieran los modelos conocidos de armazón y superposición de maíz. Este método es el que actualmente se utiliza para la realización de imágenes de impronta popular que como artesanía se venden en mercados de varias regiones mexicanas.

En estos ejemplos podemos apreciar algunas de las particularidades más sobresalientes de la técnica; por un lado el uso de la caña y su masilla como soporte, y por otro, el empleo de adhesivos prehispánicos. Estos últimos se obtenían de diferentes bulbos de orquídeas y sobre su realización nos tenemos que remitir a lo descrito por el cronista fray Bernardino de Sahagún quien nos dice “en el que vende engrudos, primero saca las raíces de que se hace, y sacadas, limpialas y majalas o machúcalas, y machúcalas secadas al sol, y siendo secas, muélelas bien molidas...”<sup>130</sup>. Es de suponer que fueron los propios frailes los que sustituyeron el uso de estas gomas por la tradicional cola de retazo de origen europeo, debido a su fácil realización.

Con respecto a las cañas y su forma de empleo, poseemos abundante información al encontrarse en la mayoría de las imágenes intervenidas, aunque aplicada de manera diferente según los casos. El modo de preparar las cañas queda descrito por varios autores resumiéndose en la eliminación de sustancias como el almidón y azúcares mediante corrientes de agua o ebullición, pasando luego a un secado riguroso donde el material seleccionado debe ser protegido de posibles ataques de insectos y hongos. Debido a lo deleznable del material y siguiendo las recetas tradicionales, es aceptado el hecho que al soporte se añadiera algún tipo de fungicida para protegerlo de posteriores ataques. Entre estas sustancias, como apunta el maestro Solchaga, se



*Virgen de la Salud.  
México. Siglo XVI.  
Pátzcuaro, Michoacán.*

130 SAHAGÚN, B.: “Historia general...”, op. cit. p. 533.

empleaba la llamada “flor de tijerilla”<sup>131</sup>, método que hubo de ser muy conveniente por el propio hecho que cuatro siglos más tarde muchas de las obras nunca hayan sido infectadas<sup>132</sup>. Posteriormente, una vez eliminados los nudos del tallo y bien seca la caña, quedaba seleccionada para su uso en función del método escultórico a emplear.

A lo ya comentado sobre las realizaciones de las primeras representaciones marianas de Nuevo Mundo, podemos encontrar otras tipologías constructivas como es el uso de armazones de caña u hojas de los que se han encontrado escasos ejemplos. Las técnicas más habituales en imágenes de gran formato como las que centran este trabajo,



Cabeza del desaparecido Cristo del Mexicaltzingo.

son aquellas que Mendieta bautizó como *Crucificados huecos de caña*<sup>133</sup>. Debemos de hacer la salvedad, como así refiere el restaurador Rolando Araujo Suárez, de distinguir según la utilización y cantidad de papel empleado, al ser éste otro de los materiales predominantes en la manufactura de los crucificados. En Michoacán se empleaba la caña entera y serrín de caña, aunque también papel, frente a aquellas otras donde el material más abundante es este último, gracias al cual se obtienen piezas de mayor formato como las que Gariel sitúa en los talleres de la capital<sup>134</sup>. Serán éstas en las que nos centraremos al observar que las obras insulares se encuentran constituidas según este método y en especial el Cristo de Telde, cuyo análisis y restauración han aportado significativos datos sobre el modo de realizarlas.

En referencia a la tipología constructiva de estos cristos debemos subrayar las palabras de Matías de Escobar que pudo ver la ejecución de alguna de estas imágenes describiéndola como, “de corazones de caña de maíz molido, hacen un polvo que unido con el tatzingue natural engrudo suyo, salen maravillosos

bultos suyos en los moldes”<sup>135</sup>. En esta cita encontramos la primera mención que se hace sobre el uso de moldes para los cristos de caña<sup>136</sup>, que a lo largo de los años ha pasado de ser una hipótesis a considerarse como la técnica de la mayoría de imágenes conservadas. Esta hipótesis queda ahora confirmada gracias a la intervención sobre la efigie canaria, como veremos más adelante.

131 LUFT, E.: “Las imágenes en caña de maíz de Michoacán” *op. cit.* p. 25.

132 En la actualidad el Etnohistoriador Cruz Plonano, en sus estudios sobre recuperación de la técnica emplea como fungicidas algunas plantas del lugar; leche de chupirín, raíz y flor del fraylecillo, yerba mula, chia, ortiga.

133 MENDIETA, G.: *Historia eclesiástica indiana*, México, 1870, p. 404.

134 ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, 2001, pp. 124-125.

135 ESCOBAR, M.: *Americana Thebaida. Vitas patrum de los religiosos ermitaños de N. P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. México, 1729, p. 149.

136 En alusión a los modos empleados en Sudamérica se sabe que en algunas piezas se utilizó un maniquí de barro o de paja que se recubría con las telas encoladas que, al secar, se procede a retirar el molde o positivo. ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México...”, *op. cit.* p. 131.

Tres son los autores cuyas investigaciones han aportado mayor información sobre los diferentes pasos en la ejecución de obra en caña<sup>137</sup>. El historiador Abelardo Carrillo y Gariel, Estrada Jasso y sobre todo el restaurador Ronaldo Araujo Suárez, éste más centrado en las variantes técnicas, nos ofrece un enfoque claramente diferenciado a la hora de abordar estos análisis. En base a los sistemas marcados por Araujo Suárez, en función a los procesos de ejecución, debemos distinguir tres apartados que se aúnan en la elaboración de la imaginería en caña: el moldeado, el modelado y la talla.

## El moldeado

Como apuntábamos, fue Matías de Escobar quien destacó el empleo de moldes, pero han sido los fragmentos aspirados del interior del Cristo de Telde los que han venido a verificar este uso. Rolando Araujo suponía que pudiera ser algún tipo de “material dúctil como el barro, el yeso (sulfato cálcico) o la madera”<sup>138</sup>. Ahora podemos afirmar que este molde, en lo que se refiere a la obtención de la caja torácica, se confeccionaba con un material arcilloso al que se añadían para favorecer su cohesión ramas y pajas, a modo de engobe. Teniendo la forma base, se superponían pliegos de papel encolados con aguacola hasta obtener el volumen deseado para asegurar la estabilidad del soporte. Según requiriera la pieza, se le añadían fragmentos de caña descortezada perfectamente alineados y dispuestos en función del volumen y posteriormente se aplicaban nuevamente capas de papel o masilla de caña. En ocasiones, dependiendo de la ubicación de las cañas, éstas podían tallarse levemente o simplemente modelarse por presión, debido a la humedad y lo maleable del material. Algunas de las piezas de las que se puede señalar esta práctica son el

Cristo de Telde, el Señor de la Salud de Los Llanos de Aridane, el Cristo del Punto de Córdoba, el de Churubusco, el de Cortés y, por consiguiente, los de Zacatecas y el de los Canarios. Obtenido ya el torso, más trabajado por delante que por la parte posterior ya que son imágenes que poseen una frontalidad evidente, y donde la espalda



Esquema constructivo del Cristo de Churubusco. México, siglo XVI.

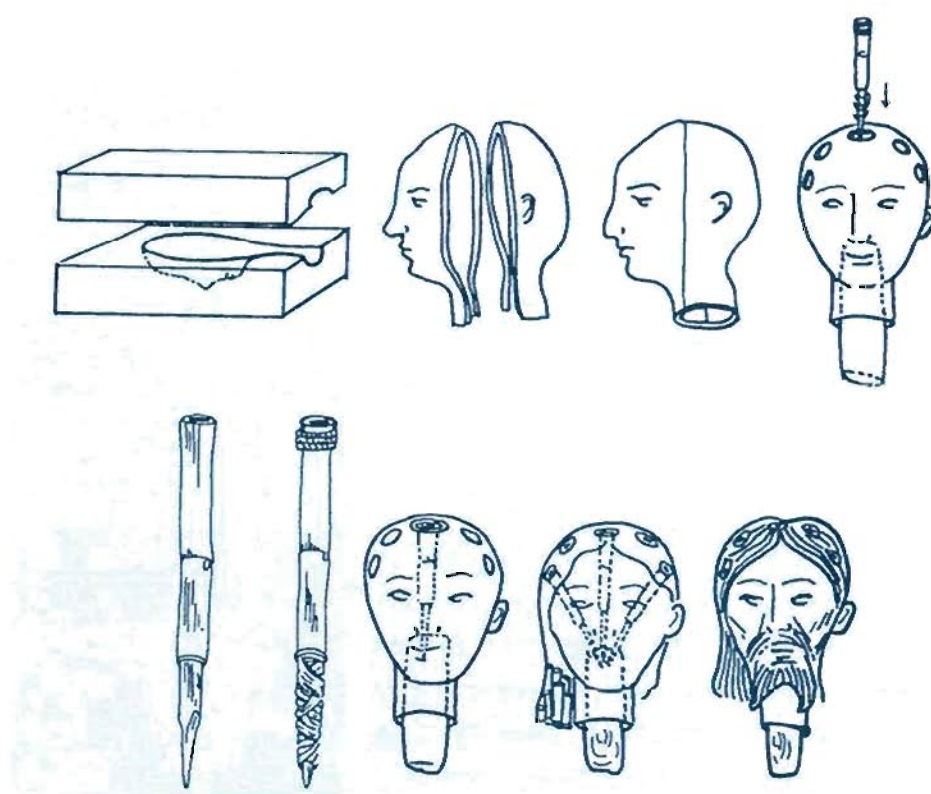
<sup>137</sup> Debemos mencionar también otros nombres cuyos rigurosos estudios deben de ser reconocidos como tal, éste es el caso de las restauradoras Sofía Martínez del Campo Lanz, Ainaté Montforte Enrique, Gerardo Calderón y destacado Enrique Lulí.

<sup>138</sup> ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México...”, *op. cit.*, p. 131.



queda parcialmente cubierta por el madero de la cruz, se procedía a la inserción de la cabeza y extremidades.

Ejemplo de estos procesos es el Cristo de Santa Teresa estudiado por Leopoldo Ríos de la Loza y descrito por Salvador Cruz, de esta forma “toda ella está formada sobre una forma hueca, que parece construida en 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 forma todo el frente o parte delantera, y la otra, la posterior, adherida, o ensamblada ambas por medio de una lienza de la misma materia de dicha horma (...). La cabeza está igualmente hueca y formada de dos mitades de arriba abajo<sup>139</sup>.



*Manufactura de la cabeza. Cristo de Churubusco. México.*

Para la realización de la cabeza se constata nuevamente el uso del molde, pero en esta ocasión al contrario del modo anterior. Si para el cuerpo se aplicaban pliegos sobre una forma madre más bien esbozada 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 en dos piezas. Para “obtener el positivo, pri-

mero se aplicó una 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<sup>140</sup>, después la pasta se reforzó con papel, para luego de ser extraídas del molde las dos mitades fueron unidas con el mismo papel<sup>141</sup>. Bonavit al hablar del tema nos dice; “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<sup>142</sup>”.



*Interior de la cabeza del Cristo de la Salud.*

En el Cristo de la Salud (Los Llanos de Aridane; La Palma), al acceder al interior de la caja craneana para retirar un cruceta de madera aplicada en una intervención anterior con intención de servir de sostén a las potencias, se pudo constatar el empleo de masillas y estratos de papel en la hechura de la cabeza. A su vez se observó que a la altura del entrecejo el artífice de la obra realizó unos cortes en la parte interior, cuyo motivo era el no crear tensiones durante el secado de los pliegos y la masilla. También se encontró entre las masillas y los pliegos de papel que configuran la cabeza un sedimento intermedio similar a una capa de estuco rico en cola que da homogeneidad y consistencia a la masilla. Concretamente, en la parte que se corresponde al pelo sobre la masilla, y posiblemente aplicada una vez fuera del molde, se añadió de nuevo papel, de manufactura indígena, aplicado en húmedo y con poco adhesivo, que se adaptó perfectamente a las formas acanaladas del pelo, pintándose luego éste directamente sobre él, sin capa alguna de imprimación o preparación.



*Masilla de caña. Cristo de la Salud.*

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. Esto no implica que dichas partes también se realizaran modelando masilla o tallando maderas blandas, lo que vendría a identificar las texturas y trazados de bigotes y cabellera.



*Fragmentos de caña en la cabeza del Cristo de la Buena Muerte.*

140 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.

141 ARAUJO SUÁREZ, R.: “Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz”, en *Cuadernos Técnicos*. Museo Franz Mayer, México, 1989, p. 17.

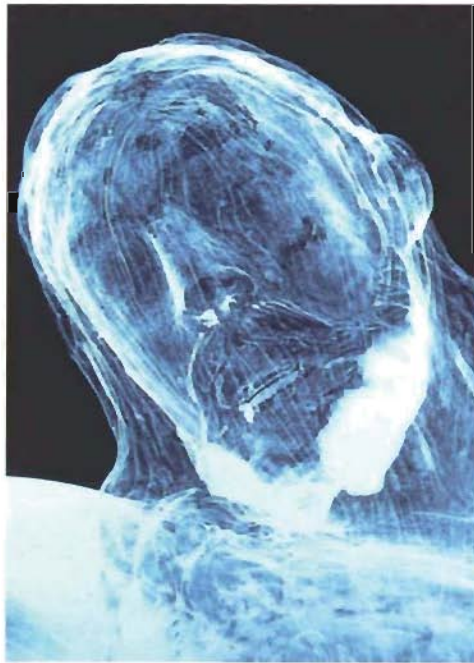
142 BONAVIT, J.: *Esculturas tarasacas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del Ilustrísimo Señor Vasco de Quiroga*. México, 1947, p. 17.



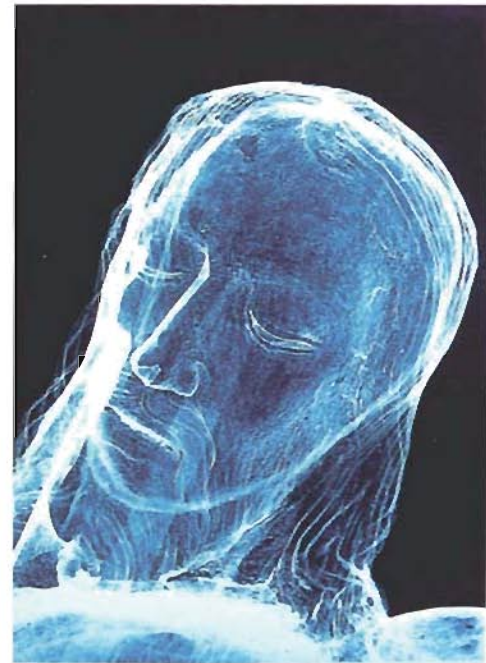
*Interior de la cabeza del Cristo del Amor. Ávila.*

Teniendo la cabeza ya formada se realizaban las partes faltantes, para la barba madera blanda tallada y para aquellas otras zonas puntuales como el pelo, cañas enteras y masillas. Esta aplicación de las masillas en la solución de ciertas partes como el pelo de los Cristos, que discurre por la espalda, se ejecutaba una vez unida la cabeza al torso. Para esta unión se advierte el uso de maderas blandas como la de colorín u oate, caso el Señor de Telde y el de Churubusco, con espigas de grosos considerables, o más finas como la del Cristo de la Buena Muerte. Otra fórmula de anclaje es la sustitución de las maderas por un tubo de cartón elaborado por la superposición de pliegos como ocurre con el Cristo de la Salud o el de San Marcos (Mexicalzingo).

Debemos de tener en cuenta que éstos son los planteamientos más usuales de construcción de cuerpos y cabezas de los cristos de maíz, pero también la bibliografía nos remite a otros ejemplos distinguidos como son el Cristo de Mexicalzingo o el del Museo del Carmen en la capital mexicana, donde los procedimientos utilizados en la cabeza difieren puntualmente. De estos ejemplos reseñemos, por lo peculiar de su elaboración, la cabeza del Cristo del Museo del Carmen<sup>143</sup>, construida a partir de una



*Radiografía de la cabeza del Cristo de los Canarios.*

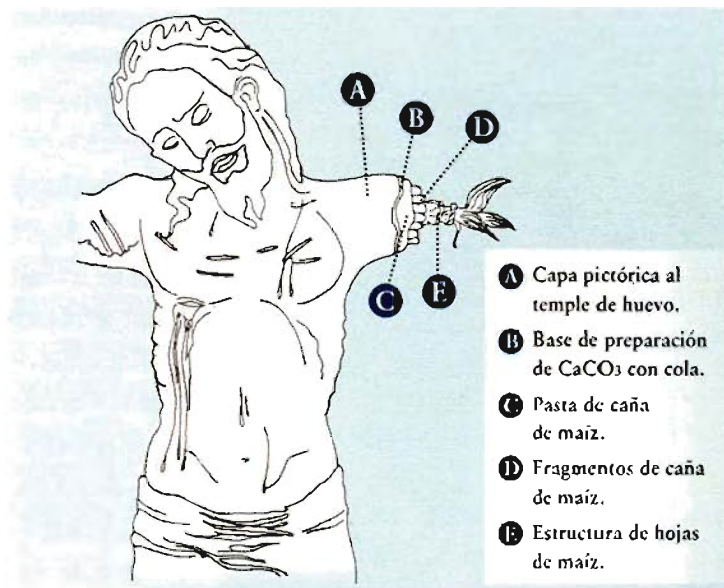


*Radiografía de la cabeza del Cristo de la Buena Muerte.*

143 Esta imagen situada en el antiguo convento carmelita de San Ángel, Distrito Federal, pudo ser estudiada a raíz de las graves fracturas sufridas por la obra al caer sobre ella un preso en su intento de fuga del presidio que ocupa parte del referido convento.

“caja que sirviese de armazón, como lejano remedio de un cráneo, el artífice se valió de pedazos de tallos de maíz, descortezados, con los que construyó un cilindro hueco, forrado de papel en la parte interior (...) sobre este incipiente esqueleto, una nueva aplicación de médulas de caña transformó 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 accidentes del rostro”<sup>144</sup>.

En relación a los modos singulares de construcción de los torsos huecos debemos hacer una serie de apreciaciones, que nos ayuden a dar una visión general de todas las variantes que se han estudiado hasta la actualidad. Entre éstos, anotaremos los casos del Cristo cordobés de Gracia, el del Planto en La Palma, y los americanos del museo de Acolman, y otro conservado en colección particular americana, restaurado por Sofía Martínez del Campo Lanz, adscrito a los talleres populares del siglo XVII. El primero de ellos intervenido por el imaginero andaluz Miguel Arjona, presenta la particularidad de que sus “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 de caña”<sup>145</sup>. En el caso de la efígie palmera del Planto, gracias a las radiografías obtenidas por sus restauradoras, Isabel Santos e Isabel Concepción, se corrobora el empleo de un esqueleto de palo<sup>146</sup>. En el crucificado del museo de Acolman, la base central está constituida por una estructura de hojas de maíz, al que se le superponen fragmentos de caña y pasta del mismo material<sup>147</sup>. Finalmente el conservado en colección particular destaca por estar tallado mayoritariamente en caña, dejando dos huecos rectangulares a ambos lados de la columna vertebral, donde mediante la aplicación de tiras finas de carrizo



Esquema constructivo del Cristo del Museo de Acolmán, México.

144 CARRILLO Y GABRIEL, A.: “El Cristo de ...”, *op. cit.*, p. 80. Debemos puntualizar como hace el autor en el escaso peso que posee la cabeza, en torno a 150 gramos en comparación con los 580 gramos de la misma pieza del Cristo de Mexicaltzingo, que mantiene el trazado más convencional.

145 AA.VV.: EL CRISTO DE GRACIA RESTAURADO. (Catálogo editado con motivo de la restauración de la Imagen). Córdoba, *sf.*, *sn.*

146 Entre las referencias a sistemas constructivos de imaginería en caña a los que alude la restauradora Sofía Martínez, habla del Cristo de Ixmiquilpan, de la Catedral Metropolitana, pieza muy intervenida que parece poseer un armazón de madera. MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, S.: *Los Cristos de caña de Michoacán, antecedentes históricos, métodos de Conservación y Restauración*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete. México, 1987, p. 70.

147 MONTEFÓRTE, A. y CALDERÓN, G.: “Restauración del Cristo de Caña del Museo de Acolman”, en *Imprimatura*. Revista de Restauración. Año III, Nº 7, p. 24. Dicha descripción presenta diversas dudas ya que se toma como ejemplo de soporte el corte de un brazo, con lo que los restauradores ejemplifican el sistema de ejecución.



Fragmento de madera en los pies de un Cristo de caña.



Esquema constructivo de la mano del Cristo del Planto. Las líneas discontinuas marcan las zonas de caña.

se intenta reflejar la flagelación y como por el martirio infligido a Cristo, levanta la piel dejando a la vista las costillas ensangrentadas y el hueco de la caja torácica<sup>148</sup>.

## La talla

Uno de los puntos concordantes en la realización de este tipo de imágenes es que en su gran mayoría presentan zonas puntuales de trabajos realizados en talla. Éstas suelen corresponderse con manos y pies, y en casos como el anteriormente descrito de colección particular, en la realización de la cabeza, piernas y brazos, mediante cañas unidas a modo de embón y posteriormente talladas. Teniendo en cuenta que los crucificados deben sostenerse por los clavos es lógico pensar en asegurar su estabilidad con estas partes más resistentes. Para ello se valían de maderas livianas y de fácil tallado como el colorín<sup>149</sup> o el zompample, sin descartar otras como el pino.

En ocasiones el modo de insertar manos y pies condiciona el propio procedimiento constructivo de las extremidades. Podemos

encontrarnos como en el caso del Cristo de Churubusco, que los brazos están constituídos por un tubo de papel amate (de procedencia americana), que se inserta

en el torso de la pieza. Sobre este tubo estructural se aplicaron cañas según requirió el volumen que se completó con pasta de la misma caña. La palma de la mano y el perno de inserción en el tubo, fueron tallados a modo de esbozado en madera de colorín al igual que los dedos, realizados por separado e insertados mediante pequeños pernos de pino. Formado el esqueleto, se completó la anatomía modelando pasta de caña. Estos tubos de cartón que aparecen igualmente en brazos y piernas, “estaban elaborados con varias capas de papel amate aglutinados con una cola

animal, que fueron enrollados probablemente en un molde de madera consistente en una tabla angosta recubierta previamente con tierras de diatomeas y que hacían las veces de capa separadora, de tal manera que el molde podría retirarse con facilidad dejando suelto el tubo de cartón, que posteriormente fue unido al cuerpo”<sup>150</sup>.

148 MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, S.: “Los Cristos de caña...”, *op. cit.* p. 107.

149 Dentro de las amplias variaciones que permiten los materiales livianos en función a la realización de crucificados se encuentran algunos ejemplos como el realizado en madera de colorín de Santa Fe de los Lagos, en México Distrito Federal.

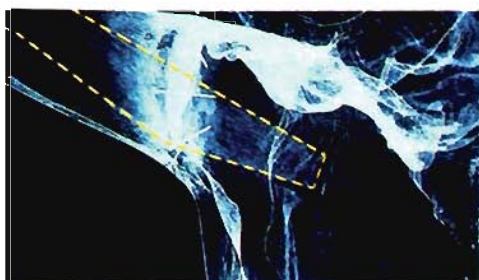
150 ARAUJO SUÁREZ, R.: “Esculturas de Papel Amate y Caña de...”, *op. cit.* p. 6.

En el Cristo de La Salud, el tallado de las manos es más tosco que en el caso anterior, siendo realizado mediante una plancha de madera de colorín, que se inserta en el tubo de cartón que forma el brazo, los dedos también tallados carecen de pernos y se insertan directamente sobre la madera. Para formar el volumen final de la mano aplicaron masilla de caña, y luego a modo de epidermis se recubrió todo con papel amate. De igual distribución y materiales que los brazos del Cristo de Churubusco, el de La Salud posee pernos cilíndricos de madera de colorín que anclan esta extremidad al torso. Tras quedar colocadas todas las extremidades se aplicaba nuevamente una capa de papel para unificar la superficie y enmascarar las zonas de unión. En estos puntos de anclaje también se podía emplear, antes del último papel, un refuerzo con tejidos encolados, favoreciendo de este modo que no se marcaran estas uniones en un futuro y debido a la manipulación, tal y como ocurre en la imaginería en madera.

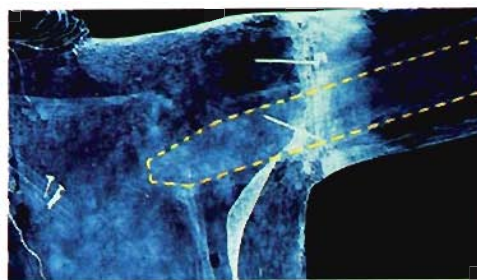


*Brazo de madera del Cristo de los Canarios.*

Quizás sean estos dos casos anteriores los más comunes, pero el estudio radiográfico de otras piezas desvela nuevos modos de ejecución mediante la sustitución del tubo de cartón como eje por un alma de madera, caso del Cristo de los Canarios, el de Telde o el de Cortés; en otras ocasiones también pueden encontrarse que las varillas de pino que sirven de anclaje actúan de estructura<sup>151</sup>. Esta diferenciación demuestra las posibilidades que tiene la técnica en caña, que en el apartado de ejecución de las extremidades inferiores repite algunos modelos pero que igualmente aporta nuevas soluciones. En referencia a las piernas y pies, hallamos estructuras de varillas de madera haciendo de esqueleto, o en imágenes como el Cristo de Telde, el de la Buena Muerte, Churubusco y el de Los Llanos, o el del Puntos, los pies tallados se insertan en los tubos de cartón modelados que forman las piernas, repercutiendo en la disminución del peso al ampliar las zonas huecas de la imagen.



*Inserción de perno de madera.  
Cristo de la Buena Muerte.*



*Inserción de perno de madera.  
Cristo de la Buena Muerte.*

<sup>151</sup> Infrecuente es la aparición de estructuras de hojas secas enrolladas para formar el armazón de los brazos, como en el caso del Cristo del Museo de Acolman, al que nos referimos en el apartado correspondiente a la estructura del torso.

## El modelado

Como describe Rolando Araujo, el modelado se corresponde con aquellas partes donde se aplica la masilla de caña de maíz<sup>152</sup>, a lo que debemos añadir aquellas otras donde por presión se modelaban los fragmentos de caña. Muchos cristos poseen sobre la estructura de caña y masillas una capa de papel a modo de piel, por lo que podemos deducir que una vez aplicados estos pliegos y aprovechando la humedad del adhesivo, se diera la forma anatómica definitiva. En el caso particular del Cristo de Telde, su superficie presenta huellas dactilares que suponemos se deben a retoques en el modelado.

## Los materiales

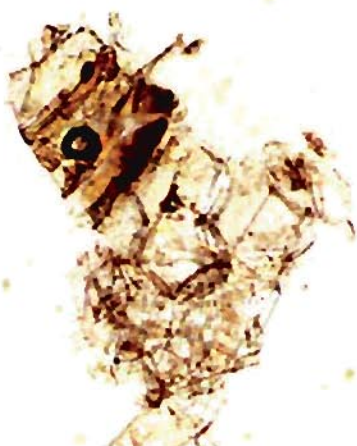
La versatilidad de la técnica en caña hace que durante las intervenciones encontremos otros materiales a los que los obradores novohispanos recurrieron. Sobresale por su aceptación la utilización de papeles de diferentes tipologías y procedencias,

cuyas funciones podían ser la de primer modelado o la de capa cubriente para homogeneizar las superficies antes de recibir la policromía. En algunos casos la aplicación de papeles hace que éste sea uno de los materiales predominantes, lo que según Rolando Araujo condicionaría la correcta nomenclatura técnica de la pieza, “esculturas de papel amate”<sup>154</sup>.

En la imaginería en caña encontramos papeles tanto de origen indiano como español; del primer grupo los más frecuentes son el de maguey

y el amate, obtenidos de la vegetación autóctona. De la elaboración del papel de maguey el cronista Motolinía destaca su calidad<sup>154</sup>, y sobre su modo de realización es Boturini quien nos lo describe así: “el papel indiano se componía de las flemas del maguey, que en lengua nacional se llama melt y en castellano pira. Lo echan 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”<sup>155</sup>. Con respecto al papel amate, más común, Sofía Martínez nos resume su manufactura al observar como continúa actualmente realizándose; “consiste en cortar las ramas gruesas del árbol y remo-

*Fibras del soporte  
extraídas del Cristo  
de Los Llanos.*



152 ARAUJO SUÁREZ, R.: “Esculturas de Papel Amate y Caña de...”, *op. cit.* p. 4.

153 *Idem.* p. 17.

154 “...hacer del melt buen papel; el pliego es tan grande como dos pliegos de los nuestros” (Motolinía), citado por Rolando Araujo. ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México...”, *op. cit.* p. 137.

155 Citando a Lanz. ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México...”, *op. cit.* p. 137.

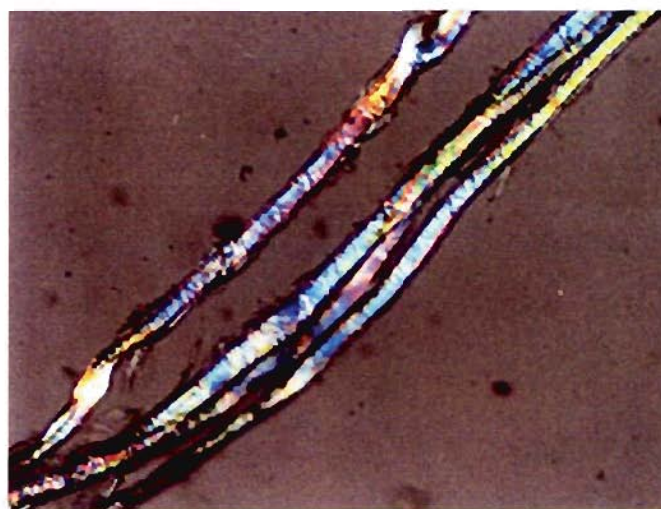
jarlas en agua de río o en agua de cal durante toda la noche; al día siguiente se les quita la corteza, la cual debe quedar libre de su gruesa capa externa, se coloca en forma reticular sobre tablones de madera y se golpea con una piedra plana y estriada para que no se rompa. Cuando el papel tiene el grosor adecuado, se golpea con una piedra más lisa para darle uniformidad formando así pliegos de un papel relativamente grueso<sup>156</sup>.

Estos tipos de papeles suelen ser fácilmente reconocidos por su aspecto cuando se examinan las obras en caña, encontrándose en muchas de las piezas intervenidas. Hemos de tener en cuenta que su uso es anterior a la Conquista y debido a la escasez de papel europeo su producción continuó tras la llegada de los españoles. Sobre los papeles de manufactura española, son perfectamente identificados por su composición ya que están realizados a base de fibras vegetales como el lino y el cáñamo.

Uno de los apartados más peculiares que ha dado el análisis de los cristos es el hallazgo de fragmentos manuscritos de diversa índole, como ocurre con el Cristo de Telde. Descartada su posible relación con lo escrito por Manuel Toussaint sobre los Cristos recaderos, queda constatado que el empleo de estos manuscritos se debe a la escasez de papel, por lo que es lógico pensar que se reusaran aquellos pliegos que una vez escritos eran desechados.

La aparición de diferentes tipos de escritos, entre los que sobresalen fragmentos de códices<sup>157</sup>, ha conllevado por su rareza y debido a la información histórica que pueden aportar, a levantar amplias críticas en lo referente a su hipotética extracción de las imágenes. Debemos entender que estos papeles, escritos o no, son partes constitutivas de las piezas, y por lo tanto están supeditadas a ellas, por lo que no deben de ser extraídos, en todo caso han de aprovecharse las intervenciones de restauración, y los adelantos técnicos actuales los que sirvan para su estudio.

Varias son las esculturas en cuya manufactura se reciclaron diversos tipos de papeles manuscritos, siendo el caso más espectacular el del Cristo de Mexicaltzingo; desmenuzado a raíz de un terremoto, fue diseccionado para estudiar sus métodos. Entre las cañas y maderas empleadas, aparecieron formando parte de su estructura gran cantidad de pliegos de papel manuscritos que se identificaron meticulosamente. Del esru-



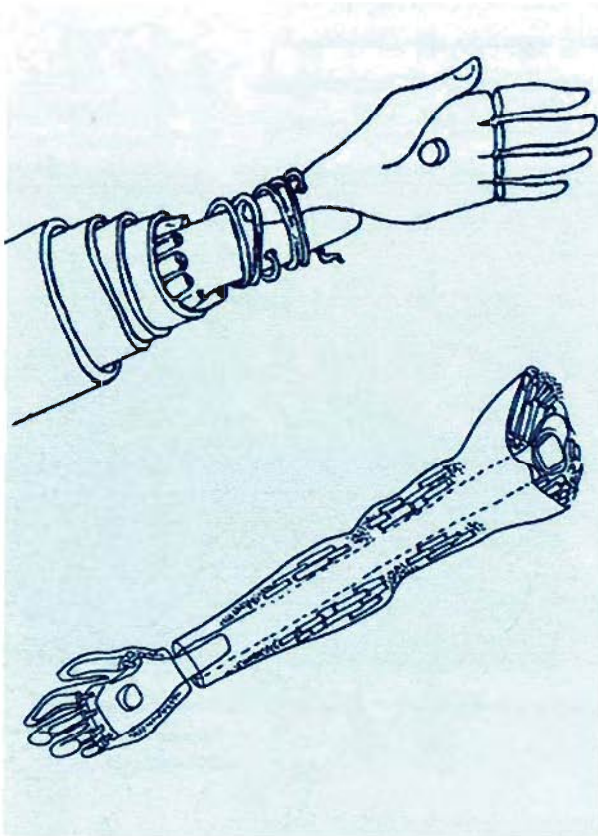
*Fibras del soporte  
extraídas del Cristo  
de Los Llanos.*

156 MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, S.: "Los Cristos de caña de Michoacán...", *op. cit.* p. 21.

157 Hasta la actualidad todos los escritos hallados entre ellos los códices se han fechado en época colonial, debido a los materiales empleados.



dio de estos textos se pudo comprobar que se trataba de cuatro manuscritos diferentes; el primero de ellos se corresponde con salmos escritos en nahuátl<sup>158</sup> fechados por su paleografía entre 1530-40, los siguientes son dibujos de temática decorativa, de gran rareza por los pocos ejemplares conservados, y una lámina que corresponde a un estarcido para replicar el cuadro del Museo del Prado en Madrid, *El pasmo de Sicilia*, una



Esquema constructivo del Cristo de Churubusco. México.

de las obras más importantes del pintor italiano Rafael<sup>159</sup>. Finalmente, aparecieron fragmentos de pictografías indígenas, denominadas por su descubridor como Códices del Cristo. Estos fragmentos que guardan gran similitud tanto en técnica como temática encontrados en el Cristo de Telde, se relacionan con pago de tributos<sup>160</sup>.

Otro ejemplo de reutilización de manuscritos son aquellos que porta el Cristo de Churubusco. Contrariamente al ejemplo anterior, la restauración de la imagen y el hecho que los pliegos donde se encuentran los códices mantengan una buena cohesión, conllevó que no pudieran ser estudiados en sus grafismos. Pese a ello, el análisis de los pigmentos encontrados hacen pensar en su posible origen prehispánico, aunque no se ha podido confirmar<sup>161</sup>.

En referencia a otros escritos hallados, hacemos mención a los aparecidos en una imagen de colección particular localizada en un rancho cercano a Mixtepec,

de lo que se hace eco Abelardo Carrillo y Gariel en una nota final de su libro; o del manuscrito en castellano, encontrado en el perno que soporta la lazada del Cristo del Punto de la Catedral de Córdoba, que según apunta la profesora que dirigió los trabajos, está firmado y fechado<sup>162</sup>.

158 Lengua que se hablaba en una amplia región de México en el momento de la Conquista.

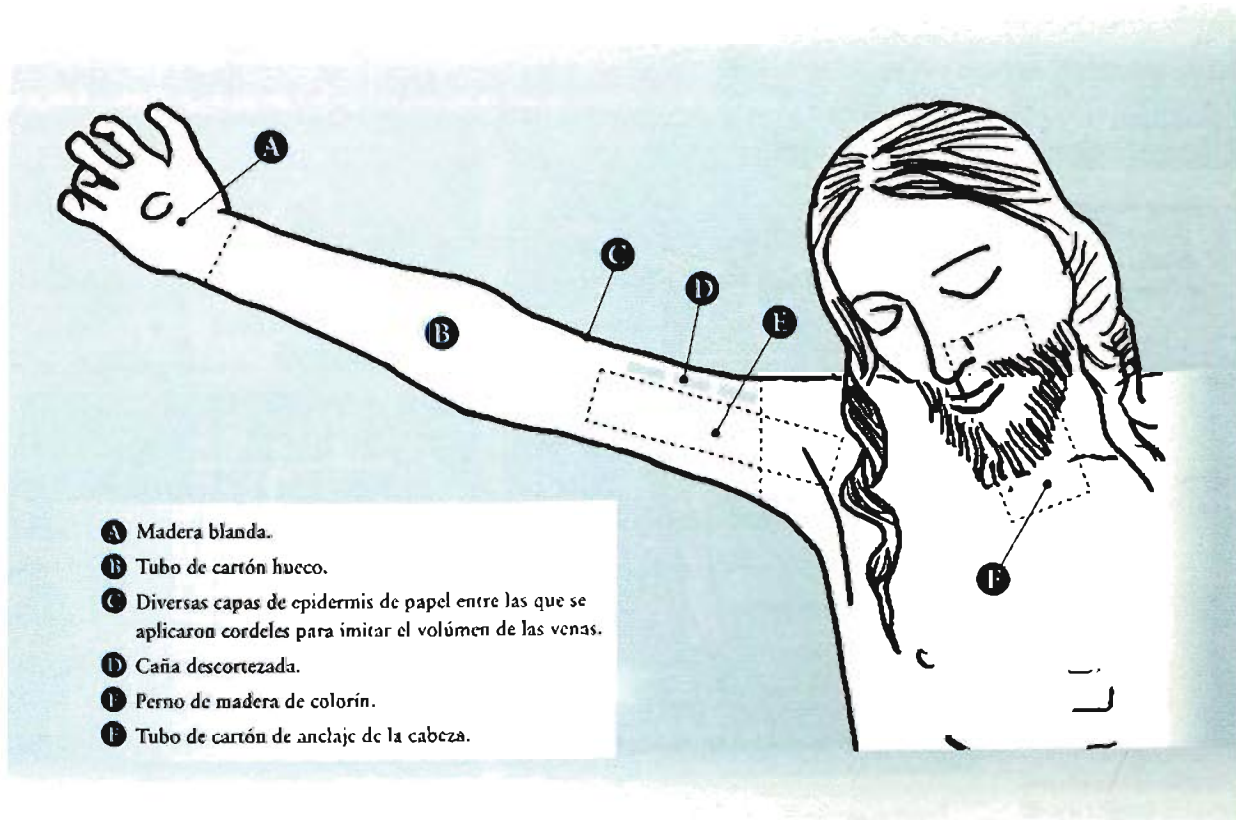
159 El estarcido es una técnica que consiste en realizar una serie de orificios sobre el dibujo copiado, a lo que posteriormente se aplica polvo carbón dejando en el nuevo soporte los puntos que forman el dibujo. Esta técnica fue muy usada en la reproducción de pintura lo que favoreció la proliferación de copias. En este caso del cuadro de Rafael, debemos resaltar el hecho que el estarcido posee partes del cuadro que posiblemente se eliminaron como destaca Carrillo y Gariel, en el cambio que de tabla a lienzo sufrió la obra original.

160 Para mayor información véase CARRILLO Y GARIEL, A.: "El Cristo de Mexicaltzingo...".

161 Dentro de la cabeza de la imagen aparecieron diversos fragmentos entre los que se distinguen restos de un cantoral, texto manuscritos y otros con letras y dibujos de imprenta. Estos textos pueden ser de época posterior al Cristo siendo usados para afianzar las posibles potencias que en época llevó la imagen. Para mayor información ver ARAUJO SUÁREZ, R.: "Esculturas en Papel Amate y Caña de Maíz...".

162 Con respecto a este documento del Cristo cordobés, aquellas partes que corresponden a la posible fecha y firma, fueron localizadas por un alumno en el hueco de los pies, y se corresponden con restos desgarrados del pliego de la lazada.

Otros materiales muy empleados, aunque en menor medida, son los fragmentos de tejidos usados a modo de refuerzo en partes frágiles como los hombros, caso el Cristo de Telde, o los empleados siguiendo de técnica europea de telas encoladas para formar las vestimentas o los paños de pureza<sup>163</sup>. Estos tejidos podían ser de lino, algodón, cáñamo y en menor medida seda. En relación a los tejidos podemos encontrar el uso de cuerdas encoladas para dar mayor realismo en la ejecución del paño de pureza, como se observa en el Cristo del Punto (Córdoba). También se usaron cuerdas en la realización del Cristo de la Salud (La Palma) pero en esta ocasión su aplicación es muy diferente, encontrándose entre los pliegos de papel que forman la piel, donde las cuerdas realzan los volúmenes de las venas. En la lazada del paño de pureza de la misma imagen, el uso de cordeles cosidos al papel en el que se realizó esta pieza hace la función de tirante para mantener erguida la moña.



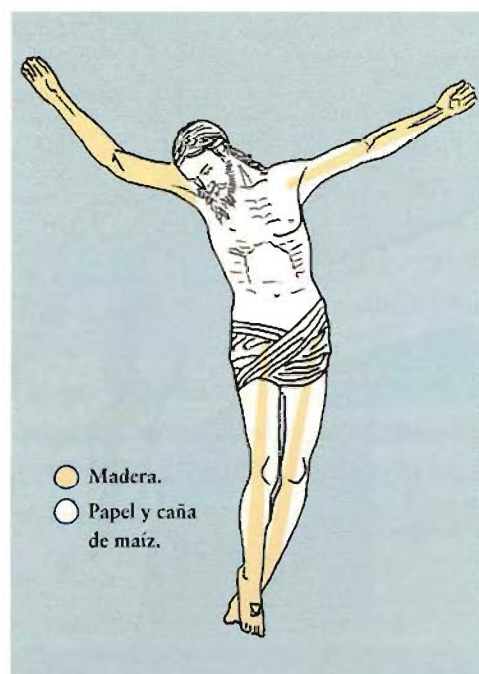
*Esquema del sistema de realización del Cristo de la Salud. Los Llanos de Aridane. La Palma.*

163 No debemos olvidar el caso particular del Cristo de Gracia (Córdoba) en el cual el papel estructural fue sustituido por tejido. Véase apartado correspondiente. Del mismo modo hemos de puntualizar, por lo extraño de la ejecución, que en otros casos la textura del papel de siranda que equivale al papel amate se puede confundir con tela.

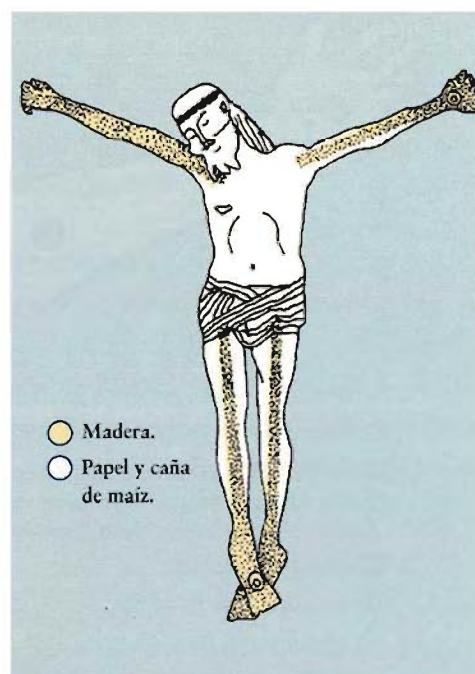
## Otros materiales constitutivos

Menos común es el uso de cuero para cubrir las articulaciones de esculturas móviles, como el Señor del Santo Entierro de Santo Domingo en Oaxaca<sup>164</sup>. En Canarias la única pieza que presenta el uso de piel es el Cristo Difunto de San Marcos (Icod de los Vinos), su estado de conservación y las intervenciones que ha sufrido no facilitan la identificación del material empleado y de su sistema constructivo.

Más excepcional es el empleo de cañones de plumas de aves aprovechados como soporte en las estructuras. El cronista Orozco comenta al respecto: “no sirviendo la hoja a causa de su grosura para formar extremidades del cuerpo, como por ejemplo, para hacer los dedos, les adherían en los lugares correspondientes plumas de guajalote, las cuales torcían dándole primero la forma de una asa en la parte donde iba a quedar la palma de la mano y dejando algunas plumas sueltas para que sirvieran como centro de los dedos”<sup>165</sup>. En España, la única obra donde se ha identificado el uso de plumas es el Ecce Homo de las Descalzas Reales de Madrid, encontrándose éstas en los pernos de los dedos<sup>166</sup>.



Esquema constructivo del Cristo de los Canarios.



Esquema constructivo del Cristo de Cortes.

164 Esta pieza articulada presenta a su vez algunas particularidades técnicas como es el empleo de esferas de madera para favorecer el movimiento o hilos a modo de estructura. Ver NOVAR VILAR, B. y SALAZAR HERRERA, F.: “La restauración de dos Cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo, Oaxaca”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, 2001. pp. 223-235.

165 Citado por ARAUJO SUÁREZ, R.: “La escultura ligera de México...”, *op. cit.* p. 140.

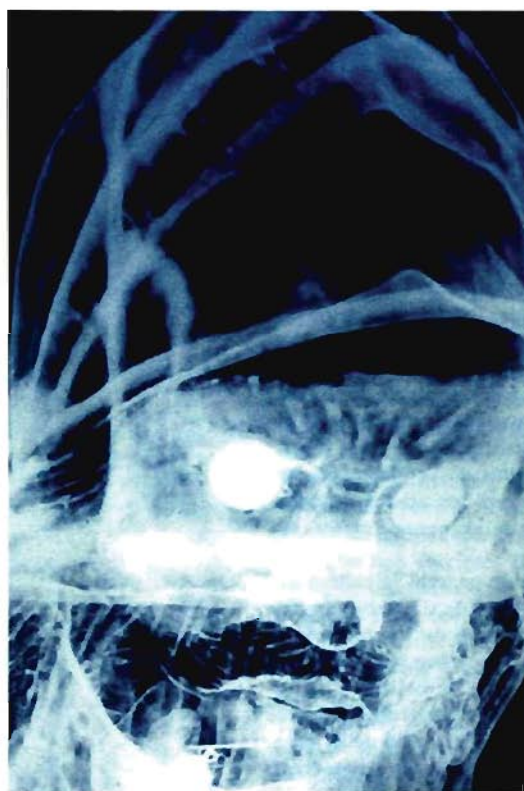
166 GÓMEZ GARCÍA, M' del C.: “Escultura de pasta de caña de maíz”, en *Revista de Museología*. Nº 19, primer cuatrimestre. Madrid, 2000. p. 67.

Otros materiales a los que se recurrió de forma excepcional son ojos de cristal, como los localizados en una representación de Santiago a Caballo estudiada por los investigadores Alarcón Cedillo y Armida Lutteroth, donde al equino sobre el que galopa el Santo le aplicaron crines naturales, lo que viene a demostrar la búsqueda de detalles realistas<sup>167</sup>. Los mismo investigadores también citan el uso de cuero para la realización del cabello del Cristo de Betanzos, y concluyen que en esa búsqueda de conmover al espectador gracias a detalles muy realistas, los artistas se valieron de otros recursos como el empleo de uñas<sup>168</sup>, dientes, costillas y huesos.

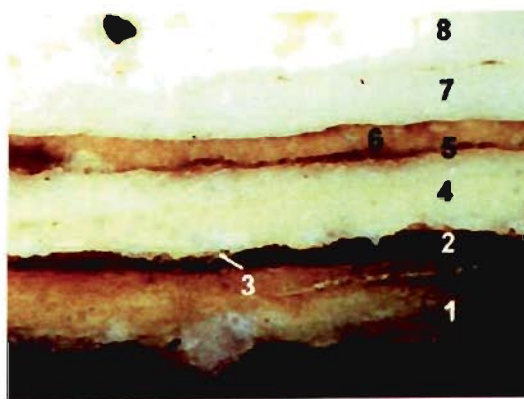
### La policromía

Sí en los sistemas constructivos y materiales empleados queda patente la impronta indígena, no ocurre lo mismo con los métodos de policromarlas, regidos por las enseñanzas españolas, no diferenciándose excesivamente de la usual técnica utilizada para la escultura en madera.

La mayoría de las investigaciones sobre las policromía de los cristos describen cómo sobre el papel se aplicaba una capa de preparación a base de sulfato o carbonato cálcico aglutinado en cola, dado en una o varias manos y de grosor irregular, de más grueso a más fino<sup>169</sup>. Uno de los mejores ejemplos lo encontramos en el Cristo del Planto (La Palma) donde el autor realiza este estrato en cuatro capas, la primera simplemente corresponde con una aplicación de cola animal sobre el papel, a modo de imprimación, dos capas consecutivas de yeso de grano basto, con impurezas como tierras y cuarzo, diferenciándose una de la otra por la cantidad de cola, finalmente otro estrato de yeso más refinado. Sobre esta última, otro estrato fuera ya de lo que es la preparación consistente en una “capa de temple o imprimación con agua de



*Aplicación de ojos de vidrio pintado en la escultura en caña de Santiago Matamoros, México.*



*Repolicromado sobre el dorado original al mixtión del paño de pureza. Cristo de Los Llanos.*

167 ALARCÓN CEDILLO, R. y ALONSO LUTTEROTH, A.: “Tecnología de la obra de arte en Época Colonial”. Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte. México. 1994. pp. 66-72.

168 El Cristo del Museo de Acolman presenta en una de las falanges que conserva, una uña cuyo material no se analizó pero que puede estar hecha de “hueso, cuerno, o uña de algún animal”. MONTEFORTE, M. y CALDERÓN, G.: “Restauración del Cristo de Caña...”, *op. cit.* p. 24.

169 Algunas de las ordenanzas gremiales obligaban que antes de policromar las imágenes se deja transcurrir el tiempo necesario para que éstas perdieran toda el agua de los adhesivos. Igualmente es de suponer que antes de aplicar las capas de preparación se diera una mano de agua-cola a modo de imprimación para evitar que los materiales altamente higroscópicos absorbieran el agua de los estucos.

cola sobre la preparación de yeso. Ésta, también llamada capa aislante, cierra la porosidad del yeso, impidiendo la absorción del aceite de las capas de color, mejorando también la adhesividad de las capas de óleo y temple que sobre el se aplicarán<sup>170</sup>.

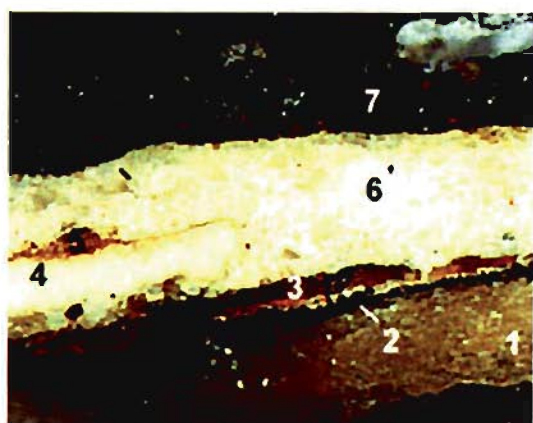
Tras el lijado para homogeneizar la superficie, se procedía a encarnar la pieza, empleando sobre todo pigmentos del lugar lo que favorecía la reducción de los costes. Gran parte de estos pigmentos son de origen animal y mineral, y en menor pro-

porción vegetales como el negro carbón<sup>171</sup>. Entre los pigmentos estudiados por Carrillo y Gariel es su monografía sobre la “Técnica de la pintura en la Nueva España”, sobresalen aquellos autóctonos como la del rojo obtenido de la cochinilla, muy comercializado entre el Nuevo y Viejo Mundo.

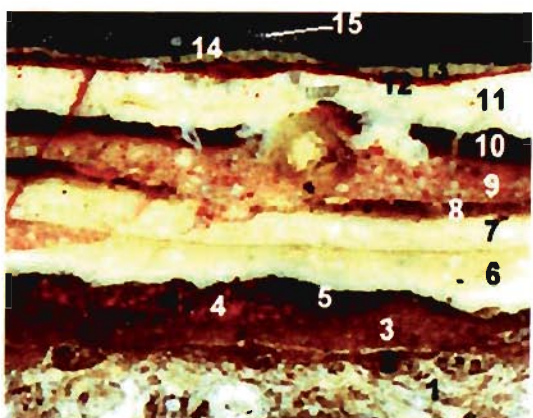
Dentro de las variaciones que pudieron darse en los trabajos de policromía encontramos la particular ejecución del Cristo de la Salud (La Palma), donde la capa de preparación está constituida por un grueso estrato de cola animal aplicado a modo de imprimación, de forma parcial, sobre éste aparece estuco más localizado, en cuya superficie existe una nueva capa de cola animal, a modo de capa aislante. Este particular ejemplo denota que para policromar la imagen su artifice se valió principalmente de la capa de imprimación como color de las carnaciones, pintando posteriormente al óleo los detalles de peleteados, heridas, paño de pureza, y algunas sombras. Para el rostro, al ser una parte más trabajada, sí aplicó una fina capa de estuco.

Para las decoraciones de los paños de pureza, muy usuales en la imaginería en caña, se usaban el oro al mixtión o el oro embolado para su posterior esgrafiado. En el caso del mixtión el pan de oro se aplicaba sobre una resina mordiente para su adherencia, no siendo normalmente bruñido. Este tipo de dorado se aprecia en los bordes de los paños de pureza de los Cristos de Telde y de Los Llanos.

Más comunes son las decoraciones siguiendo la técnica del estofado; para ello, sobre la capa de preparación o aparejo, se aplicaba una mano de bol<sup>172</sup> cuyo color



Repinte sobre el papel policromado.



Aplicación de cuatro repintes (8-14). Cristo de Los Llanos.

170 Esta información ha sido proporcionada por las restauradoras de la Unidad de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de La Palma, Isabel Concepción e Isabel Santos, siendo realizado dicho informe químico por parte de Enrique Parra de la Universidad Alfonso X El Sabio.

171 En el caso particular del Cristo de Churubusco aparecieron colores prehispánicos como el azul maya, no localizados en las carnaciones de la imagen, sino en fragmentos de los códices empleados en el soporte. ARAUJO SUÁREZ, R.: “Esculturas en Papel Amate y Caña de Maíz...”, *op. cit.* p. XX.

172 Tierra muy fina aglutinada generalmente con cola de pescado que sirve de base para la aplicación de las láminas de oro.

variaba entre el amarillo, gris o rojo. Según la restauradora Sofía Martínez, el bol amarillo se aplicaba en esculturas de mucho uso, ya que el desgaste del oro era compensado por la entonación de esta capa. El gris se empleaba en aquellas partes que recibirían pan de plata, mientras que el rojo, más habitual por su refracción a luz e integración con el dorado, se aplicaba para los trabajos más elaborados. Sobre esta capa se adherían las láminas de pan de oro que una vez bien secas se procedían a pulimentar con la piedra de ágata. El siguiente paso consistiría en cubrir el oro con un temple al huevo, generalmente blanco, sobre el que una vez seco se dibujaban los motivos deseados para posteriormente con un palillo rascarlo saliendo el oro inferior, obteniendo así la imitación de ricos tejidos. El mejor ejemplo de los conservados en nuestro país es el del Cristo de las Mercedes (Córdoba), en cuyo paño de pureza proliferan motivos florales y geométricos.

También se podían aplicar decoraciones al óleo y picado de lustre sobre el estofado, obteniendo de ese modo una mayor riqueza en las decoraciones, imitando perfectamente los motivos de los tejidos de cada época, como ocurre en la escultura sobre madera.

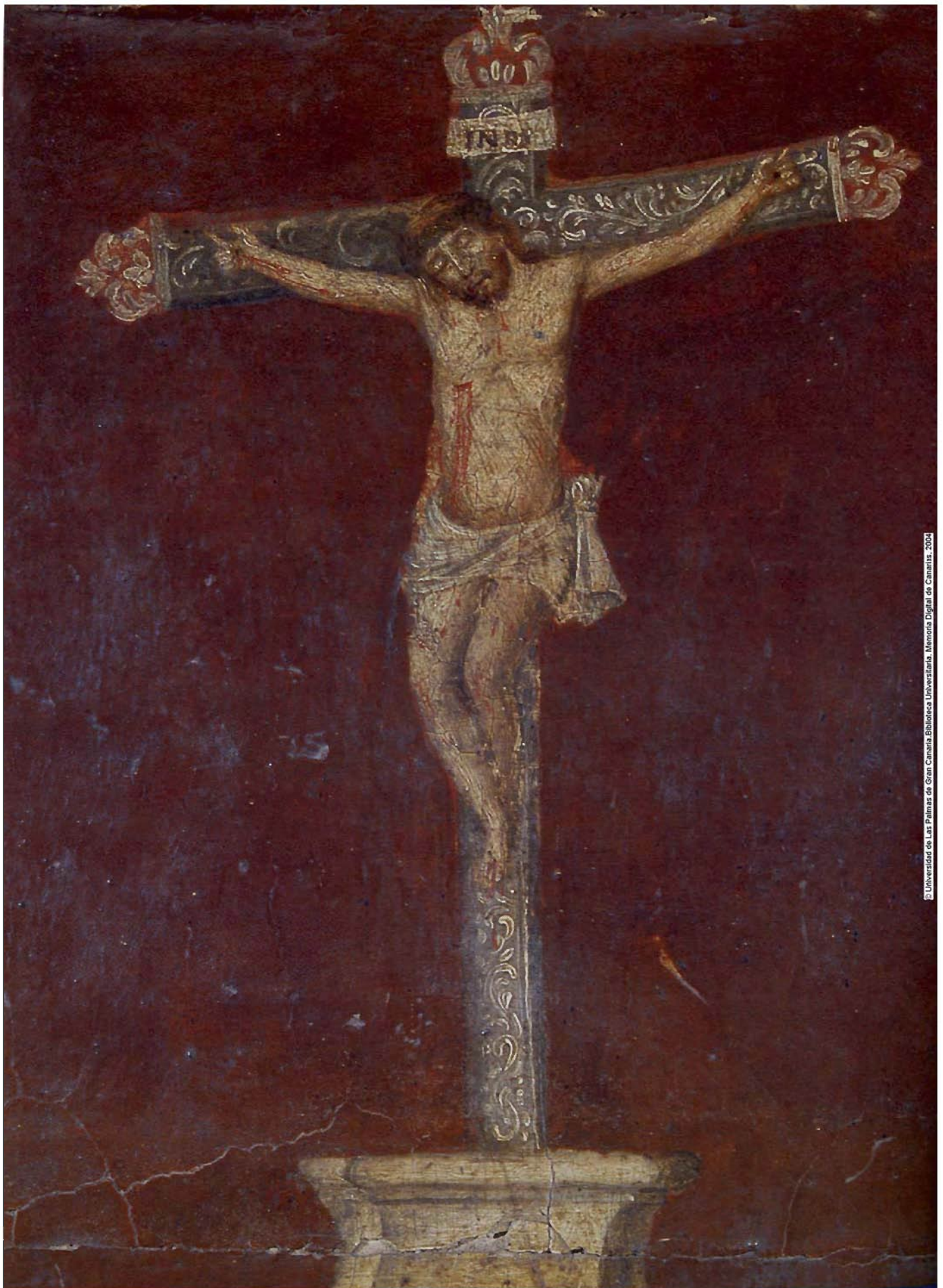
En otras ocasiones para las decoraciones de los paños de pureza simplemente se realizaban algunos dibujos a punta de pincel como en el Cristo del Punto (Córdoba), que pese a encontrarse repolicromado su cendal, bajo éste aparecen líneas y motivos florales en tonalidades azules y amarillas, visibles en un restigo dejado en la parte posterior de la obra.

Una vez seca la policromía se procedía a la aplicación de una fina capa de protección con un barniz que a su vez avivaba los colores. Diversos autores en referencia a estas sustancias nombran el empleo del *muqué* o *lacas del Michoacán*<sup>173</sup> no localizándose hasta la actualidad en ninguna obra en caña. Lo común era, siguiendo trazas españolas, la aplicación de una resina natural lo que ha provocado por su oxidación que muchas piezas variaran en su cromatismo original oscureciéndose notablemente, provocando a su vez intervenciones de refresco o eliminación de esta capa.



*Estofado del paño de pureza del Cristo de las Mercedes, Córdoba.*

173 Según Estrada Jasso aludiendo a estudios sobre la materia describe la obtención del maque a base del aje, extraído de "unos afidos o pulgones (*cocus axin*) que se recogen en los montes de Parácuaro y Tingambato. Estos gusanos o insectos se echan vivos en agua hirviendo hasta que, a base de maceración desprenden una grasa amarillenta; se deja enfriar y reposar por varios días. En un recipiente con aceite de linaza cruda se reciben las gotas de aje que se funden por acción de una llama que lo derrite. Esta mezcla de aceite vegetal y animal es la que se aplica sobre la superficie pintada" puliéndolo posteriormente a mano. ESTRADA JASSO, A.: "Imaginería en caña..." *op. cit.* p. 30.



Vera efigie del Cristo de Telde (Fragmento). Escaño limosnero, óleo sobre lienzo pegado a tabla, siglo XVIII. Iglesia de San Juan Bautista. Telde. Gran Canaria.

# El Señor de Telde

## Historia y restauración.

### Historia del Cristo de Telde

Tras la conquista de Gran Canaria, sus tierras fueron repartidas principalmente entre aquéllos que habían impulsado económicamente la contienda militar. El comisionado de los Reyes Católicos, Pedro de Vera dividiría la Isla creando tres distritos: el de Gáldar, el de Las Palmas, y el gran distrito de Telde, con la exclusión de Agüimes, concedido a la Cámara Episcopal.

Impulsados por la corona, y gracias a la orografía junto a lo benigno del clima, pusieron en explotación ingenios de azúcar que en un principio originarían la riqueza del distrito de Telde, hasta que introducida ya la caña en América, caería ostensiblemente su producción. Esta bonanza económica repercutió en el desarrollo local y por consiguiente en la construcción y ornamentación de ermitas y templos como el de San Juan que fundara Hernán García del Castillo. Junto al desarrollo de la producción de azúcar y de vino, que a la postre suplantaría a la caña, Telde poseía dos puertos importantes durante el siglo XVI, el de Gando y el de Melenara, de donde partieron hacia Europa los productos insulares y por donde desembarcarían multitud de objetos artísticos tanto del Viejo Continente como del Nuevo. De entre las piezas llegadas de Europa sobresalen el *Político del Altar Mayor* y el *Tríptico de la Adoración de los pastores*, ambos de los obradores de Amberes (Países Bajos).

Pero no sólo sería la vieja Europa el lugar de destino de los productos teldenses, también América fue otro de los puntos desde los que zarparon naves españolas, en tránsito o con sede en los puertos canarios. Éstas en su regreso traerían igualmente los beneficios del comercio, entre los que se encontraría el Cristo de Altar Mayor.

La única referencia de la llegada del Cristo a la Isla es la aportada por Marín y Cubas quien, sin desvelar sus fuentes, fecha la arribada entre 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<sup>174</sup>. Pese a que no se han encontrado datos fehacientes sobre esto, concedemos verosimilitud a lo apuntado por Marín y Cubas, aunque hemos de tener en cuenta que por aquellos años apenas había pasado algo más de una década de la construcción de la iglesia como informa González Padrón, a partir del testamento de Cristóbal García del Castillo<sup>175</sup>. Otro de los datos que corroboraría que la pieza pudo llegar durante la década de los sesenta sería su rela-

ción con el Cristo del Amor (Ávila), con el que mantiene semejanzas y que llegó en aquellos años.

En referencia a la cita de Marín y Cubas debemos igualmente hacer una serie más de apreciaciones; dice el escritor que “su fábrica fue en las Indias Occidentales de manos de los españoles, que allá se hubo de los primeros frutos de vino y azúcar de esta isla y Lugar de Telde en las primeras poblaciones de



Tríptico de la Adoración.  
Amberes. Siglo XVI.

Indias; su materia es fungosa, papírea o bomicinea, del corazón de piñas de maíz semejante al blanco del corazón del ramo de la higuera, del junco o hinojo<sup>176</sup>, datos todos muy enriquecedores. Nos encontramos que habla por un lado del hecho de la realización por manos españolas y por otro de los materiales; esto nos hace pensar si existe algún documento desconocido que aportara información específica sobre la procedencia de la efigie teldense y su particular sistema de realización.

El Cristo de Telde, de 180 centímetros de altura por 170 centímetros de envergadura, pesa aproximadamente 6,5 kilogramos, entronca estilísticamente con ciertas pautas renacentistas de la escultura española de la primera mitad del Quinientos. El estudio de sus proporciones, inscritas dentro de un cuadrado casi perfecto como marcara en ese período Leonardo da Vinci, nos remite a las fuentes clásicas de las que se nutre el Renacimiento, donde el naturalismo se refleja fielmente a la hora de extrapolarlo a la escultura humana, dentro de un momento histórico en el que la figura humana cobra cierto protagonismo al ser obra de Dios, y al estar hecho a su *imagen y semejanza*.

Como deja de manifiesto la historiadora Maite Aldunate, durante el Renacimiento el desnudo busca ser más naturalista para revivir el concepto de bulto redondo de

174 MARÍN Y CUBAS, T.: *Historia de las siete islas de Canarias*, 1694. Reedición Canarias Clásicas. Canarias, 1993, p. 339.

175 GONZÁLEZ PADRÓN, A. M.: “Patrimonio Histórico-Artístico”, en *Del Obispado de la Fortuna al cambio de milenio. 650 años de historia en Telde*. Telde, 2001, p. 102.

176 MARÍN Y CUBAS, T.: *Historia de ... op. cit.*, p. 339 - 340.

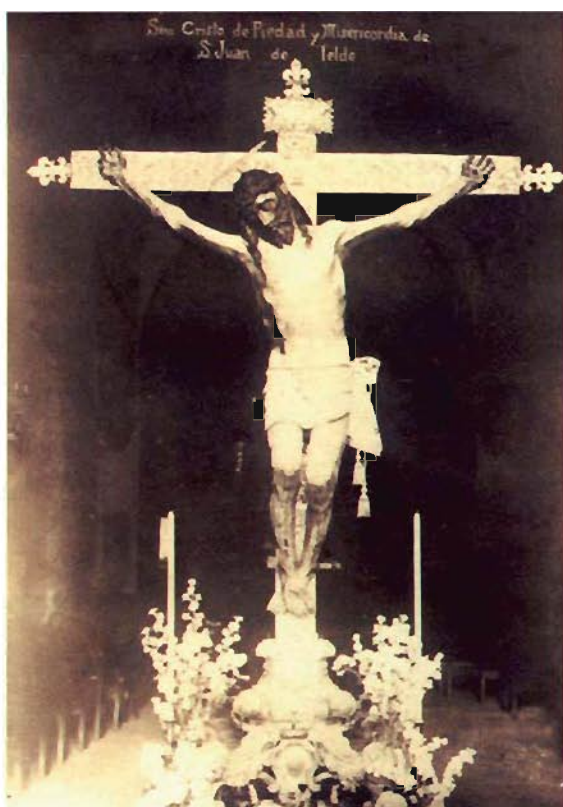
los clásicos, y aunque en este Cristo se utilicen unas técnicas tan diferentes a las europeas, la búsqueda de las formas es la misma debido probablemente al origen de su mano ejecutora. Posee este Crucificado una anatomía muy expresiva que se ha logrado a través del desnudo detallado que muestra el cuerpo, sus músculos y todas las secuelas del daño físico al que ha sido sometido<sup>177</sup>.



*Retablo Mayor de San Juan de Telde. Políptico Flamenco y Cristo de Telde.*

177 ALDUNATE, M.: *Breve reseña histórica del Santísimo Cristo de Telde*. Memoria de Restauración del Cristo de Telde. Las Palmas de Gran Canaria, 1998, p. 12. (Inédito).

La estética renacentista en la imaginería en caña queda definida por el investigador 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 su cuerpo refleja dignidad y grandeza pero siendo profundamente humano. El dolor aún lo magnifica más sin deformarlo en absoluto. Su cabeza, inclinada hacia delante, está tocada por una corona de espinas”<sup>178</sup>. Pero ha sido el gran conocedor del



Cristo de Telde.

Cristo canario, el presbítero Pedro Hernández Benítez, quien mejor lo describiera, “de rostro hermoso encuadrado por dos largos mechones de pelo que tienden a bajar en dirección al pecho, cabeza bien proporcionada e inclinada majestuosamente sobre el lado derecho, barba recia, 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 intensa 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 rebotante sentimiento religioso y de un realismo idealista subyugador que recoge al que lo contempla, haciéndole mover instintivamente los labios en fervor de la oración”<sup>179</sup>.

Como apunta Hernández Benítez<sup>180</sup>, el hecho de que este Crucificado reciba el título de Cristo del Altar Mayor se debe a que cuando llegó a la iglesia de San Juan Bautista, 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, actualmente Cristo Difunto de la Consolación. El 9 de Noviembre de 1779, el obispo don Manuel Verdugo y Albiturria en su visita pastoral mandó retirarlo porque no le gustaba, aunque se conservó en el templo. De esta manera, para diferenciar al Cristo “americano” del otro, se le dio el nombre del lugar donde fue ubicado, aunque no corresponde con el actual, sino que estaba en una hornacina más baja y situada sobre el sagrario, pero siempre en el Altar Mayor, según narra Marín y Cubas<sup>181</sup>. En el siglo XVIII, cuando se coloca el nuevo retablo y el Cristo en lo más alto, es cuando empiezan a constar en el archivo las “Bajadas” del Cristo, la primera en 1770 y aparece concretamente en una instancia, pues antes carecían de sentido.

178 ESTRADA JASSO, A.: “Imaginería en caña...”, *op. cit.* p. 52.

179 HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: *Santo Cristo de Telde*. Telde, 1955, p. 7.

180 *Idem.* p. 9.

181 MARÍN Y CUBAS, T.: *Historia de ... op. cit.*, p. 339-340.

Antes de reseñar la importancia que han tenido las bajadas del Santo Cristo, recogemos una cita de la visita que en el año 1706 hiciera el obispo Juan Ruíz Simón, donde queda patente la importancia que el Cristo ya tenía para la localidad y que posteriormente se ampliaría por dicha costumbre de sus bajadas, dice el obispo: “Otro sí mandó su Ilr. Que quanto la Imagen del Santo Chisto que está en el Altar mayor de esta Parrochia es de gran devoción en este pueblo y en todos los tiempos an experimentado sus beneficios, para que la dha Imagen esté con la 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 que dichos velos para descubrir la SSma. Imagen se arrollen e recojan arriba a modo que se estila, y assimesmo mandó su Ilr. Se hagan dos arañas de plata con cuatro mecheros a lo menos para que se puedan encender luces en dichas 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”<sup>182</sup>.

En alusión a las *bajadas* de la imagen tras ser recolocada en la parte alta del retablo barroco que en la actualidad preside la iglesia, nos debemos remitir a los textos de Pedro Hernández Benítez y Juan Artilles Sánchez, profundos conocedores de esta tradición.

Hasta que en el siglo pasado, durante el episcopado del obispo Antonio Pildain Zapiain (1936-1966), se autorizó la bajada del Cristo todos los años para su festividad en Septiembre y no únicamente por rogativas, éstas siempre fueron motivadas por una imperiosa necesidad, recogeremos algunas de las más significativas emplazando al lector a lo escrito por los anteriormente citados investigadores para conocer con mayor detalle esta particular celebración<sup>183</sup>.

Las *bajadas* del Cristo, recogidas todas en el Libro de Cofradías, desde 1770 y hasta mediados de este siglo aproximadamente, se hacían únicamente por rogativas, es decir, para rogarle al Cristo por algo concreto, ya fuera por la falta de lluvias, como se refleja en la documentación en la mayoría de las veces, aunque también con motivo de la guerra mundial y la civil española.

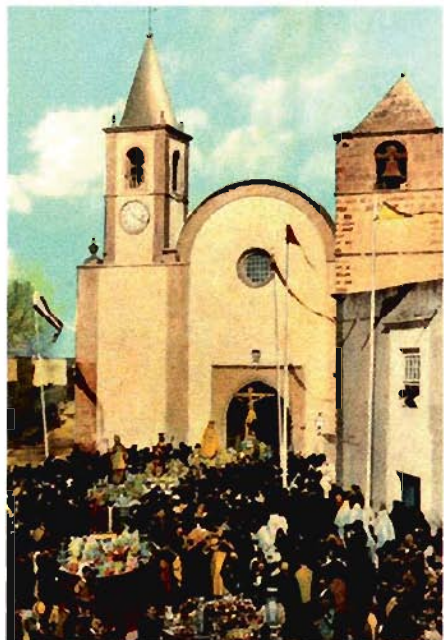


*Bajada del Cristo. 1974.*

182 HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: “Santo Cristo...”, *op. cit.* p. 11.

183 HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: “Santo Cristo...”, *op. cit.* p. 33-45. ARTILLES SÁNCHEZ, J.: “Testigo de una Primavera”, en *Gran Jubileo del año 2000. Peregrinación del Santo Cristo*. Telde, 2000, pp. 51-66.

*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).*



*Procesión del Cristo. Siglo XIX.*



*Procesión del Cristo. Siglo XIX.*

El Ayuntamiento o la parroquia solicitaba al Obispado el permiso para llevar a cabo la bajada del Cristo 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”*.

En lo que se refiere a las procesiones, las fechas son más tardías, ya que la primera procesión del Cristo del Altar Mayor documentada en el archivo de San Juan Bautista de Telde fue en 1763 que fue 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.

Respecto a las restauraciones o actuaciones que se le han realizado al Cristo, hay constancia, aunque no documental, de cuatro intervenciones, además de la finalizada en enero de 1998. Según don Antonio Hernández Rivero, la última de ellas fue realizada en torno a 1942, cuando don Pedro Hernández Benítez era párroco de San Juan Bautista<sup>184</sup>.

Con anterioridad, el Cristo había sido limpiado con clara de huevo y después con vaselina purificada. Esta información únicamente consta en el archivo particular del cronista de la ciudad de Telde, don Antonio M<sup>a</sup> González Padrón, quien fue informado mediante transmisión oral por el citado don Antonio Hernández Rivero, que no difundió la noticia por temor a que pudiera escandalizar a los devotos del Santo Cristo. También en tiempos de Hernández Benítez la imagen fue reparada pero con secreto y rapidez, datos éstos que en la presente publicación aportamos.

Entre las donaciones que el fervor popular ha hecho a la imagen destaca la cruz de rea del país forrada de plata, cuyo valor artístico hace que sea nombrada en primer lugar en los inventarios alhajas, como así consta en el del 4 de Agosto de 1742: “*Primera-mente la Cruz del Ssmo. Cristo que es de plata con tres flores de lis en los remates y la diadema del Santo Cristo que también es de plata (...)*”. Dichas flores se relacionan, como apuntara Hernández Benítez, con el simbolismo de la resurrección y la vida. Al pie de la cruz sobre una lámina de plata hay una inscripción cincelada en Telde: “*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. (cinceladas) por el maestro Antonio Hernández: año de 1704*”.

Con respecto a la diadema que alude el inventario, ya en desuso, forma parte de los fondos del museo parroquial, identificándose con el amplio sóleo de plata repujada y piedras engarzadas, que durante centurias se ancló en la sacra cabeza, como ocurre con otros crucificados canarios, ya que el uso de este elemento, interpretación de los nimbos pictóricos, es una de las señas de identidad de la plástica insular.

Otra de las donaciones efectuadas al Crucificado es la bandeja mexicana de plata, ofrecida en 1713, por el prior Esteban de Cabrera, como recoge una inscripción en su reverso<sup>185</sup>.

El fervor al Santísimo Cristo del Altar Mayor conocido antiguamente como Cristo de las Aguas, de las Mareas, o de las Misericordias ha ido en aumento con el paso de los siglos, aumentando su ajuar de forma notoria como queda patente en la reciente donación de los cuatro fanales de plata que iluminan su trono.



*Bandeja Mexicana. 1713.  
Donada por el prior  
Esteban de Cabrera.*

185 HERNÁNDEZ PERERA, J.: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, p.180 / HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P.: “Santo Cristo...”, *op. cit.* p. 12. HERNÁNDEZ SOCORRO, M<sup>a</sup> de los R. *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales. Siglos XVI / XIX*. Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2000, p. 302.

## Mestizaje de culturas. El taller “De la Cerda”

Es lógico suponer que una vez concluida la conquista, sometidas las diversas culturas, comenzada la expansión y ocupación de las nuevas tierras, las ordenes mendicantes emprendieran su ardua labor de conquista espiritual de aquéllos que, como



*Cristo de la Compañía,  
San Luis, Potosí, México.*

recoge el investigador Sánchez Ruíz, “a la luz de los textos sagrados estaba claro que los indios descendían también de Noé”<sup>186</sup>. Frente a las críticas y los erróneos sistemas empleados en muchas ocasiones, para que el indio rehusara de sus ancestrales costumbres y credos, tachados de idolatría, surgieron algunos nombres como fray Francisco de Ortega, quien apuntara; “los indios debían ser conquistados con las armas del evangelio, procurando traerlos con amor...”, y que mejores armas que las imágenes, portadoras en sí mismas del significado a transmitir a un pueblo cuya lengua era incomprendible para los emisarios de la nueva fe a implantar. Por ello, si la *conquista se hizo con las armas, la evangelización se hizo con las imágenes*; por esta razón surgió la necesidad de elaborar una cantidad ingente de piezas que sirvieran de referencia física del nuevo Dios, que sustituyera aquellos ídolos prehispánicos y que entronizaran los nuevos templos erigidos por los misioneros. Posiblemente, fueran los propios frailes quienes en un principio realizaran pequeñas representación de Cristo y la Virgen que se sumaran a aquellas otras traídas de la Metrópolis, pero el vasto territorio y la conti-

nua fundación de iglesias y conventos pronto dejó patente la necesidad de una mayor producción. Este hecho trajo consigo no sólo la creación de talleres con mano indígena, sino que atraídos por las nuevas oportunidades artistas peninsulares emprendieron rumbo hacia América.

El primero de los artista del que se hacen eco los cronistas es, “Matías de la Cerda, español, notable escultor, que venido de España, muy a los principios de la conquista, (y) fue el primero que enseñó su arte a los tarascos y la aplicación a las estatuas religiosas”<sup>187</sup>. Esta cita, fundamental para nuestro trabajo, sugiere que Matías de la Cerda se encontrara ya en México a mediados de la primera mitad del Quinientos, más aún, trabajando junto con los artesanos tarascos, maestros de la imaginería en caña. También Mota Padilla al hablar del Cristo de Amacueca en Jalisco, obra adscrita al maestro español dice “el más famoso escultor que a estos reinos pasó de la Europa cuando

186 SÁNCHEZ RUIZ, J.: “Técnica purhépecha...”, *op. cit.*, p. 163.

187 MOTA PADILLA, M.: *Historia de la conquista de Nueva Galicia*, México, 1970, p. 392.

se pobló la América; y fue el primer maestro, de donde se ha derivado de padres a hijos el oficio que hoy es común en los indios de la Sierra de Michoacán”. Gracias a estas crónicas podemos deducir la repercusión de la llegada del artífice español al formar taller con los tarascos, y también al aprovechar y conservar las antiguas técnicas readaptándolas a las nuevas necesidades, resultando el arte mestizo en el que están realizados los crucificados de caña. Como comentara fray Matías de Escobar sobre este mestizaje artístico; “Diéronles (los monjes a los tarascos) maestros carpinteros y aprendieron tan bien el arte, que tuvieron fama... porque haciendo un diptongo de lo que aprendían de los maestros españoles y de los que sabían, formaban un nuevo injerto en las maderas sobre las castellanas medidas... añadían sus maques y pinturas y hacían singular su obra, pues a un mismo tiempo lucía la española traza vestida del ropaje indiano”<sup>188</sup>.

En referencia a Matías de la Cerda, no poseemos datos fehacientes de su vida; algunos autores señalan su posible origen andaluz mediante la interpretación de sus obras al fijar un modelo que sintetiza lo español y morisco<sup>189</sup>. Igualmente refieren su posible formación dentro de los talleres de algunos de los nombres más relevantes de la escultura hispana: Gil de Siloé, Juan de Juni o Berruete<sup>190</sup>. Pese a que no podemos corroborar tales afirmaciones, el estudio de su producción sí nos hace pensar en un maestro docto en la escultura, conocedor de los modelos impuestos por los italianos, gran observador y con mayor sensibilidad al saber comprender y aceptar las posibilidades que en recursos plásticos le mostraban aquellos que ingresaron en su taller.

Las obras adscritas a su producción fueron relacionadas por Estrada Jasso, no encontrándose la documentación fehaciente que lo atestigüe, pero cuya fecha de realización y análisis organoléptico indican su filiación. “El primer crucifijo que aparece fechado es el del noviciado de Santo Domingo de la ciudad de México, donado a fray Domingo de Betanzos en 1538; por si este dato fuera poco, citaré al de Chalman, colocado en las cuevas por Nicolás de Perea y Sebastián de Tolentino en 1530 según Sardo,



*Cristo de la Sangre. México. Siglo XVI-XVII. Granada. La impronta del taller de los De la Cerda, queda patente en este Cristo andaluz.*

188 ESCOBAR, M.: *Americana Thebaida. Vitas patrum de los religiosos eremitanos de N. P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*. México, 1729. p. 147.

189 ESTRADA, J.: “Imaginería en caña...”, *op. cit.* p. 52.

190 *Idem.* p. 53.



a en 1543 según otros. Alonso de Villaseca donó el de Ixiquilpan-Santa Teresa por 1540. Antonio de la Roa adquirió el de Totolapan, Morelia, 1541”<sup>191</sup>. Ciertamente el estudio de algunas piezas de las anteriormente comentadas son ejemplo de los modos



*Cristo de Santa Teresa. México. Siglo XVI. Donada por el dueño de las minas Alonso de Villaseca a la Iglesia del Real y Minas que llamaban del Plomo Pobre.*

empleados por Matías de la Cerda a quien el profesor Estrada Jasso adscribiera el Cristo de Telde, tras remitirle el presbítero Pedro Hernández Benítez su libro sobre la sagrada efigie, en respuesta a una carta enviada por el primero el 6 de enero de 1952.

De la unión de Matías con una india nació el continuador del taller paterno, Luis. Sobre su vida poseemos algunos datos y referencias que lo sitúan en Pátzcuaro, donde fray Francisco de Guadalajara se dirigió para la adquisición del Cristo de Amacueca; “Llegó a Pátzcuaro, supo la gracia de Cerda, fue a visitarlo, y entre muchas hechuras que tenía, tenía la admirable de este Santo Cristo”<sup>192</sup>. Según esta cita referida por Ornelas, muchas eran las hechuras que se encontraban en el taller, y en ella se adquirirían posiblemente sin contrato previo, lo que nos indica una cierta producción y venta sin mantener los tradicionales sistemas de contratación.

Tal fue la fama alcanzada por el taller de los Cerda y su amplia producción que “fue muy nombrado (en referencia a Luis) por las muchas hechuras que de su mano

se han llevado a los reinos de España, y en estas partes hay muchas”; lo que corroboraría algunas adscripciones que ya apuntábamos, como la de el Cristo de la Sangre (Granada).

Al hablar de Luis de la Cerda, Ornelas recalca no sólo su destreza en la escultura, sino su gran vocación cristiana en los siguientes términos; “juntando la perfección del arte con el arte de la perfección”; y continua, “comulga y confesaba a menudo, y siempre que comenzaba alguna hechura de Santo Cristo” y concluye “por eso podemos creer que el Señor concurría a sus obras por su buen obrar”<sup>193</sup>.

Los cristos de Luis de la Cerda poseen una cierta particularidad frente a las producciones renacentistas del padre; por un lado encontramos una continuación en los modos aprendidos y por otro, como refiere Estrada Jasso, surge para “la historia del

191 ESTRADA JASSO, J.: “Imaginería en caña...”, *op. cit.*, p. 53.

192 ORNELAS MENDOZA Y VALDIVIA, N. A.: *Crónica de la Provincia de Santiago de Xalisco*. Guadalajara, México, 1941, p. 70.

193 *Idem* p. 69.

arte, el Cristo mexicano, distinto del imaginado por el europeo, con el dolor reflejado en el rostro, el color moreno, la sangre manchando todo el cuerpo en abundancia tal, que sólo así se podría enternecer a los indios acostumbrados a verla derramada a chorros en las guerras, y untada a los cuerpos de los ídolos”<sup>194</sup>.

Pese a las intervenciones sufridas podemos constatar una serie de hechuras adscritas a sus manos, los Cristos de Zacoalco, Amacueca, Magdalena, Mezquitlán (San Juan de los Lagos) y otros muchos en que los rasgos corporales y las proporciones, apuntan su posible factura.

Finalmente recordemos las palabras de La Rea que aprovechamos como epígono a lo escrito sobre estos escultores, “las hechuras de los Cerdas, cuyo primor en alas de la fama, llegó primero a gozar la estimación en toda Europa, que los encarecimientos de esta humilde historia” y “que en haber tenido por suelo a Roma, tuvieran estatuas levantadas”<sup>195</sup>.



*Cristo de la Tercera Orden. Patzcuaro, Michoacán, México. La impronta indígena se hace eco esta efigie, una de las mejores de las conservadas en caña de maíz.*

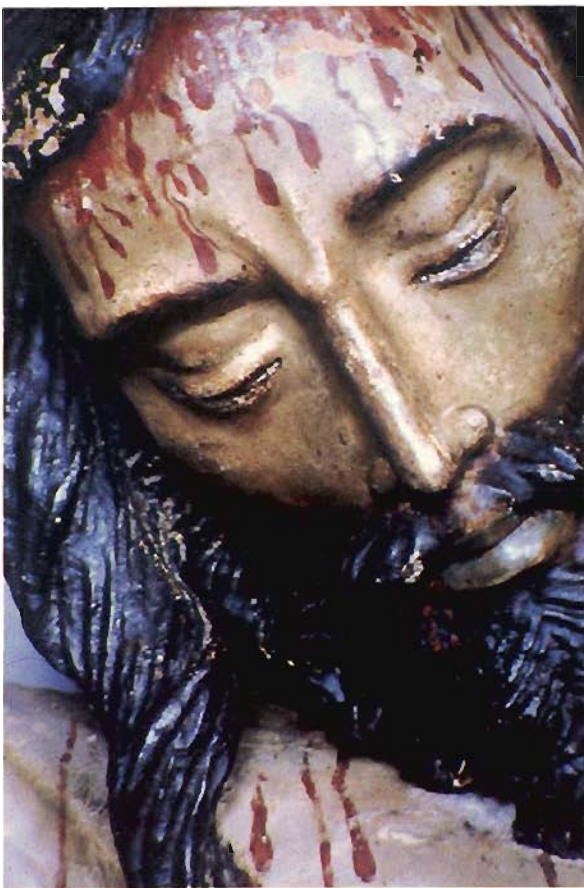
194 ESTRADA JASSO, A.: “Imaginería en caña...”, *op. cit.* p. 56.

195 LA REA, A.: “Crónica de la Orden...”, *op. cit.* p. 41.

## El Señor de Telde; análisis y restauración

Aunque son muchos y variados los estudios y análisis que pueden llevarse a cabo sobre una obra de arte escultórica, para la intervención sobre el Cristo de Telde se han seleccionado aquellos análisis que requirió la pieza en cada momento, ateniéndonos a las patologías, tipologías y necesidades específicas que demandaba la obra, siendo necesarios el empleo de métodos pioneros en nuestras islas como fue el uso de la endoscopia clínica.

En una primera aproximación se recurrió al empleo de lentes y lupas con distintos aumentos desde 4x a 12x; para la obtención de imágenes de mayor alcance,



*Cristo de Telde antes de su intervención.*

apreciándose, de este modo, con más detalle zonas o deterioros que pudieran pasar desapercibidos al ojo humano cuando son observados a simple vista. Para ello se utilizaron fuentes de luz natural, tanto perpendiculares a la superficie como rasantes o paralelas.

Empleando otras fuentes especiales de luz se observaron los distintos repintes aplicados en sucesivas ocasiones sobre la policromía original. Así, sometiendo la superficie de la obra a radiación ultravioleta, los añadidos quedaron patentes descubriéndose el verdadero alcance de los mismos, su extensión y localización de aquéllos que no fueron identificables con luz normal. Ello es debido a que los diferentes materiales reaccionan de distinta manera según su naturaleza y antigüedad a la fluorescencia ultravioleta, observándose con tonalidades oscuras, e incluso negras, aquellas zonas con intervenciones posteriores a la realización de la obra a nivel de policromía y quedando en tonalidades más claras los materiales originales y de mayor antigüedad. A este mismo estudio se recurrió en varias ocasiones durante el proceso de eliminación de los repintes para

comprobar el grado de intervención y detectar posibles restos de los mismos que pudieran quedar, y asegurar la correcta limpieza de la superficie policromada en función de la media limpieza que en todo momento se pretendió dejar.

Sometiendo la escultura a Rayos X e impresionando placas radiográficas para un estudio más en detenimiento, nos permitió la observación de la estructura de la escultura, detectándose la inserción de objetos metálicos, disposición de las distintas piezas que la componen, presencia de grietas y separaciones de piezas ocultas bajo repintes, así como zonas ahuecadas o alcance del ataque de insectos xilófagos. En

cuanto a la policromía, el estudio radiográfico puso de manifiesto el grosor de la preparación, presencia de pigmentos de naturaleza metálica, faltas de los distintos estratos ocultos bajo los repintes, etc. Las placas se fueron realizando en función de los resultados que se iban obteniendo, de ahí que no se hiciera un estudio completo de toda la escultura al comprobar que, en las primeras impresiones ya se observaba aquello más significativo. Debemos de tener en cuenta que someter a la obra a estas radiaciones puede suponer a la larga una aceleración del proceso de envejecimiento de los materiales constitutivos.

## Estudio de placas

Tradicionalmente usados en el análisis de obras de arte, el empleo de los Rayos X es uno de los métodos que, de forma inócua para la pieza, aporta información tanto desde el punto de vista constructivo como de sus deterioros.

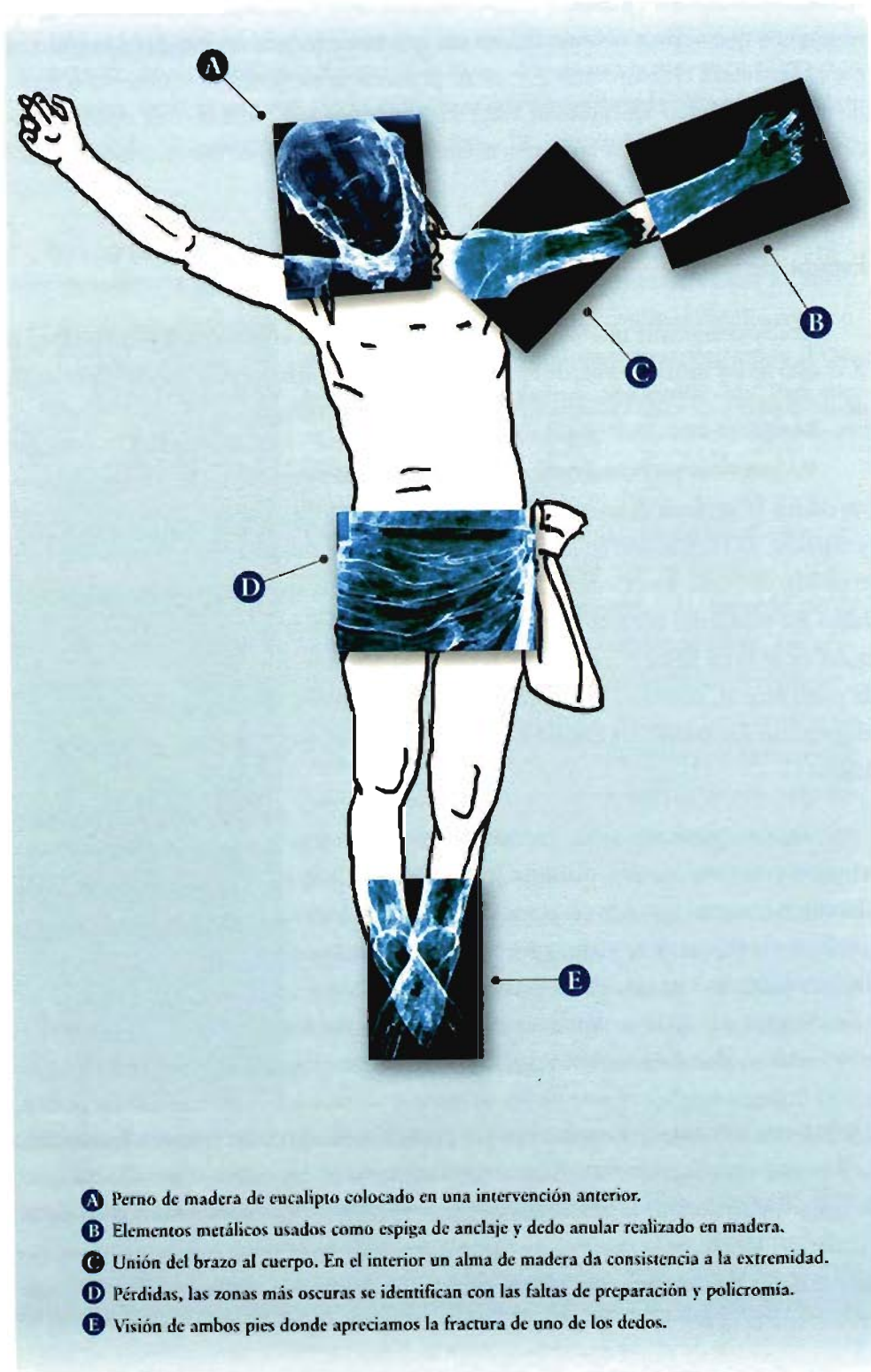
En este caso particular, una de las ventajas que proporcionó el empleo de estos rayos, fue la perfecta delimitación del gran añadido de la parte posterior de la cabeza y espalda. Al visualizarse en la placa de la cabeza una mancha blanca, y tras ser contrastada con una toma lateral, quedó confirmada la que hasta ese momento era una teoría, que en una intervención anterior se llegó hasta el interior de la obra. Igualmente, en la placa lateral, debido a la diferenciación de contrastes, se distinguían los materiales añadidos con respecto a los originales.

Datos significativos del estudio de las placas son la visualización de elementos ajenos a la construcción original del Cristo, caso del añadido del perno de madera usado como anclaje en la cabeza. Éste perfectamente delimitado, mostraba incluso hasta las vetas típicas del material lúneo, lo que no se corresponde con el sistema tradicional de ejecución de imágenes de esta tipología, ya que lo común era el empleo de maderas tipo colorín que no poseen estas vetas. En la mano izquierda llamaba la atención el contraste de los elementos metálicos usados a modo de pernos, añadidos en una restauración anterior para la colocación de las falanges. Igualmente, la diferente opacidad observable en el dedo anular lo identificaban como añadido, por lo que se retiró durante la restauración. Con respecto al soporte, citaremos el caso particular del lóbulo de la oreja izquierda, inapreciable en la toma radiográfica, ya que éste se había perdido a causa de un fuerte ataque de insectos xilófagos, siendo reconstruido con cera por lo no se reflejaba en la placa correspondiente.

Otros datos obtenidos de este análisis fueron la definición del modo constructivo de la obra y con respecto a la intervención, la ubicación concreta de desgastes y pér-



*Placa lateral. La mancha blanca en la parte posterior de la cabeza se identifica con pérdidas de soporte debido a una intervención anterior.*



didas tanto de estratos de preparación como de policromía. El hecho de que éstos se apreciaran con plena nitidez favoreció durante la restauración la elección del método de eliminación más adecuado.

Ha de señalarse que muchos de estos últimos deterioros se encontraban enmascarados por repintes parciales, no siendo visibles al ojo humano su verdadera magnitud, apreciándose bajo ellos gran cantidad de cera para compensar el desnivel de dichas pérdidas.

### **Análisis químico y estudio de la superposición de capas de policromía**

Durante la restauración de la obra se llevó a cabo esta serie de análisis químicos cuyo fin fue determinar los materiales presentes en una serie de muestras suministradas por el equipo de restauración. Mediante estos análisis se pretende apoyar a la restauración desde los siguientes aspectos:

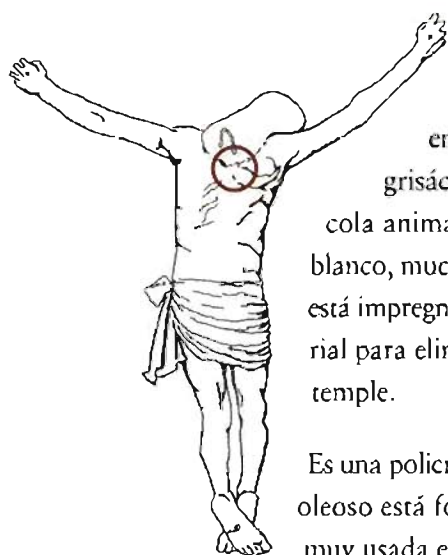
- ▶ Documentación de las técnicas pictóricas y escultóricas originales.
- ▶ Análisis del soporte (tipo de fibras de la pasta de papel, apresto...).
- ▶ Análisis del aparejo de preparación, con determinación del número de capas, el aglutinante orgánico y la carga inorgánica.
- ▶ Análisis de las capas pictóricas, originales y repintes. Se determinarán los pigmentos y aglutinantes presentes.
- ▶ Recubrimiento: análisis de la-s capa-s de barniz.

Para este estudio se emplearon las técnicas habituales de análisis de pintura artística. Éstas se enumeran a continuación:

- ▶ Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Ésta es una técnica básica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, así como el análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices, empleando ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Las microfotografías se muestran tomadas a 300 X con los nícoles cruzados y luz reflejada, a no ser que se especifiquen otras condiciones.
- ▶ Espectroscopia IR por transformada de Fourier. Para este estudio se ha empleado principalmente en el análisis de varias muestras de preparación.
- ▶ Microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersa de rayos X (MEB/EDX). Se emplea para el análisis elemental de grano de pigmentos con el fin de formar inequívoca la naturaleza de los mismos.
- ▶ Cromatografía en fase gaseosa/espectrometría de masas, para la determinación de sustancias lipofílicas, como aceites secantes, resinas y ceras; y de sustancias hidrófilas, como la goma arábiga y productos afines.
- ▶ Cromatografía en fase líquida, para el análisis de aminoácidos procedentes de las capas de pintura al temple de proteína.
- ▶ Cromatografía en capa fina para la detección y determinación de lacas rojas y azules.

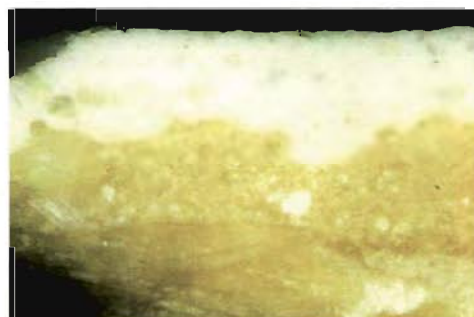
**Cristo San Juan Bautista-1: Carnación verdosa del centro de la espalda junto al peleteado**

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo claro	250	yeso, cuarzo, tierras, calcita (tr.)	cola animal
2	Pardo medio	100	yeso, tierras (tr.), calcita (tr.)	cola animal
3	Rosado claro	100	albayalde, laca roja, laca amarilla (tr.), minio (tr.), azurita (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
4	Pardo Traslúcido	0-10	-	recubrimiento oleoso



La microfotografía que se muestra en primer lugar (a 150 X) nos da una idea del tipo de preparación empleada. Es muy normal en la escultura policromada europea, desde el siglo XIV al XVIII, encontrar este tipo de aparejo. La capa inferior de la misma es de color grisáceo siendo una mezcla de yeso negro (más rico en cuarzo y tierras) y cola animal. Su espesor es de unas 250 micras. La capa superior es de yeso blanco, mucho más puro y fino, mezclado con cola animal. Toda la preparación está impregnada de cola animal, lo cual es lógico, ya que se recubre con este material para eliminar la gran porosidad del yeso y poder pintar encima al óleo o al temple.

Es una policromía de carnación original, principalmente al óleo. El recubrimiento oleoso está formado por una mezcla del propio aceite de linaza y resina elemi, muy usada en América de Sur desde tiempos prehistóricos. Junto a los sequiterpenos de esta resina podemos encontrar diterpenos de resina de colofonia, más propia de tierras europeas.

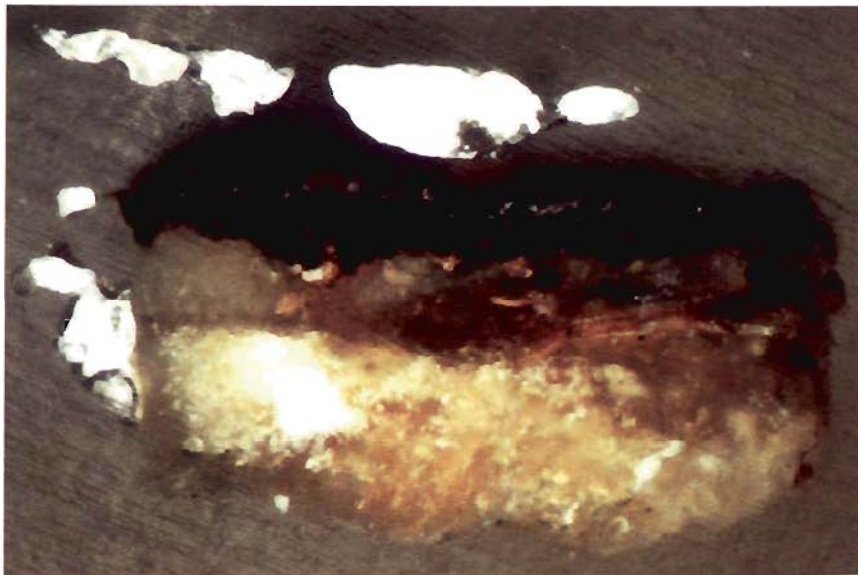


### CSJB-2: Repinte del pelo

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	180	yeso, calcita, (tr.), tierras, (tr.)	cola animal
2	Pardo	35	tierras ocre, pardo orgánico (betún)	aceite de linaza
3	Gris	60	yeso, tierra ocre (tr.)	cola animal
4	Pardo oscuro	50-75	betún, tierra ocre, negro carbón, tierra roja (tr.)	aceite de linaza

Se trata de un repinte debajo del cual aparecen restos de policromía original.

La capa 1 es la preparación original. La capa 2 es el resto de policromía original que aún subsiste bajo el repinte. La capa 3 es un estucado nuevo de restauración. Finalmente la capa 4 es el repinte de color pardo muy oscuro.



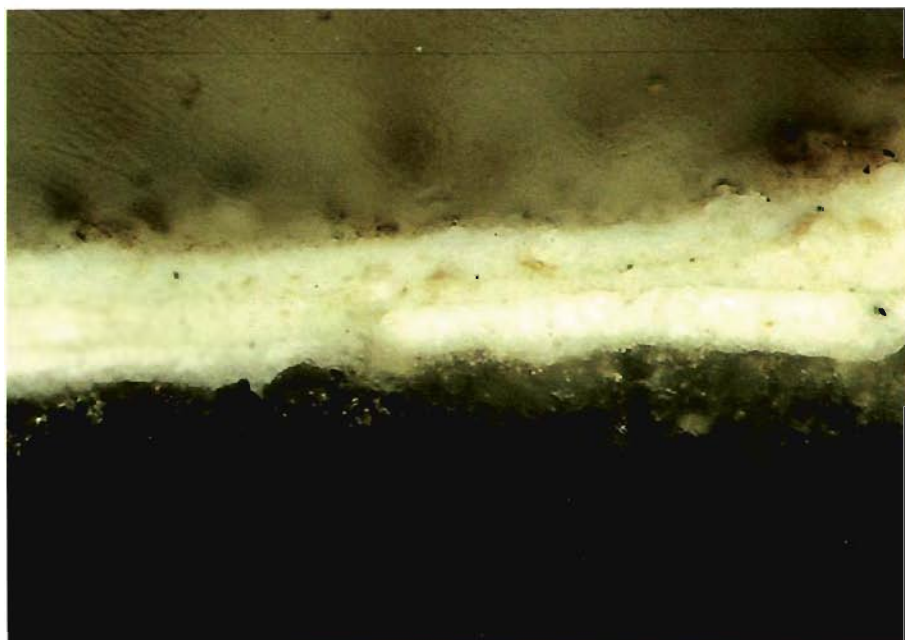


### CSJB-3: Policromía gris de la parte posterior del paño de pureza

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo Traslúcido (restos de preparación)	35	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco I	25	albayalde	aceite de linaza
3	Blanco II (2 manos sucesivas)	50	albayalde, negro carbón, (tr.) tierras (tr.)	aceite de linaza
4	Pardo Traslúcido	5	tierra, carbón	aceite de linaza, colofonia (tr.), elemi (tr.)



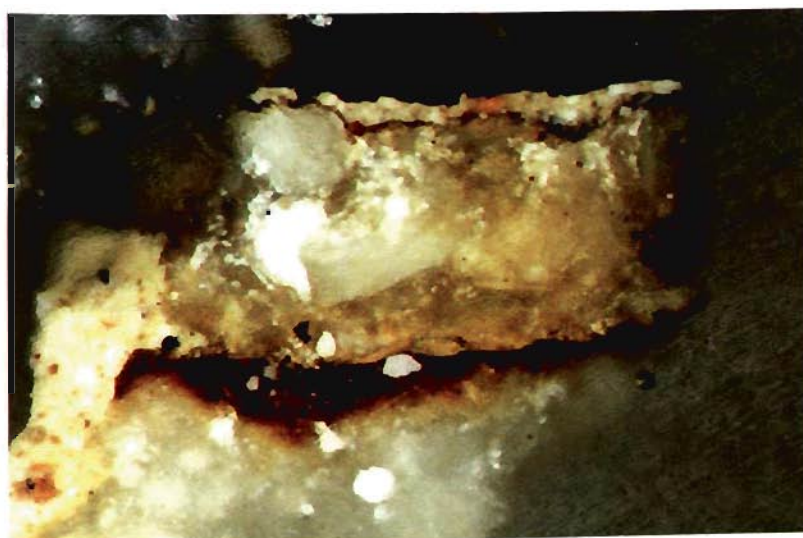
Las capas 1 y 2 corresponden a la preparación y la capa de color blanco original del paño de pureza. Entre las capas 2 y 3 aparecen restos de suciedad correspondientes al período en que la policromía original estuvo sin cubrir. La capa 3 es un repinte oleoso en dos manos, que ya incorpora otros pigmentos a parte del albayalde, como son las tierras y el propio negro, con el fin de entonar el color blanco puro original del paño. Se barniza finalmente con una mezcla aceite-resina ya comentada en la muestra.



CSJB-4: Posible dorado repintado (borde del paño de pureza)

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	200	yeso, tierras, (tr.) calcita (tr.)	cola animal
2	Pardo Oscuro	60	tierra ocre, albayalde, tierra roja, negro	aceite de linaza
3	Dorado I	<5	pan de oro	-
4	Pardo Traslúcido	5	-	barniz oleoso
5	Blanco Pardo	240	yeso, tierras (tr.)	cola animal
6	Pardo Oscuro	5	-	cola animal
7	Blanco Anaranjado	20	albayalde, minio de plomo, tierra ocre (tr.)	aceite de linaza
8	Dorado	<5	pan de oro	-
9	Pardo Traslúcido	5	-	aceite de linaza, resina colofonia

Es un redorado, aunque bastante antiguo. El dorado original se conserva intacto y sigue el procedimiento del mixtión, con asiento de aceite, tierras y albayalde. Sobre él se estucó de nuevo (capa 5) y se aplicó un segundo dorado al mixtión, pero cuyo asiento es rico en albayalde y minio de plomo. Hemos encontrado muy a menudo ese tipo de mixtión en dorados datados a principios del XVII.

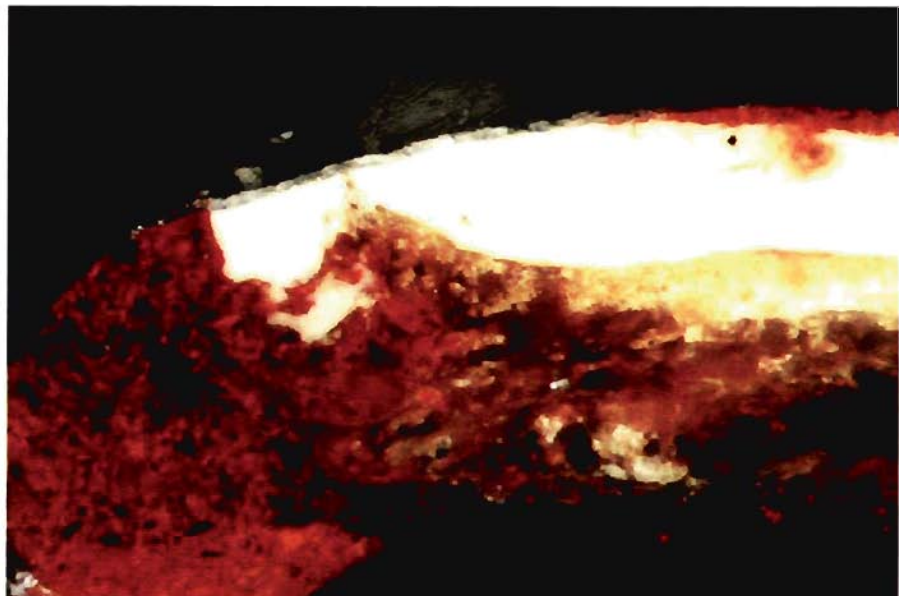


CSJB-7: Rojo de la sangre junto a la herida de la lanzada. Repinte

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo Traslúcido	250	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco Rosado	120	albayalde, azurita (tr.) laca roja (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Rojo	20	laca roja de cochinilla	aceite de linaza proteína (tr.)



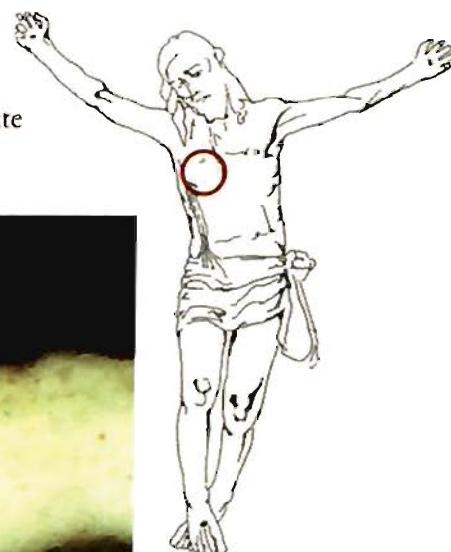
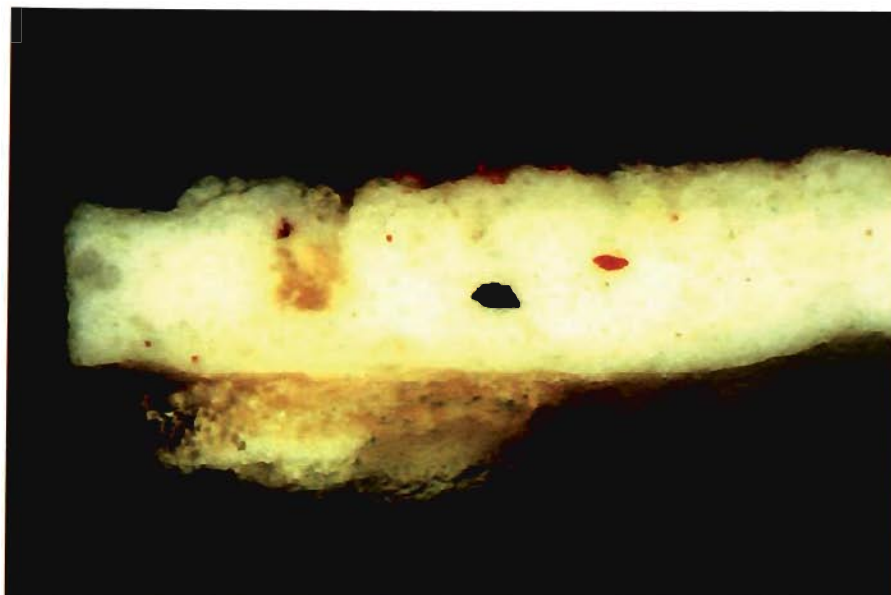
Aunque los materiales empleados para el goterón de sangre corresponden a los que se usaban en tiempos preindustriales de la pintura, se trata de un repinte, pues el goterón de sangre falso, que se aplica sobre la carnación original, penetra por las grietas o craquelados de la misma, de lo que se deduce que fue aplicado después de un envejecimiento notable de la pintura original. Se aprecia en las zonas desnudas de la carnación un recubrimiento hidrosoluble, probablemente cola animal, pero no ha podido ser determinado con seguridad debido al tamaño de las micromuestras y a la imposibilidad de separar mecánicamente la capa de barniz.



CSJB-8: Gota de sangre original (pectoral derecho)

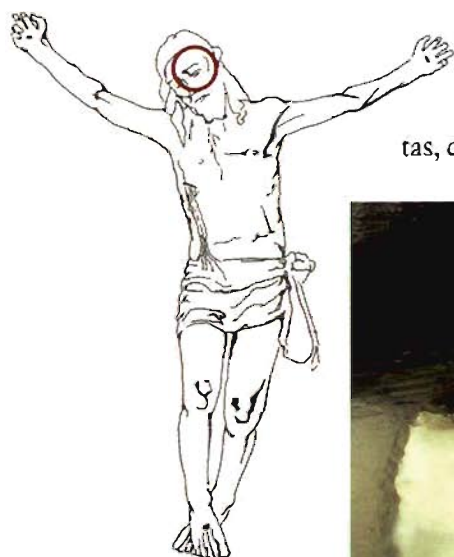
Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco (restos preparación)	75	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Rosado	100	albayaalde, laca roja, laca amarilla (tr.), azurita (tr.), negro carbón (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Rojo	10	laca roja, bermellón	aceite de linaza
4	Pardo Oscuro Traslúcido	5	-	aceite de linaza, colofonia (tr.)

A diferencia de la muestra anterior, el rojo de sangre original es una capa muy fina que incorpora bermellón en la mezcla. La laca no ha podido ser analizada por la escasez de la muestra, pero la característica del bermellón la diferencia ya claramente de la anterior.



### CSJB-9: Carnación del rostro

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo Traslúcido (resto de la preparación)	10	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco Rosado	100	albayaalde, azurita, tierra ocre, laca roja (tr.), laca amarilla (tr.) carbón (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Pardo Traslúcido	5-10	-	aceite de linaza, colofonia



Obsérvese que se usa sistemáticamente el color azul para remarcar la palidez de la carne de Cristo. Por lo demás, posee características muy comunes a todas las muestras de carnación descritas, con la salvedad del uso de mayor cantidad de tierras ocre y azurita.

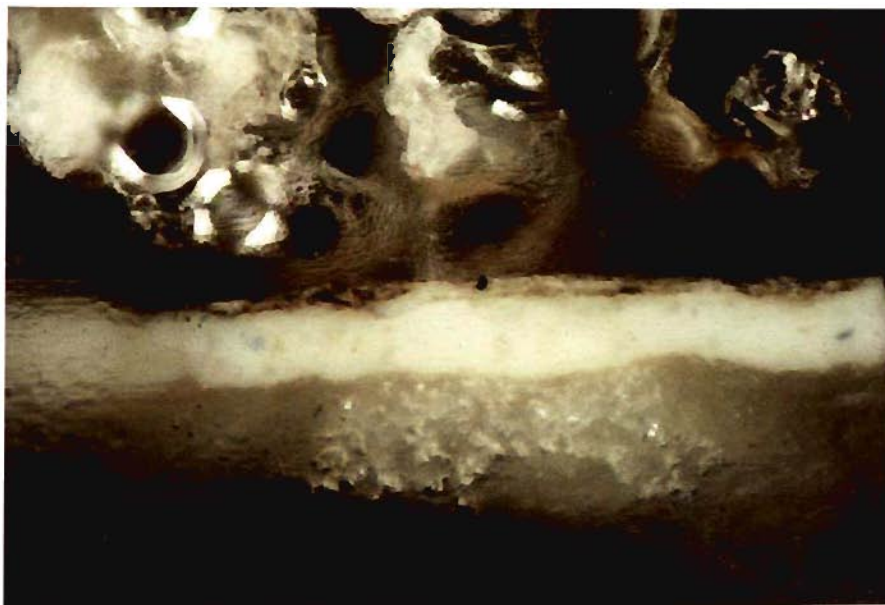
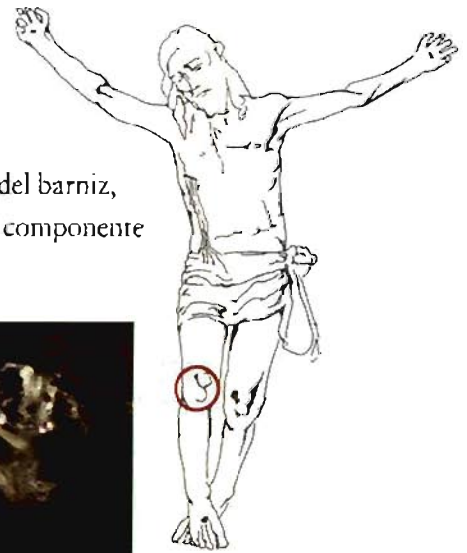


### CSJB-11: Carnación de la rodilla

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco	60	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco Azulado	45	albayalde, laca roja, azurita (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Pardo Oscuro Traslúcido	5	–	barniz oleoso
4	Blanco Pardo	10	albayalde, tierra ocre (tr.)	aceite de linaza
5	Pardo Traslúcido	5	–	aceite de linaza, resina de colofonia

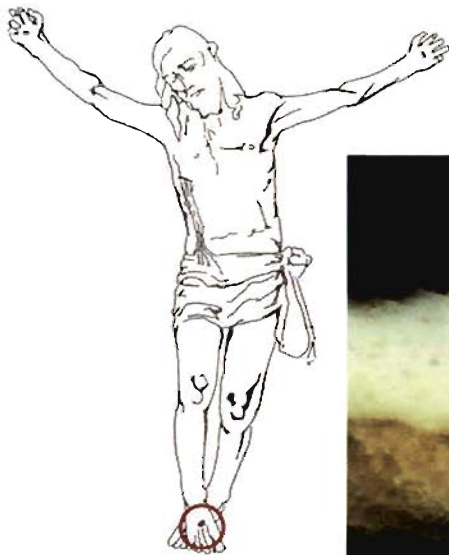
Esta muestra ofrece la imagen de un repinte muy fino, separado de la policromía original por una capa de barniz oleoso. La policromía original en esta parte de la rodilla no posee apenas laca roja, por lo que es de un color blanco azulado.

En esta muestra se encontró resina elemi, que debe proceder del barniz, viejo (capa 3). Este dato refuerza la idea de que esta resina fuera el componente principal del barniz original.

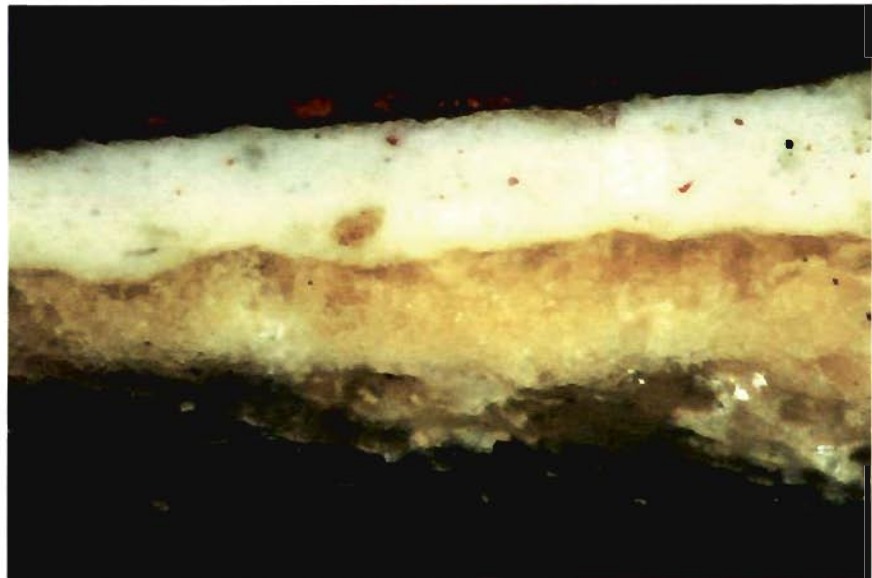


### CSJB-12: Sangre del pie

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco Pardo	120	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Rosado	60-100	albayaalde, laca roja, azurita (tr.), laca amarilla (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Pardo Oscuro Traslúcido	10	bermellón (tr.), laca roja (tr.)	aceite de linaza
4	Rojo	15-20	bermellón, laca roja	aceite de linaza
5	Pardo Oscuro Traslúcido	5	-	aceite de linaza, resina de colofonia (tr.)



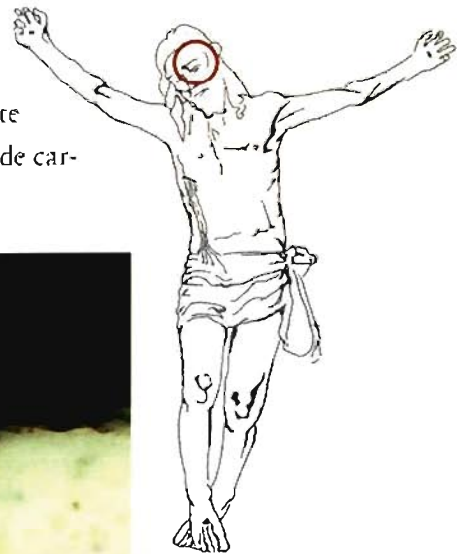
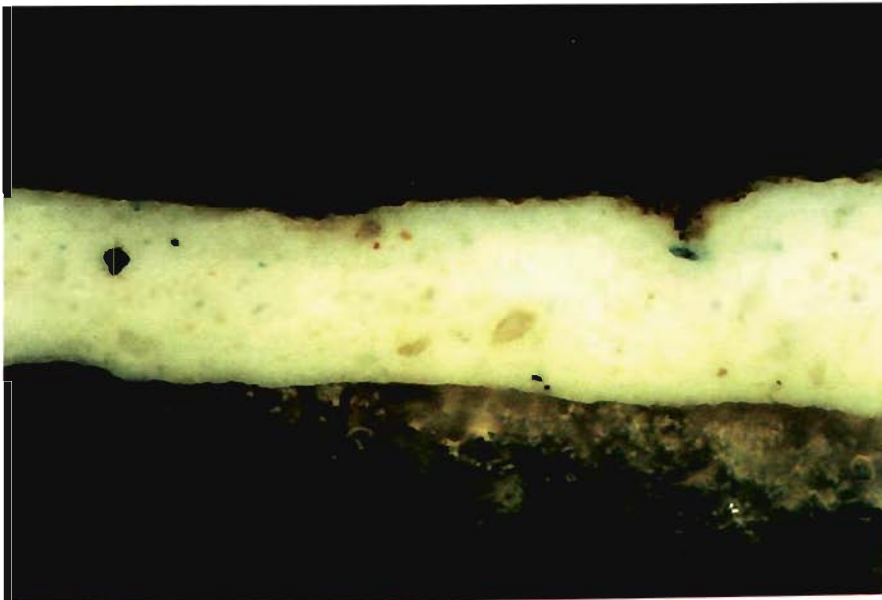
A semejanza de la muestra CSJB-8, se trata de una policromía original, con la sangre aparentemente aplicada en dos capas, siendo la inferior (capa 3) más oscura que la superior (capa 4).



### CSJB-13: Ceja

Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco (restos preparación)	50	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco Rosado	100	albayalde, laca roja (tr.), azurita (tr.), laca amarilla (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Pardo Oscuro	10-20	tierra ocre, betún	aceite de linaza
4	Pardo Oscuro Traslúcido	0-10	-	aceite de linaza, colofonia (tr.)

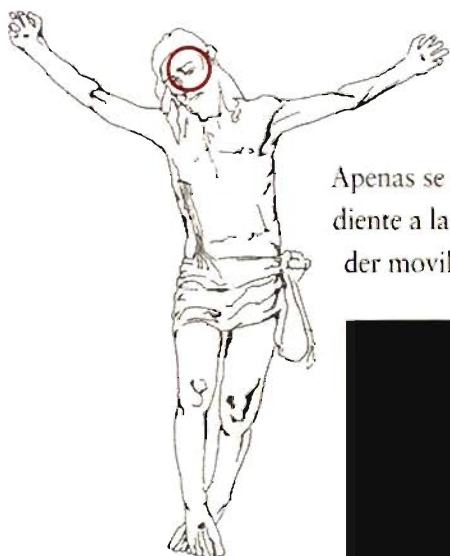
De nuevo una policromía original, en la que sobre la carnación se aplica una veladura pardo oscura para la consecución de la ceja. Tiene mucha similitud con la capa de color pardo de la muestra CSJB-2 y CSJB-22, de pelo, con la diferencia de que este color pardo para la ejecución de la ceja se aplica sobre una capa de carnación.





### CSJB-14: Pupila negra del ojo izquierdo

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo Traslúcido (restos de preparación)	0-10	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Blanco Rosado	65	albayaalde, laca roja, azurita (tr.)	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Negro Pardo Oscuro	25-35	negro carbón, tierra ocre, tierra roja, betún	aceite de linaza
4	Pardo Oscuro Traslúcido	0-5	–	aceite de linaza, colofonia



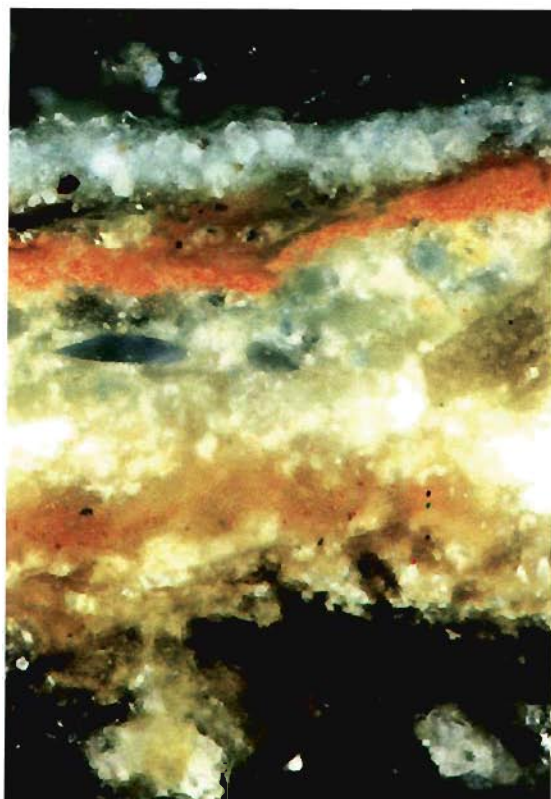
Es curioso que el color negro de la pupila se aplique sobre un tono similar, pero más rico en pigmento rojo que la propia carnación. Es probable que se pretenda expresar el enrojecimiento de los ojos.

Apenas se detecta barniz en esta muestra. En estos casos, de forma independiente a la composición del mismo, la limpieza es mucho más fácil al pretender movilizar menos cantidades de material.



### CSJB-19: Policromía de la corona de espinas

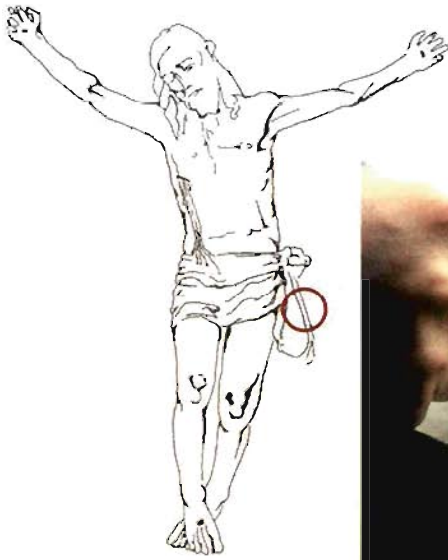
Capa N°	Color	Espesor (μ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Blanco Pardo (2 manos)	150	yeso, calcita, (tr.) tierras (tr.)	cola animal
2	Azul Claro	45	albayaalde, calcita, esmalte de cobalto	aceite de linaza, cola animal (tr.)
3	Rojo	30	bermellón	barniz oleoso
4	Pardo Oscuro Traslúcido	15	–	aceite de linaza, colofonia
5	Azul Claro Traslúcido	35	albayaalde, tierra verde laca azul orgánica (¿índigo?), tierra roja y ocre (tr.)	–
6	Pardo Traslúcido	0-10	–	aceite de linaza, resina de colofonia



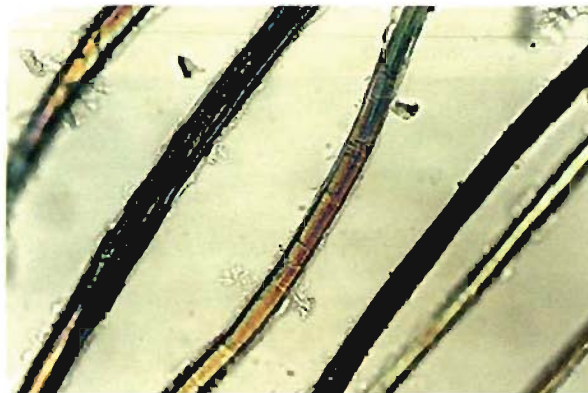
Si la hechura de la pieza corresponde al siglo XVII, la policromía original estaría formada por las capas 1-3. Esto se sustenta en que el color de base es verdoso-azulado imitando a un vegetal hecho con esmalte azul principalmente, que es un pigmento que se conoce desde el siglo XVII. El rojo de bermellón pudiera ser un goterón de sangre. Posee un repinte, con toda seguridad, pero éste es anterior a mediados del XIX. Si la pieza es anterior al XVII, todas las capas salvo la preparación son de repinte.

### CSJB-15: Trozo de papel del manuscrito

Se trata de un papel europeo, que contiene fibras de lino y apresto de cola animal, almidón y algo de resina de colofonia.

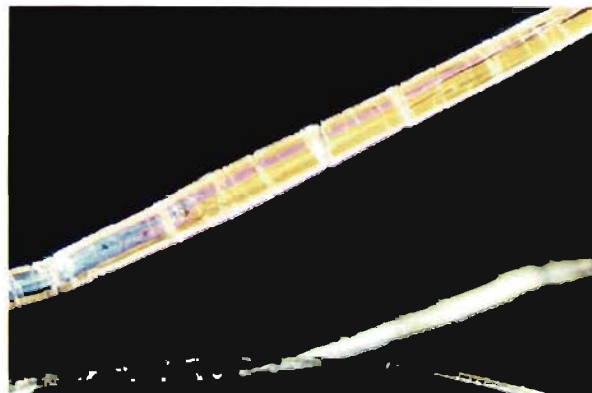


La siguiente microfotografía (300X) corresponde con varias fibras constituyente del manuscrito empleado para la lazada del paño de pureza, fueron posteriormente atacadas con el reactivo de Schweitzer para obtener su diferenciación con las fibras de las que está constituido el cáñamo.



Microfotografía (750X) de una de las fibras, para el detalle de su superficie.

Como hemos aludido en textos anteriores, el empleo de papel europeo era un recurso habitual en el México del siglo XVI.



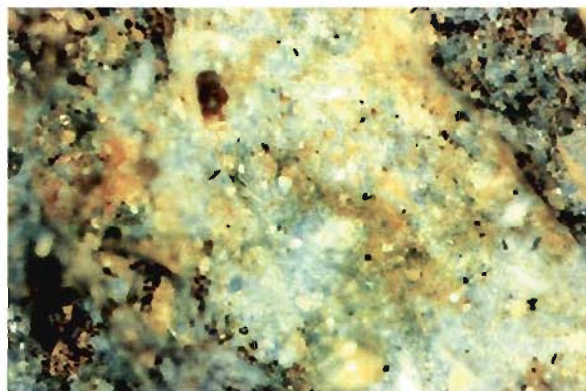
### CSJB-16: Tinta roja

El colorante rojo es laca de granza, y el aglutinante parece ser una goma polisacárido, del tipo de la goma arábica. Un análisis en detalle puso de manifiesto la presencia de fructosa en cantidades apreciables, por lo que aún existen dudas de si se trata de nopalina (goma de nopales) o de goma de frutales (del tipo de la goma de cerezo y similares).



### CSJB-17: Tinta azul

Con el mismo aglutinante que la anterior, la tinta azul tiene como pigmento carbonato de cobre artificial (ceniza azul, "blue verditer"), muy usado a partir del siglo XVI.



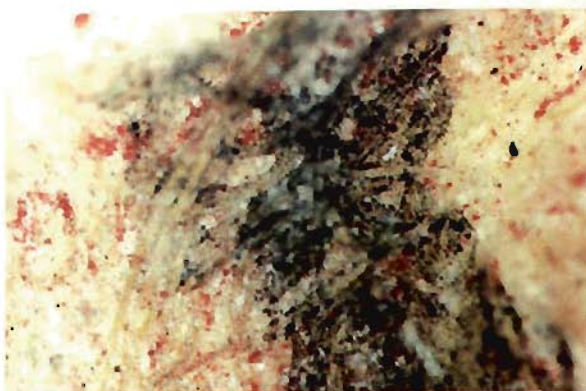
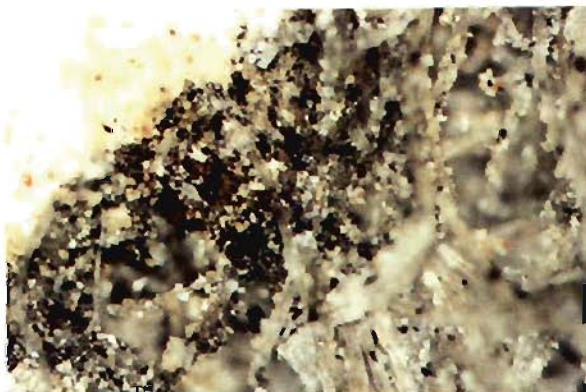
### CSJB-18: Tinta negra

Con el mismo aglutinante, se trata de un color negro a base de carbón vegetal.

Microfotografía (150X) de la fusión de colores rojo y negro en una zona concreta del trazo.

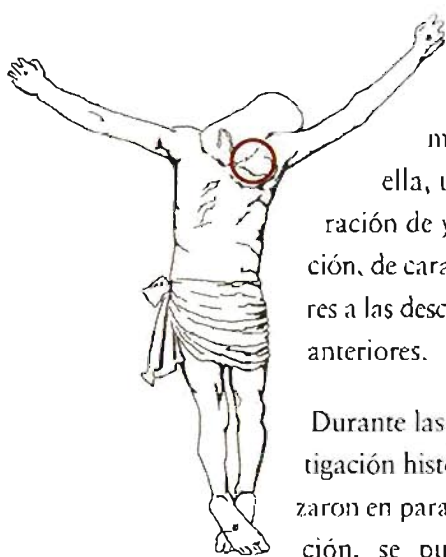
Dentro de este punto de los métodos de análisis de las diferentes tintas empleadas para el trazado de las líneas de los códices, hemos de hacer hincapié en la importancia que esto conlleva, ya que serán punto de referencia para el estudio de otros códices y el conocimiento técnico de la escritura en Mesoamérica, uno de los campos que presentan nuevas líneas de investigación.

Del mismo modo, hay que tener en cuenta la especial localización de estos manuscritos, interior de la cabeza y lazada del paño de pureza del Cristo, inaccesibles tras la restauración de la obra, por lo que podemos afirmar que los presentes análisis son únicos y difícilmente irrepetibles, ya que su hipotético nuevo análisis conllevaría la eliminación de todo el proceso de restauración.



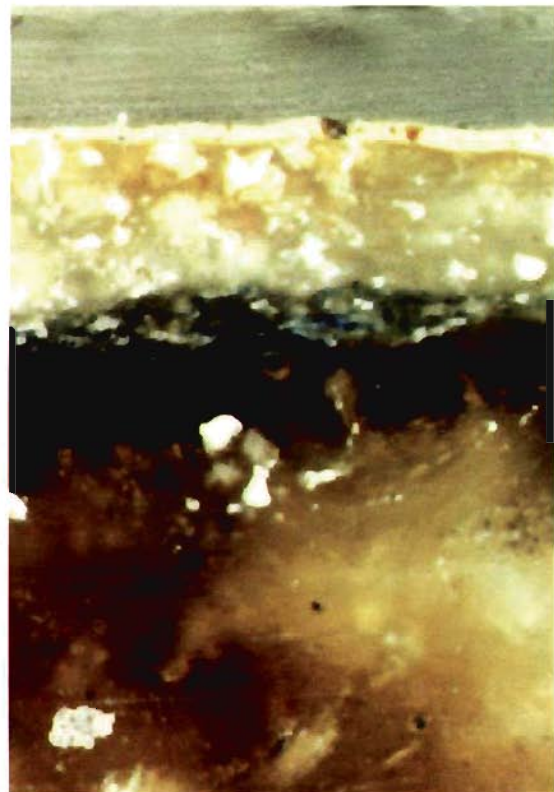
CSJB-21: Añadido de la parte correspondiente a la escápula derecha

Capa Nº	Color	Espesor (µ)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Pardo	450	pasta de papel	almidón, cola animal
2	Pardo Oscuro	70	pasta de papel, yeso	cola animal (mayoritario)
3	Azul	35	pasta de papel teñida con índigo	cola animal
4	Blanco Gris	125	yeso, tierras (tr.)	cola animal
5	Rosado Anaranjado	15-20	albayalde, minio de plomo (tr.), tierra roja, azurita (tr.)	aceite de linaza
6	Pardo Oscuro Traslúcido (restos)	0-5	-	aceite de linaza, resina de colofonia



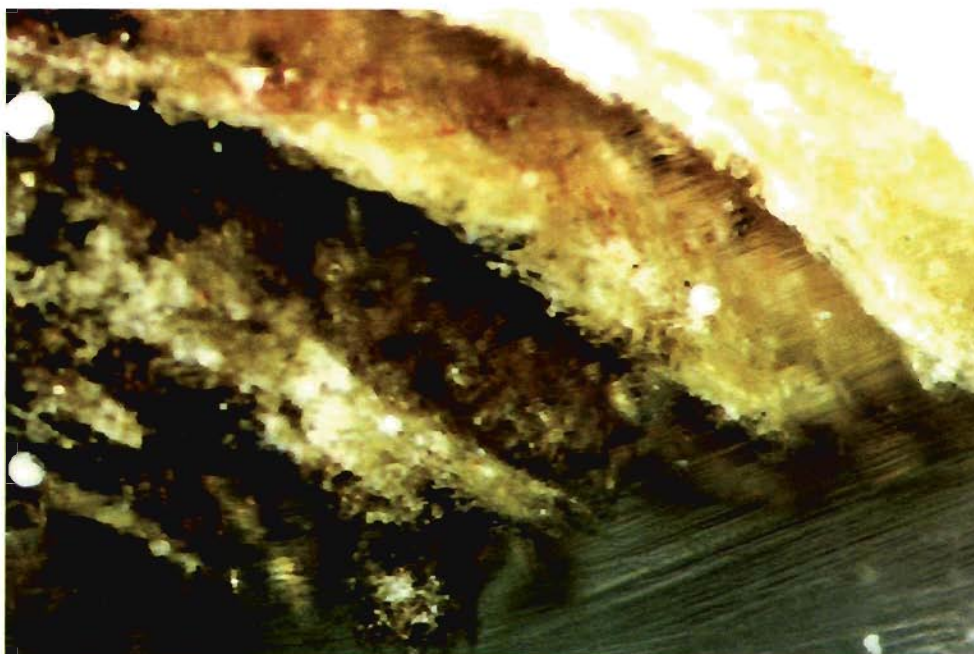
Esta secuencia de capas es muy extraña. Posee una capa azul (3) subyacente con pigmentos hasta ahora no descritos en las muestras con policromía original. Sobre ella, una nueva preparación de yeso y una carnación, de características similares a las descritas para repintes anteriores.

Durante las labores de investigación histórica que se realizaron en paralelo a la intervención, se pudo constatar el empleo de materiales extraídos de documentos fechables a mediados del siglo XX, concretamente fragmentos de libretas.



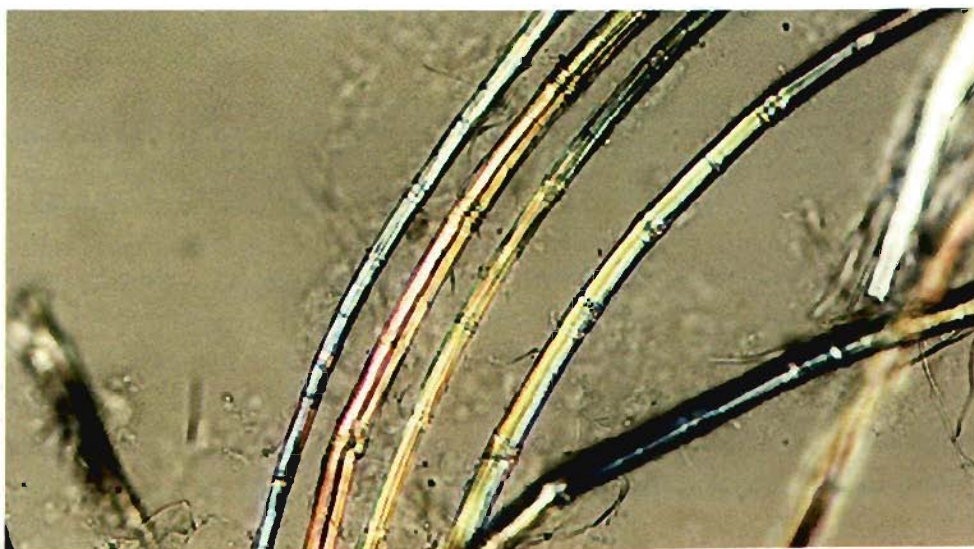
### CSJB-22: Policromía original del pelo. Fragmento sacado del interior de la cabeza

Se han contado hasta 12 capas de papel según la sección. En los papeles se han detectado principalmente fibras de lino y cáñamo mezcladas. El apresto principal es el almidón (¿de maíz?). Los papeles se encolan y se adhieren de forma sucesiva hasta obtener una capa de casi 1 cm. de espesor en algunos puntos.



Microfotografía (75X) de la muestra de papel. Sólo se han encuadrado seis de las doce capas.

Microfotografía de las fibras (150X) con luz traslúcida, tras limpieza con sosa (1% p/p) a ebullición.



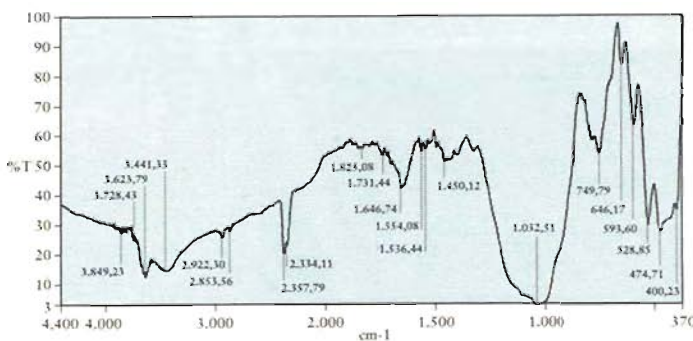
**CSJB-23: Papel con tinta negra. Códice con escritura logosilábica de la parte posterior del rostro dentro de la caja craneana.**

El soporte contiene principalmente fibras de lino muy deterioradas, Rotas y cortas. Otras fibras más irregulares y en peor estado de conservación no han podido ser identificadas, aunque podrían ser restos de la fuente del apresto de almidón o sencillamente contaminación. También se ha encontrado cola animal como adhesivo secundario del apresto.

La tinta tiene una composición similar a la anterior en cuanto a pigmentos y aglutinantes.



**CSJB-24: Piedra o barro negro del interior de la escultura**



*(IR) Espectroscopia de infrarojos por transformada de Fourier.*

Se trata de un material arcilloso rico en cuarzo, basalto, óxido y carbonatos de hierro. También presenta algo de calcita.

Su espectro de IR se muestra a continuación:

Debe haber constituido el material de molde original de las piezas del Cristo, como apuntó el equipo de restauración.

La aparición de este material arcilloso es uno de los datos más destacable de la investigación técnica sobre la imagen. Ahora podemos confirmar, como aludían los cronistas, que en la ejecución de la imaginería en caña, el empleo de moldes fue una constante.

## Estudios de muestras vegetales

Entre los diferentes estudios a los que se sometió la imagen antes de su intervención, destacan las extracciones de muestras vegetales, cuya finalidad era conocer con toda seguridad los materiales originales, así como todos aquellos otros que pudiesen presentar dudas sobre dicha originalidad. En total se extrajeron seis muestras de diferentes zonas.

### *Muestra nº 1*

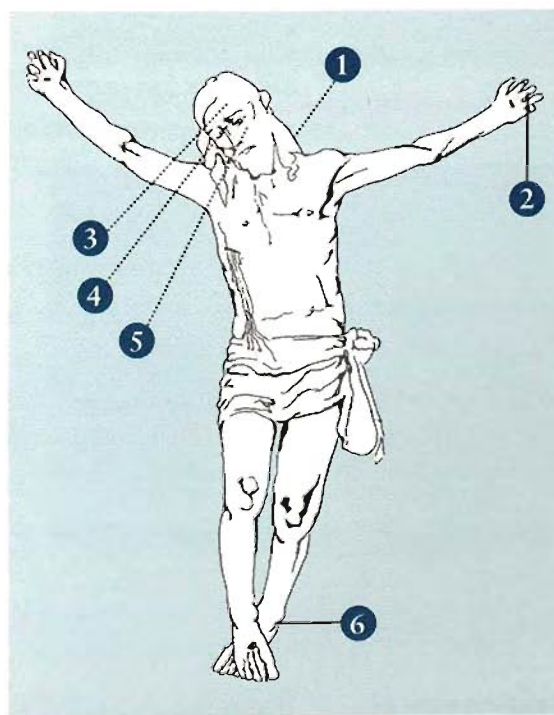
Durante la eliminación del añadido que cubría gran parte del omóplato derecho y casi toda la parte posterior de la cabeza se obtuvo una muestra de una especie de estopa, que se localizaba entre los diferentes papeles y tejidos de los que se comprendía este añadido. El análisis efectuado nos da como resultado fibras de paredes gruesas maceradas con resina o pegamento. Estas fibras se identifican dentro de las Monocotiledóneas y probablemente procede de alguna especie de agave (piterra) frecuentes tanto en el país de origen de la imagen como en nuestro archipiélago.

### *Muestra nº 2*

Ambas manos de la escultura presentaban gran cantidad de daños, entre los que destacan un acusado ataque de insectos xilófagos, así como diversas intervenciones sanadoras. Las manos como ya hemos comentado, fueron realizadas en algún tipo de madera blanda, fácil de tallar e incluso modelar; es de destacar también su poco peso. Para conocer este tipo de madera, se dispuso de una pequeña espiga que se encontraba suelta en el dedo corazón de la mano derecha. La identificación se correspondió con algún árbol del tipo de las “Bombacaceas” muy similar a la madera de balsa habitualmente usada en restauración, por lo que complementaba el uso de esta última en las nuevas labores de restauración de las falanges.

### *Muestra nº 3*

Eliminado todo el añadido de la parte posterior de la testa, y tras acceder al interior de la misma, se confirmó lo que las radiografías ya delataban previamente. Dentro de la caja craneana se localizaba un perno de madera más oscura y densa que las de las manos, con las características líneas de los anillos. El estudio confirmó que se correspondía con una intervención realizada en Canarias, ya que el material usado pertenece a la familia de las Myrtaceas (Eucaliptus), planta introducida en México siglos más tarde de la conquista ya que es oriunda de Australia. Pese a ello, durante los trabajos se decidió la conservación del perno de la cabeza.





#### *Muestra nº 4*

Entre los fragmentos del añadido de la espalda se extrajo una pequeña muestra de material triturado y aglomerado, que en la eliminación de dichos añadidos quedó pegado a éstos, usándose como muestras. El análisis da como resultado que se trata con toda seguridad de *Zea Mays* (millo) pero presentando la peculiaridad, de que el material aglutinado no es sólo tallo de maíz sino también hoja.

#### *Muestras nº 5*

Ubicada en la parte posterior de la cabeza una vez retirado todo el cartonaje puesto en la última intervención, quedaron al descubierto fragmentos de caña de maíz casi enteros, usados para dar volumen al pelo.

#### *Muestra nº 6*

Del talón izquierdo se extrajo una muestra cubierta por cera fundida, correspondiente a la última intervención, y al igual que con las muestras 4 y 5 se identificó *Zea Mays*.

### Análisis biológico

Durante los tratamientos de restauración y una vez eliminados los añadidos de la parte posterior, se pudo observar el alcance real de ataque producidos por insectos xilófagos. Las partes más dañadas se corresponden con aquellas zonas donde el material de soporte es principalmente madera, pero también este ataque llega a las zonas de papeles y de masillas e incluso a las de caña enteras. En la inspección de estas zonas

se pudieron localizar varios ejemplares de insectos que tras los estudios pertinentes se identificaron como *Nicobium villosum* Brullé. Hemos de resaltar que los mayores daños sin ser en maderas estaban ubicados en aquellas partes donde la obra fue intervenida con anterioridad, por lo que se puede deducir que la propia intervención sirviese de puerta para los insectos.

El análisis de los ejemplares de *Nicobium* se vió dificultado por la pérdida de las pilosidades

típicas de esta especie, posiblemente debido al tiempo que llevan muertos. Este coleóptero tiene una distribución atlántica y son frecuente viviendo a menudo en las maderas secas. Lo que delata que la infección se produjo ya estando la pieza en Canarias. Es raro en nuestras islas el ataque de *Nicobium* en obras de arte, siendo más habitual el del *Anobium punctatum*.



*Insectos extraídos del interior del Cristo de Telde.*

## Estudio endoscópico

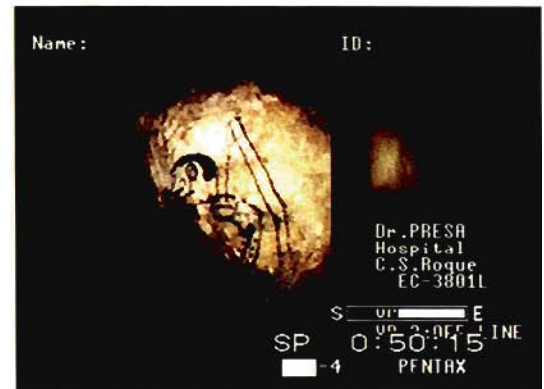
La función de este estudio era acceder a aquellas zonas del interior tanto de la caja craneana como del cuerpo, para de este modo constatar el estado real del soporte, y localizar las diferentes intervenciones. Del mismo modo, el material gráfico recogido, es de fundamental importancia, no sólo por tener la posibilidad de fotografiar los códices, sino de entender el verdadero sistema de ejecución de la pieza. Para ello se utilizó un endoscopio tipo clínico.

De este estudio se desprende que la obra está totalmente hueca en su interior, y solamente brazos y pies son de madera blanda. La inspección del cuerpo se realizó a través de un desgarró que presentaba el Cristo en medio de la escápula derecha de unos seis centímetros de longitud, realizado en la última intervención, posiblemente para poder ver el interior, mientras que para la visualización del interior de la cabeza usamos el hueco de la trepanación.

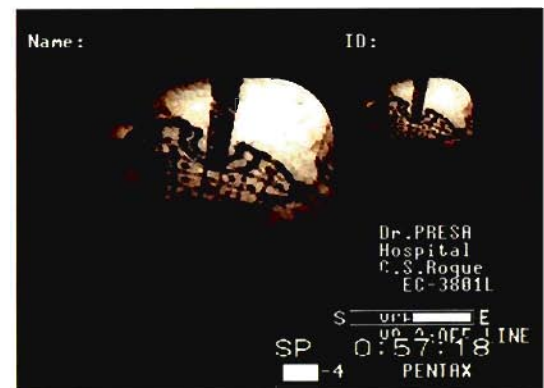
La inspección de la caja craneana facilitó el poder obtener las imágenes de la parte opuesta al rostro, que hasta el momento sólo se había podido ver con mucha dificultad. En esta inspección se observó cómo los códices al pegarlos originariamente se transparentaban dejando incluso leer el texto de la hoja inferior.

Al visualizar la parte de tórax y resto del cuerpo, se logró constatar que éste está formado en su mayor parte por las superposiciones de diferentes tipos de papeles. Las maderas se localizan en pies, manos y brazos, sujetos estos últimos con ayuda de pernos debidamente encolados. Gracias a esta técnica se confirmó que las espigas de gran tamaño ubicadas en la nuca se encontraban al aire en el interior, por lo que no realizan ninguna función. De igual manera se pudo constatar como en las diferentes intervenciones a las que la imagen se ha sometido, ha tenido problemas con la inserción del paño de pureza, ya que se observó diferentes roturas en el soporte en torno al perno de unión.

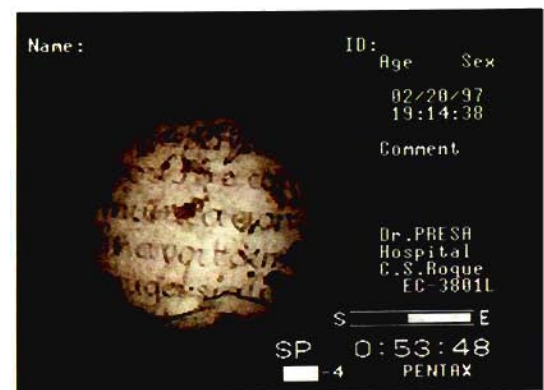
De relevancia dentro de este tipo de estudios es el uso de algún tipo de engobe que sirviese de modelo positivo, ya que en su interior quedaron restos de este material arcilloso, así como pequeños restos vegetales (ver análisis químicos).



*Endoscopia donde se plasma el fragmento de códice de la parte posterior del rostro. Jefe indio o calzonci.*



*Fragmento de otro de los códices que se encuentran en el interior de la cabeza. Se describe una coraza india.*



*Fragmento de escritura del interior de la cabeza. Queda constatado el uso de diferentes pliegos de deshecho.*

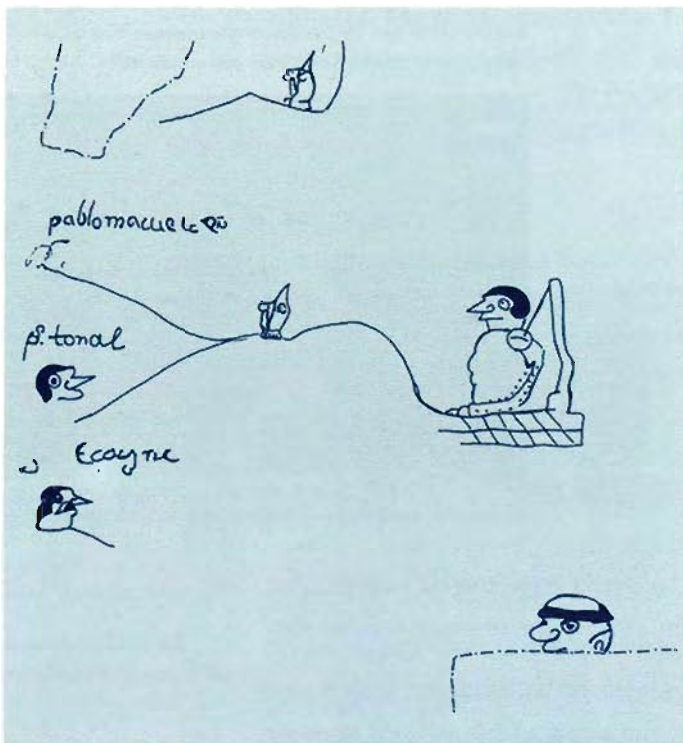
## Estudio de los códices

Tras un primer acercamiento al estudio de los diferentes códices aparecidos en la efigie teldense, hay varios datos que se pueden afirmar con rotundidad:

Primeramente se trata de documentos del Centro de México. No teniendo nada que ver con iconografía o escritura del área del Michoacán. Además a esto se le suma que hasta la actualidad no se conoce que el pueblo puerepecha o tarasco desarrollase ningún sistema de escritura.

El segundo de los datos constatados es que nos encontramos ante códices de contenido económico, y dentro de este grupo concretamente a los de temática tributaria, en las que se observan con claridad las cabezas de pavo o gallina, redondeles que pueden también identificarse con monedas aunque su color azul también puede indicar que se trata de años. Estos numerales guardan un cierto paralelismo con los códices encontrados en el interior del Cristo de Mexicalzingo.

Estos códices estudiados por el profesor Rosado Batalla, denotan la importancia que tienen las correctas intervenciones sobre imaginería en caña. Como ya hemos comentado en otros apartados, el Cristo de Telde no es la única obra donde han aparecido estos manuscritos, pero sí uno de los que aporta mayor riqueza de datos.



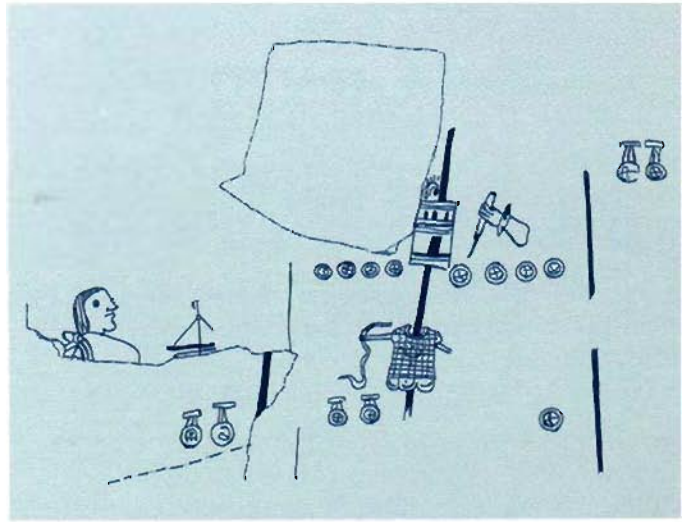
### *Fragmento 1*

Localizado en la parte posterior del rostro del Santísimo Cristo. En este códice se ve claramente la identificación del tema de tributos, representados estos por gallinas (elemento situados en medio de las líneas). Por un lado, encontramos a los tributarios y sus respectivos nombres “pablomanuel (no se entiende)” cuyo rostro no se ha podido sacar bajo el tejido burdo que se había encolado en el interior de la cabeza, “pedro (abreviado) tonal” y finalmente “Ecaayne”. Estos tres vasallos ofrecen a su señor el pago en gallinas. Se identifica el Señor indígena también nombrado como “Tecuntli”, por estar sentado sobre un trono denominado “icpali”, e ir vestido con una capa que distingue su rango, denotando nobleza. Bajo la figura del Tecuntli, se aprecia un frag-

mento de un fraile, fácilmente reconocible por estar caracterizado por el rasurado de la cabeza o tosurra.

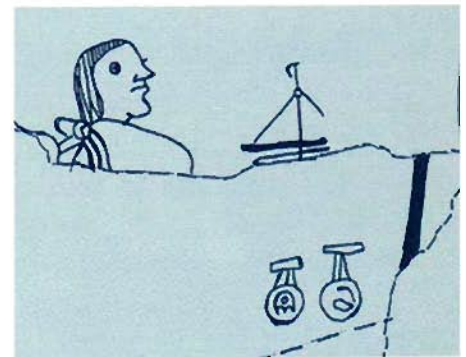
### Fragmento 2

Totalmente opuesto en localización al fragmento anterior, encontramos un nuevo resto de códice, situado junto al orificio realizado en la última intervención. Este códice puede pertenecer a un pliego mayor también usado para la realización de la lazada del paño de pureza con el que guarda gran similitud. Aquí encontramos el icono de la mano con el pincel, que representa al escriba que realiza el códice, los demás iconos se identifican con toponimios como es el caso de la coraza y el dibujo superior a esta. Las formas circulares pueden identificarse como monedas o incluso relacionarse con los años.



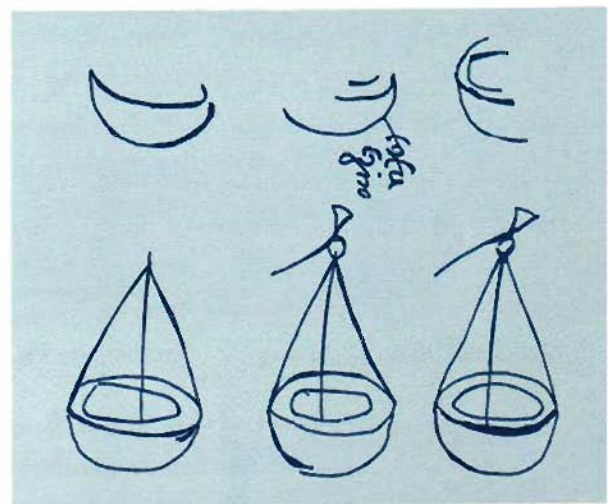
### Fragmento 3

Junto al fragmento anterior se encuentra este pequeño retazo de códice, donde queda plasmado otro señor de rango (tecuntli), identificado por el típico manto anudado a un lado, al igual que pasó anteriormente con el encontrado en la parte posterior del rostro (fragmento n° 1). En esta ocasión, junto al tecuntli se reconoce el icono de unidad de peso o medida.



### Fragmento 4

Durante el sistema de consolidación de los diferentes papeles que constituyen la cabeza de la imagen, uno de éstos se desprendió debido a la gran acumulación de suciedad que se encontraba bajo él, dejando a la vista lo que se identifica como tributos representativos mediante sistema de medidas o peso, con toda seguridad son alguna tipología de medida de semillas o grano.



### Fragmento 5 y 6

Los siguientes fragmentos parecen ser del mismo códice, ya que ambos se encuentran en la lazada del paño de pureza. Esta lazada es en sí misma un gran pliego doblado, encolado y policromado para darle la forma. Se pudieron tomar estos datos gracias a la pérdida de adhesividad de las colas junto al mal estado en general del mismo. El primero de estos fragmentos se corresponde al igual que el resto con tributos, pero en este caso el pago se efectúa con gallinas, representadas sólo por la cabeza del animal. Debemos destacar la aparición del numeral 20 a modo de bandera junto



## Estado de conservación

En el presente epígrafe se detallan el estado de conservación en el que se encontraba la imagen en el momento de la actuación restauradora. Durante el proceso de intervención fueron apareciendo diferentes tipos de deterioros, los cuales serán citados paralelamente con la descripción de los trabajos acometidos.

En un principio el estado de conservación de la imagen puede decirse que era aceptable, no delatando ningún daño que pudiera hacer correr peligro a la integridad de la pieza o a su correcta lectura visual. Una vez comenzado un análisis más pormenorizado, se pudo apreciar con claridad el alcance real de los deterioros que presentaba la efigie, tanto los correspondientes al envejecimiento natural de los elementos constitutivos de la misma, como las diferentes intervenciones que a lo largo de la dilatada existencia de la pieza se han sucedido, y que eran el factor principal del deterioro del Cristo.

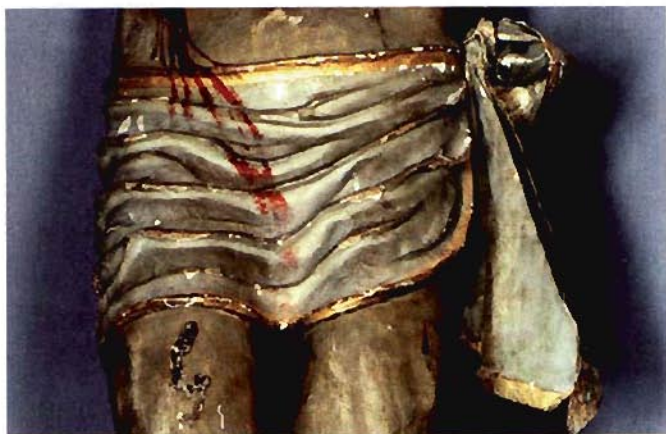
A nivel de soporte los deterioros más destacados se localizaron en: parte posterior de la cabeza y espalda, mano izquierda, lazada del paño de pureza y zonas de madera blanda atacadas por insectos xilófagos.

A primera vista destacaba la gran pérdida de soporte que abarcaba la parte posterior de la cabeza, la melena que oculta el cuello, el omóplato derecho y todo el deltoide izquierdo llegando incluso hasta la parte inferior de la barba. Este deterioro se debe a una actuación anterior cuya misión era observar el interior tanto del cuerpo como de la caja craneana de la imagen. En dicha actuación se eliminó todo el material original que corresponde con la zona anteriormente descrita llegando hasta las últimas capas, sirva como ejemplo el fragmento cuadrangular que a modo de trepanación se hizo en la parte posterior de la cabeza. En esta intervención se perdió masilla de tipo indígena, gran cantidad de pliegos de papel que formaban parte del soporte, y en zonas puntuales cañas talladas y modeladas. Para delimitar el alcance de este atro-



*Cristo de Telde. Estado de conservación, antes de su restauración.*

pello se realizó todo un estudio radiográfico (ver epígrafe correspondiente). A su vez, el añadido colocado para disimular las pérdidas estaba produciendo daños directos al material original colindante, debido a la diferenciación de materiales y envejecimientos de los mismos. Entre estos daños cabe citar craquelados prematuros, levantamiento



*Paño de pureza. Estado de conservación.*

de estratos, y deterioro directo de material como el papel, haciéndolo más rico al ataque de insectos como así ocurrió. Para disimular esta intervención se aplicó todo un sistema de telas y papeles con estopa encolada, claramente diferenciales a simple vista ya que no mantenía la homogeneidad ni calidad del trazado original, que ocultaba en parte.

En la mano izquierda se apreciaba que las últimas falanges del dedo anular eran añadidas usando para ello algún tipo de madera, el tallado del mismo no seguía la tipología de los dedos compañeros de la misma mano. Los dedos índice y corazón presentaban roturas así como este último poseía un tamaño menor que se debía a la pérdida de la falange media, toscamente disimulada por un encolado burdo del mismo. En las palmas de ambas manos aparecían pérdidas de soporte ocasionadas por el roce continuo de la base piramidal del clavo.



*Hundimientos en la zona del cuello.*

En el paño de pureza a nivel de soporte los mayores daños se describían claramente en la lazada, donde la moña no conservaba su posición original, apreciándose una separación longitudinal de los pliegues que la constituyen así como la pérdida de la punta, mientras que la otra totalmente cedida sólo se sujetaba por unas cuantas fibras. En toda la lazada, al igual que en el paño se enumeraban gran cantidad de pérdidas puntuales.

Todas aquellas zonas del Cristo realizadas en maderas blandas (manos, barba y parte del pelo con la excepción de pies), presentaban ataques de insectos xilófagos llegando incluso en zonas como la barba a dejar apenas las capas de policromía y la mínima cantidad de material para sostenerlas. Este ataque también alcanzó zonas de caña siendo el caso más grave el del esternocleidomastoideo prácticamente perdido. El mechón de barba que toca el pecho del Cristo se encontraba suelto, solamente fijado por presión y como el resto muy perdido por el ataque biológico.

El resto de deterioros de soporte se corresponden con las pérdidas como la localizada en la oreja izquierda. Pequeñas pérdidas puntuales por toda la obra, y en el pie izquierdo la fractura del segundo dedo.

Una vez concluidos los deterioros más importantes a nivel de soporte, también hay que hacer mención de los diversos hundimientos que presentaba la pieza así como gran cantidad de desgastes, siendo evidente a lo largo de todo el paño de pureza. En la zona lumbar derecha la imagen evidenciaba un gran golpe con movimiento en los estratos superiores, repercutiendo directamente sobre el material original. Asimismo, en toda la topografía de la obra se podían apreciar gran cantidad de grietas, arañazos y pequeñas pérdidas. Es de destacar que muchos de los deterioros a nivel de soporte habían sido intentados subsanar con la aplicación de ceras hirviendo, cuyo resultado fue la abrasión del soporte y zonas colindantes, como por ejemplo en el muslo derecho y ambas tibias.

#### *Capa de preparación (tizado)*

Con el nombre de tizado se conocía antiguamente en México a la capa de preparación que se aplicaba a la escultura para recibir posteriormente la policromía. Este estrato en el Cristo de Telde presentaba un estado de conservación irregular, encontrando levantamientos generalizados, siendo éstos más acusados en ambas piernas y en paño de pureza en su totalidad. Estos levantamientos en zonas puntuales corrían el riesgo de pérdidas y, en la mayoría de la obra, se encontraba fijado con aplicaciones de ceras, el ejemplo más evidente se hallaba en el dorsal izquierdo donde el cúmulo de cera abarcaba gran parte de la zona. Como es lógico en la capa de preparación se evidenciaban grietas, fisuras y roturas, incidiendo en las capas superpuestas de película de color de igual modo que en ella se corresponden craquelados y diferentes grietas por los hundimientos a lo que la obra ha sido sometida.

#### *Estratos de policromía*

El estado de conservación de la capa de policromía como el caso anterior de la de preparación era irregular, siendo más evidente un levantamiento generalizado de las mismas, pequeñas pérdidas repartidas por toda la pieza, desgastes, arañazos y roces. Este estrato presentaba una gran variedad de intervenciones anteriores debidas a agresiones antropogénicas provocadas por prácticas culturales y el uso procesional.



*Estado de conservación del soporte de la mano izquierda.*



*Estado de conservación de las piernas y pies.*



Como es habitual en una escultura tan longeva y más teniendo en cuenta la singularidad del material que la constituye a lo que se suma su uso devocional, es lógico que la pieza haya sido sometida a lo largo de su historia a intervenciones resanadoras claramente evidentes en el presente estrato. Hemos de resaltar la gran cantidad de repintes al óleo dispersos por toda la obra aplicados con la intención de disimular deterioros, llegando incluso a cubrir gran cantidad del porcentaje original como ocurría en ambas manos.

### *Barniz*

Este estrato presentaba amarilleamiento y oscurecimiento debido a la degradación de los materiales empleados conociéndose esta alteración como oxidación o polimerización. La capa de barniz no era homogénea en toda la superficie de la pieza ya que la misma había sido intervenida con anterioridad aplicándole diferentes limpiezas y barnizados y sobre los que asientan una gran acumulación de suciedad, humo graso, grasa, polvo formando costras, ceras, deyecciones de insectos y los habituales resto de carmines y suciedad provocados por los continuos besapies y actos de culto. El deterioro más evidente coincide con este último factor, por lo que la pieza en zonas tan puntuales como costados, sobre todo el de la lanzada, pies, zonas tibiales y manos está muy afectada. Como particularidad en este deterioro resaltar que en las partes superiores de ambos brazos presentaban un desgaste generalizado ocasionado por estar la imagen durante sus fiestas en estado horizontal y ser esta zona la más tocada por las propias personas que custodian la efigie, pasando por dichas zonas todo tipo de objeto como así ocurre en pies y costado. Entre estos objetos eran habituales los metálicos como cadenas y colgantes, anillos, llaveros, a lo que se añade todo tipo de flores, hierbas para infusiones y pañuelos.



*Axila derecha. Podemos apreciar la degeneración de barnices, el marcado de un perno de fijación del brazo y gotas de sangre no originales.*

## Tratamiento de restauración

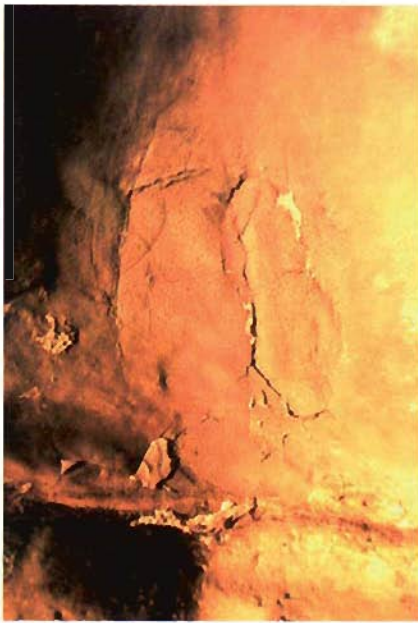
Ajustándonos a la propuesta de intervención prevista, y siempre en función de aquello que la escultura ha ido requiriendo en cada momento, se procedió en primer lugar a realizar un detallado informe fotográfico en el que se deja patente el estado de conservación de la obra previo a los tratamientos. Este estudio pormenorizado recoge tanto visiones generales como detalles de distintas zonas y macrofotografías de algunos deterioros y alteraciones que la pieza presentaba. Se aprovechó este momento para recoger con más detalle y aproximación un estudio más en profundidad del verdadero estado de conservación y las posibles causas o agentes de deterioro, un estudio previo para confrontar los pasos a seguir en la intervención y un reconocimiento general de la técnica y procedimiento de ejecución. Ha sido en esta fase cuando se han concretado los estudios analíticos que pudieran reflejar o aportar datos significativos, determinando la necesidad de realizar un estudio radiográfico, estudio con luz ultravioleta, estudio estratigráfico y un análisis para determinar los materiales compositivos, tomando en este momento las muestras necesarias para proceder a éste último, también realizando un análisis endoscópico. Previo al traslado de la obra para llevar a cabo el estudio radiográfico se procedió a un primer tratamiento de fijación de aquellas zonas de la policromía con peligro inminente de desprendimiento con el objeto de no deteriorar más la escultura durante su traslado y manipulación, previa limpieza superficial de polvo y suciedad. Para ello se realizó el correspondiente test de solubilidad con el propósito de conocer los materiales a emplear más afines a la policromía original. De vuelta al taller, se comenzó la intervención directa sobre la escultura siguiendo los tratamientos que se detallan.



*Eliminación de astillas no originales, cuya función era la de enmascarar orificios producidos por la carcoma.*

### *Fijación de policromía*

Aunque la propuesta previa determinaba comenzar con otros tratamientos, el lamentable estado que presentaba la policromía, con importantes pérdidas de adhesividad a nivel de los distintos estratos, determinó que ésta fuera la primera intervención a considerar. Procediendo en un principio a realizar el tratamiento limitándolo a aquellas zonas con una degradación más acusada para, posteriormente, determinar la necesidad de realizar la fijación general de toda la policromía debido al avanzado estado de degradación que toda ella presentaba.



*Zona lumbar derecha.  
Graves levantamientos de  
las capas de preparación y  
policromías más evidentes  
bajo los efectos de la luz  
rasante.*

Previamente a este tratamiento, como ya se ha comentado anteriormente, se realizó un test de solubilidad con el objeto de determinar los materiales y disolventes susceptibles de poderse utilizar sin peligro de que se vean afectados tanto la policromía original como los repintes o añadidos de policromía. Así se determinó el empleo como fijativo de alcohol polivinílico, seleccionados por poseer menos cantidad de agua que la habitual coletta, y así no actuar directamente sobre materiales por su afinidad a la humedad. En ambos casos el procedimiento fue similar, inyectando entre los intersticios de la policromía el fijativo seleccionado para posteriormente aplicar presión y calor moderados mediante espátula térmica hasta conseguir la fijación deseada. El procedimiento se realizó en varias fases ya que en una primera actuación el resultado no era el adecuado por lo que se debió insistir repitiendo la operación hasta un total de tres veces en la mayor parte de la obra. En este punto se eliminaron gran cantidad de restos de cera que no

dejaron fijar el adhesivo. Así mismo en zonas muy concretas y debido al fuerte craquelado que presentaba hubo que humectar con anterioridad para de ese modo en la fijación no producir más craquelados.

#### *Tratamientos de soporte*

Como tratamiento de urgencia de soporte lo primero que se realizó fue un empapelado de la zona correspondiente al esternocleidomastoideo, ya que presentaba hendidamientos que peligraba la integridad del original, una vez seco se retiró los fragmentos correspondientes para poder trabajar con mayor seguridad la zona afectada.



*Proceso de restauración de  
la zona posterior de la  
cabeza.*

Como ya hemos comentado en una de las intervenciones que había sufrido la pieza, se utilizó cera para reponer las pérdidas de soporte, por lo que primeramente se retiraron de forma mecánica estos cúmulos, muchos de los cuales taponaban orificios de carcoma. Según el informe histórico, para taponar estos orificios el encargado en aquella época de la imagen fue informado que el mejor sistema era agrandar dichos

orificios y posteriormente por un embudo introducirle distintas especias molidas taponándolo con la cera. Durante la eliminación de estos cúmulos de cera afloraron gran cantidad de especias, tanto trituradas como enteras, entre éstas se identifican pimienta negra en grano, enebro y clavo, llegando estos últimos a medir hasta 1 cm. Las zonas más afectadas por esta intervención se ubican en el pelo y toda la zona del esternocleidomastoideo.

La oreja izquierda como se ve claramente en el análisis radiográfico posee una pérdida que abarca toda la zona del lóbulo, siendo sustituida por cera y repinte, una vez eliminado este añadido se pudo comprobar el alcance mayor del ataque de xilófagos, quedando únicamente de la oreja la policromía y suficiente soporte como para que no se hundiera, pero estando en su totalidad hueca.

Concluida la eliminación de los añadidos de ceras, se procedió a la consolidación de todas aquellas zonas afectadas. Para ello se diseñaron tratamientos específicos para cada tipo de soporte a tratar. De este modo para las pérdidas de madera la masilla más idónea por similitud con las mismas, consistió en serrín de madera de balsa doblemente tamizado aglutinado con adhesivo tipo carboxil al que se le añadió una pequeña proporción de acetato de polivinilo para buscar una mayor resistencia y asimilarlo con la del original. La elección de la madera de balsa tamizada viene dada por los estudios vegetales anteriormente descritos, donde se identifican estas maderas blandas como de la familia de las bombacaceas, lo que siguiendo normativas internacionales sobre calidad y características de materiales en restauración, éstos tienen que ser compatibles, de características similares y fácilmente diferenciables, de ahí el uso de



una madera de la misma familia, que acepte bien los movimientos que pueda producir los materiales originales y que conserven la ligereza de la obra. Para rellenar todos aquellos orificios de gran profundidad debido al ataque de insectos xilófagos, se evitó todo tipo de consolidantes habituales en los tratamientos de madera, ya que éstos producen una rigidez e impermeabilidad que no se corresponde con las características



*Una vez eliminado el añadido posterior, quedó constatada la pérdida de material original. En la imagen se puede observar una figura del códice que aparecía tras eliminar los añadidos textiles.*



*Colocación de la nueva falange en la mano izquierda y restitución de los volúmenes perdidos.*

de la efigie teldense. Por ello el sistema ideado, consistió primeramente en inyectar en la zona afectada una pequeña proporción de adhesivo tipo carboxil (la elección del carboxil fue marcada por las características específicas de este material, tanto por su adhesividad como por su permeabilidad plenamente reconocidas en los tratamientos de material documental, con los que lejanamente comparte características la pieza canaria aquí estudiada). La función de este primer tratamiento es reforzar las paredes deterioradas y luego favorecer la adhesividad con el material de relleno. Esta masilla consistió en la misma anteriormente descrita sin acetato de polivinilo inyectado mediante cánula quirúrgica para las zonas de pérdidas de caña y con acetato para las de madera blanda.

En la zona de la barba las pérdidas de soporte eran tan generalizadas que hubo de hacerse una consolidación previa tras la cual se procedió a un relleno por fases evitando de ese modo las contracciones mínimas que se producen tras el secado. La zona de pérdida de barba en el lateral derecho se repuso igualmente con la misma masilla conteniendo acetato y siguiendo las trazas originales, lo que después se confirmó en lo acertado del diseño, al compararlo con una fotografía antigua, obtenida a finales de la restauración, y de este modo no caer en una posible falsificación. En el pie izquierdo como se describe anteriormente en el estado de conservación encontrábamos el segundo dedo ligeramente inclinado y encolado con adhesivos no idóneos con gran multitud de rebabas (este deterioro según transmisión oral acaeció en los últimos años a causa del fervor de una devota), por ello se procedió a su descolado y a su reposición a la situación original ayudado por una nueva espiga a modo de anclaje.

El dedo meñique de la mano izquierda que poseía un ligero movimiento se corrigió mediante la inyección del adhesivo correspondiente. Por el contrario, en la otra mano se recurrió a tratamientos más amplios ya que el deterioro era mayor. Los pasos seguidos fueron; primeramente se descolaron los dedos índice, anular y corazón, eliminándose las espigas metálicas oxidadas que le servían de anclaje, sustituyéndose estas por espigas de madera. En el caso del dedo corazón, se separaron todas las pequeñas fracciones y se erradicaron los diferentes tipos de papel y telas que a modo de anillos poseía. Un detallado estudio repuso en su posición original cada fragmento, añadiéndole la falange faltante. El dedo anular que era un añadido como se veía claramente por sus características estilísticas y una vez corroborado con el análisis radiográfico, se sustituyó, para lo cual se

confeccionó un embón de madera de balsa, y no caer en una falsificación se replicó el dedo homónimo de la otra mano, lo que una vez concluido el tratamiento daba una lectura más acorde.

Durante los tratamientos de consolidación de la zona del cuello, empezaron a aparecer en algunos de los orificios de carcoma y zonas deterioradas, diversas espigas de madera, cuya función era la de mero relleno, en total se extrajeron una quincena de una dimensión variable desde 2 cm. a 3,5 cm. Algunas de estas espigas se localizaron en la barba, tanto en el fragmento suelto como en el resto, las de mayor tamaño se extrajeron en la zona del cuello, justamente bajo la barba, y el resto repartidas por ambos mechones, sobre todo el izquierdo, zona ésta donde se localizan la mayor cantidad de deterioros. Todas estas piezas de madera presentaban antiguos restos de colas polimerizadas, que en la actualidad no cumplían su misión, por lo que una vez estudiada la dirección de cada una fue relativamente fácil extraerlas, en casos puntuales, y como medida de prevención, se empapelaron las zonas circundantes. Para rellenar los orificios dejados por las espigas, se utilizó el mismo tipo de masilla anteriormente comentada, ayudándonos en su aplicación de material odontológico.



*Restitución a su lugar original de algunos pliegos que se encontraban descolados bajo el añadido de la cabeza. Algunos de estos pliegos mostraban restos de tipografías, que demuestra el empleo de papeles de deshecho en la elaboración de los cristos.*

Una vez fijada toda la policromía de la imagen, y tratadas aquellas zonas de mayor urgencia, se procedió a retirar el gran añadido de la parte posterior de la cabeza y espalda, resultados de una intervención anterior, como así se relata en la parte histórica. Las razones que llevan a retirar dicha intervención, se fundamentan sobre todo, en que el añadido se encontraba produciendo daño a las zonas anexas, evidenciando separaciones de policromía, craquelados prematuros y repintes, ya que al intentar igualar el color, enmascararon parte del original, a ello debemos sumar la mala calidad de la pieza añadida. De igual modo, al sacar las imágenes radiográficas, la placas delataban en la parte posterior de la cabeza del Cristo una gran mancha blanca, que resultó ser un orificio realizado en la misma intervención que se colocó el cartonaje ahora a eliminar. Tras verificar las dimensiones, claramente discernibles en las diferentes placas radiográficas, se comenzó la eliminación del añadido; para ello, en primer lugar se protegieron mediante empapelado todas aquellas zonas que se pudieran ver expuestas a deterioros en la intervención, seguidamente y debido a la naturaleza higroscópica de los materiales constitutivos de la efigie, no se optó por disolvente alguno para la separación, sino que ayudados de la mala adhesión de la pieza, se fueron liberando los bordes de modo mecánico. El siguiente paso consistió en realizar todo un sistema de trepanación ayudándonos de una sierra eléctrica de precisión, cortando el añadido

en fragmentos menores más fáciles de manipular y accesibles a los bisturíes. Gran parte de la cabeza, se desprendió fácilmente, ya que la última capa, la que entraba en contacto con el original, era un papel ya muy reseco y debilitado. Por el contrario toda la zona del hombro izquierdo se hubo de desbastar minuciosamente para no afectar



*Restitución de los volúmenes perdidos en la zona de la barba debido al ataque de insectos xilófagos.*

al original. Finalmente, el añadido se pudo constatar que estaba confeccionado de diferentes papeles, uno de ellos de libreta, que en la labor de investigación histórica en los archivos, se descubrió su pertenencia a un documento aún existente y fechable a mediados de siglo, las siguientes capas se correspondían con varios tejidos tipo lino para finalizar con estopa y papel.

Retirada esta amalgama de materiales, se confirmó lo que anteriormente venían adelantando los análisis radiográficos, ya que el interior de la cabeza se podía ver con claridad a través de un orificio cuadrangular, realizado con algún material muy cortante, claramente visible por la limpieza de los bordes, de una superficie aproximada de unos 56 cm<sup>2</sup>. En los bordes de dicho corte se observaba claramente la estratificación de papeles superpuestos. En torno a la trepanación aparecieron restos de la masilla con el adhesivo denominado “tatzuigüeri” (ver análisis de muestras vegetales), papeles y pequeños fragmentos del pelo original de esa zona, lo que durante la reconstrucción serían utilizados como guía. Dentro de la caja craneana aparecieron

fragmentos de códices (Señor Indígena del Fragmento N° 1, ver apartado de *Códices*), lienzos burdamente encolados a la parte posterior del rostro, y el perno de madera no original (ver análisis de muestras vegetales) con restos de colas más modernas. Tras confirmar que estos lienzos al polimerizar las colas que los fijaban podían causar daños en una zona tan específica e importante, y dejando por descontado que son idénticos tejidos de los eliminados anteriormente, se procedió a su retirada. Para ello, siempre prescindiendo de métodos acuosos, se optó por ir desarmando el tejido hebra a hebra, ayudados de material odontológico. Concluida la extracción de estos tejidos, aparecieron los restos de Códice N° 1, al igual que fue más accesible la visualización de los demás fragmento escritos.

En el centro del omóplato, como se había comentado con anterioridad, encontramos un desgarró de unos 6 cm. de longitud, realizado para acceder al interior de la caja torácica, y de la que en la presente intervención nos valimos para estudiar el interior de la imagen.

A la altura de la nuca se localizaron tres espigas de madera, que la endoscopia reveló de gran tamaño y sin ejercer función alguna, ya que estaban en el interior al aire. Dos de estas espigas se pudieron eliminar, mientras que la tercera se decidió dejar, por entender que su eliminación podía conllevar más daño que beneficio para el original.

Para la restauración de esta gran pérdida de soporte, se optó primeramente por una limpieza interior de la obra mediante aspiración controlada, ayudados de cánulas de diversos grosores. De esta aspiración se obtuvieron datos como la clasificación de la arcilla del molde original (ver análisis químico), restos vegetales no identificados por lo escaso de la muestra, pero semejantes a la familia de las gramíneas, y restos de original junto a fragmentos de xilófagos y un ejemplar entero con un capullo, estos últimos extraídos de la cabeza, (ver análisis biológico).

Sustraídos todos aquellos materiales no originales que como ha quedado demostrado afectaban no sólo a la estética de la pieza sino a su integridad, se procedió primeramente a los tratamientos de conservación. Estos tratamientos comenzaron por devolver a su posición original aquellos fragmentos de papel que se encontraban plegados y sin adhesividad. Después de una limpieza superficial ayudados de brocha suave, se aspiró bajo los papeles los grandes cúmulos de suciedad que se encontraron depositados, esto puede deberse a que durante la intervención sanadora anterior, la presente zona quedara expuesta.



Para evitar la posible rotura de alguno de los fragmentos a reincorporar a su lugar, se le aplicó un tratamiento de humectación controlada. Como algunos de los fragmentos presentaban escritos, con anterioridad se realizaron los test de disolvenencia oportunos. El adhesivo elegido como fijativo fue el metil celulosa anteriormente utilizado en las masillas de restauración. Este adhesivo es especialmente bueno para reparar desgarraduras de papel no manchando ni decolorando el papel, a su vez no se descompone en estado seco o líquido y no se ve afectado por el calor o el frío. Un factor importante en su selección fue su Ph neutro ya que consideramos que uno de los deterioros

*Proceso de restauración del desgarro del omóplato. Se restituyeron los pliegos a su lugar de origen reforzándolos con suturas de hilos de material original.*



más importantes que pueda sufrir la obra fuera el de la acidez de su material constitutivo, por ello se realizaron una serie de tomas de Ph (ver apéndice), lo que confirmó la neutralidad idónea para el estado de conservación.

Ya comenzados los tratamientos de restauración, lo primero a realizar fue la reconstrucción del desgarro del omóplato, sacando al exterior ambos bordes del desgarro para continuar soldando por medio de la sutura de fibras (sistema habitual en



*Restitución del soporte perdido en la lazada. Se emplearon pliegos de papel específicos para la restauración.*

restauración documental), reforzando posteriormente con un laño a base de fibras largas originales obtenidas de los fragmentos aspirados de la cabeza, posiblemente restos del material original perdido en la incursión del perno de madera que sirve de anclaje a las potencias. Este sistema se fue realizando en días alternos para no condensar demasiada humedad hasta haber soldado todos los estratos de papel.

El siguiente paso consistió en aislar toda la zona original mediante la aplicación de un papel neutro tipo tisú, similar a los usados en laminado de papel. Seguidamente se realizó la tapa de cerramiento mediante las superposiciones de papel japonés “udagami”, concretamente se seleccionó este papel por estar constituido por fibras largas, libre de ácido y estar plenamente reconocido en los tratamientos de archivos. La tapa de cerramiento que se confeccionó de forma exenta, fue modelada aprovechando la humedad del adhesivo para obtener la forma ligeramente cóncava que pedía la pieza. Una vez bien seca esta tapa y desbastados sus bordes para adaptarse perfectamente

al original, se procedió a su fijación con el mismo metil celulosa; para ello nos ayudamos de las fibras de los propios bordes originales y del visillo. Después del tiempo de secado se pudo constatar la perfecta adhesión del injerto conservando éste el mismo grosor que el original.

Terminadas las restituciones de material celulósico se continuó con las pérdidas de masilla original, en este caso para sustituir estas pérdidas se diseñó una masilla similar en resistencia y permeabilidad así como peso a la pasta indígena. Tras diversas pruebas se realizó la masilla de restauración, aglutinando la madera de balsa doblemente tamizada y con el añadido de algunas fibras largas de la propia madera, con metil celulosa. A la hora de la aplicación y teniendo el problema de producirle demasiada humedad a la zona afectada se trazó un plan de intervención, consistente en depositar la masilla en capas muy finas y alternando zonas, dejando secar perfectamente entre capas y aprovechando para devolver parte del volumen anatómico perdido.

La otra parte de la imagen que presentaba un peor estado de conservación era la correspondiente al paño de pureza y sobre todo su lazada. El primer paso fue la separación de la lazada del resto del perizoma debido a que ésta presentaba movimiento y afectaba directamente al soporte de la imagen. Para la extracción se cortó mecánicamente el perno que a modo de anclaje fijaba el paño a la parte media del muslo, para luego tras el correspondiente empapelado desprender el perno de la lazada. Al extraer esta pieza, que como se comentó en el apartado correspondiente es un códice indígena plegado y encolado, se constató que esta operación se había efectuado anteriormente, ya que dentro del Cristo aparecían restos de cera, y el perno de fijación poseía gran cantidad de tejido encolado.

Los tratamientos empleados en la restauración de la lazada consistieron primeramente en fijar todo el original, tanto los estratos como la policromía, devolverle su posición original a los pliegues resecos ayudándonos de vapor y adhiriéndolos con el mismo adhesivo celulósico pero variando su viscosidad según pedía la pieza. La moña de la lazada se encontraba totalmente cedida, debido a la rotura de parte del soporte y de los diferentes cordeles que la sostenían, posiblemente debido al uso y las continuas vibraciones. Su reposición a su estado original se efectuó reponiendo los cordeles y la consiguiente consolidación mediante un polímero acrílico muy diluído en acetona. Las restituciones de pérdidas de soporte se efectuaron mediante injertos del mismo papel japonés usado en la cabeza siguiendo la técnica de soldaduras de fibras. El perno de madera se liberó de todos los tejidos no originales que se sustituyeron por linos de restauración ya tratados. Para la reposición de la lazada se decidió el uso de un adhesivo de mayor consistencia optando por el acetato de polivinilo. El pequeño perno anteriormente cortado se restituyó por otro similar pero en madera de balsa tratada.



*Proceso de limpieza y eliminación de barnices oxidados y repintes.*



*Proceso de limpieza mediante la aplicación de métodos químicos.*

## Tratamientos de limpieza

Concluidos los diferentes tratamientos de conservación y restauración de aquellas partes correspondientes al soporte, el siguiente paso consistió en elaborar un sistema de limpieza para los estratos policromos. En este apartado hay que hacer la salvedad que desde un principio se propuso una limpieza modulada, evitando de ese modo dar un giro brusco a la estética de la pieza siempre teniendo en cuenta el factor devocional de la misma. Tras los test de disoluciones correspondientes se llegó a la conclusión que la limpieza se efectuaría en diferentes fases y tratamientos, según las zonas. En primer lugar se realizó una limpieza química general, usando como disolvente una disolución de alcohol isopropílico, agua y amoníaco. Esta limpieza eliminaba gran parte de los estratos oxidados y no afectaba en ningún momento a la última capa de barniz. Observando la calidad de este estrato y su posible identificación con antiguos barnices inalterables de tipo indígena, más teniendo en cuenta la suavidad de la tonalidad dejada,

se optó por conservar dicha capa, lo que al final repercutiría en la belleza de la policromía. La limpieza química se aplicó en forma de damero para no formar condensaciones de humedad.



*Eliminación del repinte que cubría la sangre original.*

Los repintes que se pudieron eliminar como la sangre de las rodillas, tibias y zonas puntuales repartidas por todo el cuerpo para ocultar deterioros, se efectuaron de forma mecánica, ayudados de punta de bisturí ya que de este modo se controlaba el alcance de dicha eliminación. Debemos reseñar el tratamiento de eliminación del repinte correspondiente al chorreón de sangre de la lanzada, dicha eliminación se efectuó también mecánicamente pero esta vez en diferentes limpiezas moduladas, para así asegurarnos la plena integridad del original. De igual modo se eliminó la gran cantidad de restos de excrementos de insectos que plagaban y alteraban el cromatismo del Cristo, realizándose mediante desgaste de las deyecciones.

Todo la superficie del paño de pureza presentaba una costra bien adherida y no alterable químicamente, lo que repercutió en su tratamiento de limpieza, también efectuado de forma mecánica.

Los repintes localizados en la frente del Cristo correspondientes a la sangre que brota por el castigo de la corona de espinas se respetaron, por considerar su eliminación innecesaria y evitando así un posible cambio de la visión habitual del rostro del Señor. En el caso del famoso “Hilillo de sangre” del Cristo al que hace alusión una leyenda, se le aplicó el mismo criterio, pero reintegrándolo siguiendo el esquema original de la sangre, mucho más fluida y fina.

Amplias zonas como el vientre de la imagen, parte superior de los brazos y lateral izquierdo, presentaban desgastes muy acusados, por los que en ellos se moduló aún más el nivel de limpieza. Los bordes del perizoma, al ser oro al mixtión si se pudieron limpiar químicamente de forma satisfactoria.



*Proceso de limpieza de la zona correspondiente a los pies.*

## Tratamiento de estucado

Una vez concluidos todos aquellos tratamientos de soporte y limpieza, y estar asegurada la integridad del material original, se procedió a la fase de estucado de lagunas. Ésta consistió en la aplicación de un material de características y composición semejantes a la capa de preparación original, conocida como estuco tradicional y elaborado a base de colas animales, sulfato cálcico y fungicida. Este estuco es aplicado únicamente en aquellas zonas donde existen pérdidas de preparación original, o en su defecto, incluso de policromía, si fuese el caso de que esta poseyera un grosor considerable. Para aplicar esta capa de preparación, y teniendo en cuenta la gran higroscopicidad de la pieza, debido a sus materiales celulósicos, que podían ocasionar la absorción rápida del agua de contención del estuco, se procedió con anterioridad a la aplicación de una capa aislante y receptora de este nuevo estrato, para ello, se aplicó una mano de cola diluida en las lagunas afectadas. En la zona posterior de la cabeza y espalda, debido a las grandes dimensiones de la laguna a estucar, se aplicó este estuco en capas muy diluidas y también de forma de damero, aplicando paños ligeramente húmedos entre capas para la perfecta adherencia de las mismas. Para la consecución

del pelo el estuco se aplicó repartiendo las gotas siguiendo las formas originales, y utilizando de guía para el volumen los dos pequeños fragmentos originales que aún quedaban en la parte a intervenir.

La acción de estucado que concluiría con el enrasado con el nivel del original mediante el uso de bisturí, se aplicó de forma general en todas las faltas de preparación, en las zonas de pérdida parcial de las mismas en las que se apreciaba desnivel



*Proceso de estucado del paño de pureza.*

con respecto al original y en todas las zonas intervenidas a nivel de soporte, como es el caso de los injertos de papel en el paño, donde se aplicaron dos capas de cola. De igual manera, también se estucaron todos aquellos defectos de uniones de piezas y pequeña grietas.

Antes de proseguir se realizó una pausa de varios días para asegurarnos que la pieza perdiera toda la humedad aplicada durante los anteriores tratamientos. Se valoró también que, en la época de ejecución de la efigie tel-

dense, estaba reglamentado “que el terminado no podía ser dado antes de tres meses de acabado el modelado de la figura de manera que saliera toda la humedad y las capas de encarnado y barniz no se estropearan”.

### Aplicación de capa de protección

Con anterioridad al comienzo de la fase de reintegración de color, se aplicaron sobre la obra varias capas de barniz retoque. La misión de este barniz rebajado es diversa:

- ▶ Los distintos tratamientos mediante disolventes aplicados sobre la policromía afectan en cierta medida a la misma, presentando ésta un aspecto apagado, de ahí que la aplicación de una capa ligera de barniz rebajado ayude a recuperar la verdadera tonalidad, para así poder llevar a cabo la fase de reintegración cromática de manera más adecuada, acercándonos lo más posible a los tonos originales.
- ▶ Esta capa de protección servirá para aislar nuestra intervención, a nivel de reintegración cromática, de los materiales originales, facilitando que en futuras actuaciones en las que se requiera eliminar las reintegraciones cromáticas, esta capa facilite dicha eliminación y, a modo de barrera, evite riesgos y actuaciones en la policromía original, preservando su integridad.
- ▶ La aplicación de una capa de barniz rebajado reduce el nivel de absorción de los estucos añadidos facilitando así la reintegración cromática.

En el caso del Cristo del Altar Mayor de Telde, y debido a las características excepcionales de sus materiales constitutivos, requirió la aplicación de varias capas de protección a base de barniz retoque extra fino de la casa Lefranc & Bourgeois. En total se aplicaron cuatro capas, esperando entre ellas un tiempo prudencial para su total proceso de evaporación del disolvente.

### Reintegración cromática

Concluido el secado de las capas de barniz retoque y asegurada la integridad del original, se procedió a la reintegración de color de todas aquellas zonas estucadas con anterioridad así como las de desgastes.

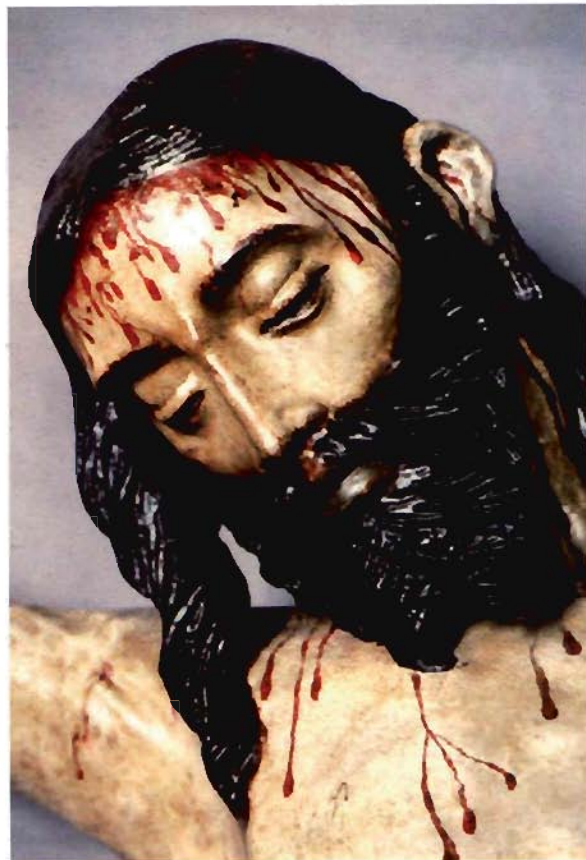
La técnica seleccionada para la reintegración cromática fue la del puntillismo, considerándola como la más idónea para esta imagen de devoción, ya que dentro de las diferentes formas de reintegrar es la que asegura la plena diferenciación y pasa más desapercibida, quedando patente el respeto al original y no cayendo en posibles engaños ni falsificaciones, como así prevalece a nivel internacional en tratamientos de restauración y conservación de bienes de interés cultural como en este caso. Los materiales seleccionados para la reintegración fueron pigmentos al barniz y acuarela de oro. Estos colores tienen sólo tres ingredientes: pigmento puro, goma almáciga y esencia de trementina. La cantidad de aglutinante en la que los pigmentos están dispersos es el mínimo necesario para asegurar una buena cohesión del producto y una buena adherencia del color al soporte. Por otro lado la acuarela de oro, sólo se aplica en pequeños puntos para dar el destello que produce el oro a la luz, prácticamente imposible de obtener con los pigmentos anteriores, sobre todo en una obra que se saca en procesión y que está sometida a diversos efectos de luz.



*Visión general de ambas manos una vez concluida la restauración. Se puede observar la correcta disposición de las falanges restituidas.*



*Estado final del paño de pureza y su lazada. Se puede observar la recolocación de la moña a su lugar original y la correcta lectura de las puntas de la lazada.*



### Capa de protección final

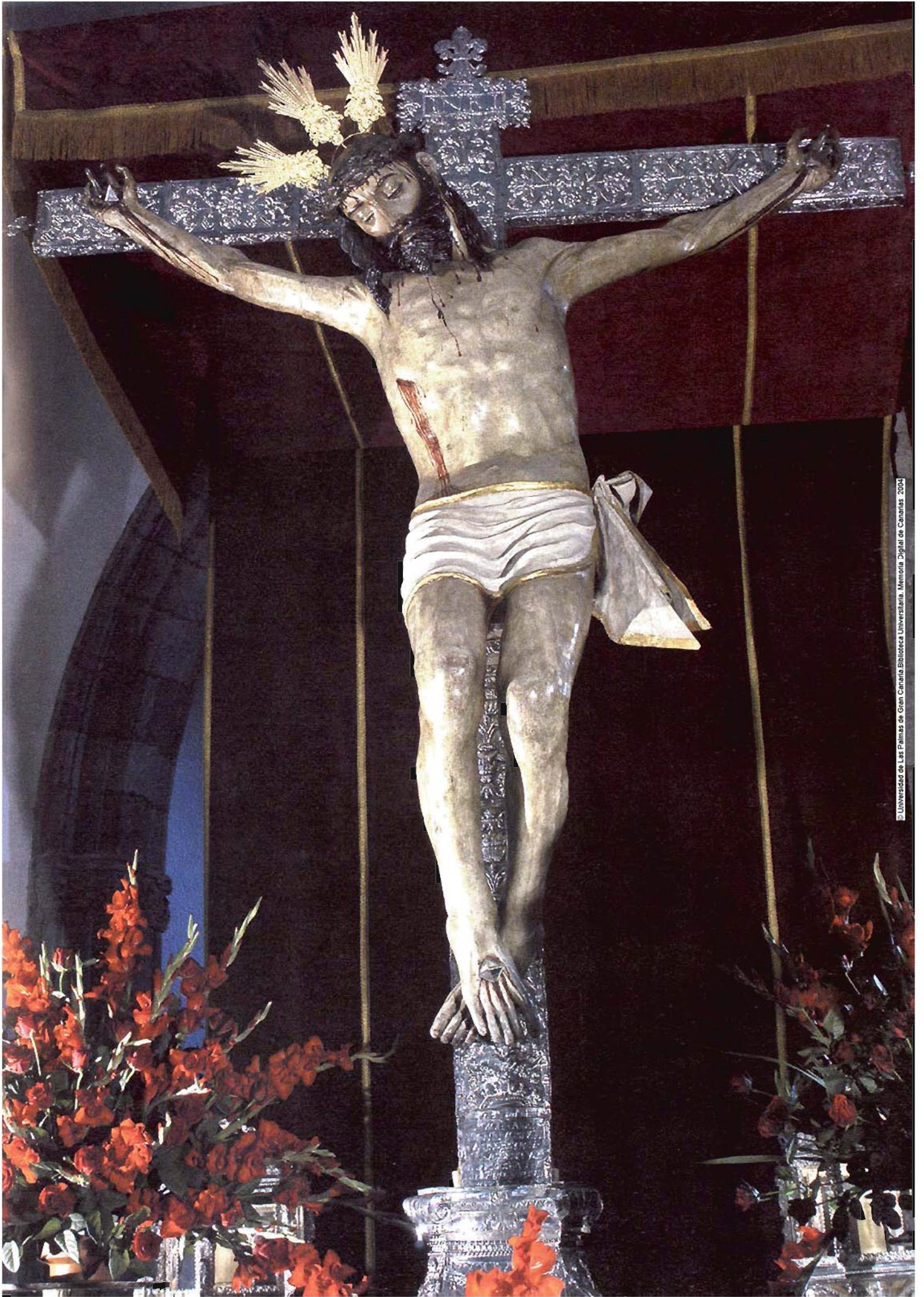
Una vez concluidas todas las diferentes operaciones anteriores, se concluyó la restauración con la aplicación de una capa de protección final, cuya misión fundamental es la de proteger toda la intervención, así como la de matizar brillos. Para esta capa aplicada en spray -mediante pulverización- se utilizaron resinas cetónicas de restauración, obteniendo el acabado deseado e idóneo a la pieza, matizando brillos y destacando aquellas zonas que así lo requerían.

### Tratamiento de la corona de espinas

En el caso particular de la corona de espinas está realizada mediante el trenzado de sogas de pitera, aplicando colas para su consolidación y luego policromada. El estado real que presentaba la corona, era un desprendimiento paulatino de las capas de policromía, adheridas a un papel más moderno con tipografía de imprenta, que servía de soporte. La corona había perdido su consistencia original así como diversas de sus espinas, mientras que otras muchas se encontraban a punto de desprenderse o no estaban en su posición original. En cuanto a la policromía (ver análisis químico) ésta estaba muy oscurecida.

El tratamiento aplicado a esta pieza fue primeramente la adhesión con acetato de polivinilo de los fragmento a punto de desprenderse. Seguidamente se consolidó y devolvió la rigidez original mediante un consolidante tipo paraloid en acetona. El siguiente paso consistió de devolverle el cromatismo subyacente, mediante una disolución de agua, alcohol y amoniaco. Las espinas faltantes se reintegraron con madera de balsa, usando como guía para su grosor y tamaño los orificios originales y las espinas conservadas, lo que repercutió en una mejor

lectura visual de la pieza. Como en el resto del Cristo, se aplicaron los estucos, las diferentes capas de barniz, reintegración cromática y capa de protección.





# Bibliografía

- ▶ A.A.V.V. (1992): *Arte Hispanoamericano en Navarra*. Pamplona, España.
- ▶ A.A.V.V. (1992): Catálogo de la exposición *Arte Americanista en Castilla y León*. Valladolid, España.
- ▶ A.A.V.V. (1996): Catálogo de obras restauradas. *Centro de Conservación y restauración de bienes culturales de Castilla y León*. Valladolid.
- ▶ A.A.V.V. (1998): *San José de Ávila. Rinconcito de Dios, Paraíso de su deleite*. Burgos, España.
- ▶ A.A.V.V. (2000): “Mesoamérica”, *Historia de la Humanidad*. Nº 19, Madrid.
- ▶ A.A.V.V. (sin fecha): *El Cristo de Gracia restaurado*. Córdoba.
- ▶ ALARCÓN CEDILLO, R. y ALONSO LUTTEROTH, A. (1994): *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Escultura y orfebrería*. México.
- ▶ ALDUNATE, M. (1998): “Breve reseña histórica del Santísimo Cristo de Telde”, *Memoria de Restauración del Cristo de Telde*. Gran Canaria. (Inédito).
- ▶ ALZOLA, J. M. (1984): *El Millo en Gran Canaria*. Museo Canario. Colección Viera y Clavijo. Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ AMADOR MARRERO, P. (1999): “Puntualizaciones sobre la imaginería tarasca en España. El Cristo de Telde (Canarias): Análisis y proceso de Restauración”. *ANALES. Museo de América*. Madrid, Nº 7, 157-173.
- ▶ (1999): “Papel modelado”. *Encuentro Internacional sobre Conservación del Patrimonio Bibliográfico y Documental en Clima Subtropical*. Santa Cruz de La Palma. (Inédito).
- ▶ (2000): “Imaginería en madera policromada y plomo. Esculturas cubanas y quiteñas”, *XIV Coloquio Internacional Canario-Americana (1998)*, Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ (2000): “El Señor de Telde. Orígenes, Recuperación y Legado”, *El Gran Jubileo del año 2000. Peregrinación del Santo Cristo*. Telde, Canarias.
- ▶ (2001): “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”. *Coloquio Internacional Canarias y el Atlántico 1580-1648. IV Centenario del Ataque de Van Der Does a Las Palmas de Gran Canaria (1999)*. 785-793.
- ▶ (2001): “Escultura mestiza novohispana. Los cristos de maíz en España, el legado americano”, *Escuela de Imaginería*, Córdoba, Nº 28.
- ▶ (2001): “El Cristo de la Salud”, *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Canarias.
- ▶ AMADOR MARRERO, P. y BESORA SÁNCHEZ, C. (2000): “Aportaciones al estudio de los Cristos tarascos en Canarias: El ejemplo del Santísimo Cristo del Altar Mayor de la Basílica Menor de San Juan Bautista de Telde, Gran Canaria”, *XIII Coloquio Internacional Canario-Americano (1998)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2847-2861.
- ▶ (1998): “Tratamiento de Conservación y Restauración de la imagen tarasca del Santísimo Cristo del Altar Mayor de Telde, Gran Canaria”. *XII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Alicante, 477-491.
- ▶ AMADOR MARRERO, P. y RODRÍGUEZ MORALES, C. (1998): “Aproximación a la imaginería procesional en Canarias”, *Escuela de Imaginería*. Córdoba, Nº 19.
- ▶ ARAUJO SUÁREZ, R. (1989): *Esculturas de papel amate y caña de maíz*. Cuadernos Técnicos. Museo Franz Mayer, México.
- ▶ (2001): “La escultura ligera en México”, *Imaginería indígena mexicana*. Una catequesis en caña de maíz. Córdoba.
- ▶ (1997): “Apuntes sobre la escultura ligera de México, paralelismos con Michoacán y Sudamérica”. *Memorias, Una técnica prehispánica casi olvidada*. Primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de las pasta de la caña de maíz. México.

- ▶ ARTILES SÁNCHEZ, J. (2000): “Testigo de una primavera”, *Gran Jubileo del Año 2000. Peregrinación del Santo Cristo*. Telde.
- ▶ BENAVENTE, FRAY T. de. (1984): “Historia de los Indios de la Nueva España”. Col. “Sepan Cuantos”. México.
- ▶ BENAVENTE, T. (Motolinia). (1858): *Historia de los indios de Nueva España*. México.
- ▶ BERCHEZ, J. (2000): *Los siglos de Oro en los Virreinos de América*. 1550-1700. Madrid.
- ▶ BONAVIT, J. (1944): “Escultura tarasca de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del Ilmo. Don Vasco de Quiroga”. *Anales del Museo Michoacano*. Nº 3, Morelia, México.
- ▶ CALERO RUIZ, C. y QUESADA ACOSTA, A. (1992): *La escultura hacia 1990*. Santa Cruz de Tenerife.
- ▶ CARRILLO Y GARIEL, A. (1949): “El Cristo de Mexicaltzingo. Técnica de la escultura en caña”. INAM. México.
- ▶ CIORANESCU, A. (1976): *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Tenerife.
- ▶ CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995): *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ CRUZ, S. (1967): “Examen de una imagen de caña de maíz. El Cristo de Santa Teresa en el XVIII y XIX”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México.
- ▶ DE LA REA, FRAY A. (1945): “Crónicas de la Orden N.S.P. San Francisco. Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán de la Nueva España”. Quétaro. Nº 165. México.
- ▶ DELGADO, R. (1973): *Catálogo de la Exposición Restauraciones en Tenerife*. Tenerife.
- ▶ DUBOIS LÓPEZ, E. (2001): “El Cristo de Tlaxcala, México. Estudio y conservación de una imagen de maíz”, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba.
- ▶ ESCOBAR, FRAY M. de. (1970): “Americana Thebaida. Crónica de la Provincia Agustina de Michoacán”. Morelia. Michoacán. México.
- ▶ ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E. (1989): “Origen y colocación de la Santa Imagen de las Angustias”, *Programa de Semana Santa*. Icod de los Vinos, Tenerife.
- ▶ ESTRADA JASSO, A. (1975): “Imaginería en caña”. Moterrey, México.
- ▶ FRAGA GONZÁLEZ, C. (1989): “Nueva relación de pinturas mexicanas en Canarias”, *V Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 899-891. (1995): “Esculturas de la Virgen de Guadalupe en Canarias. Tallas sevillanas y americanas”. *Anuario de Estudios Americanistas*. Sevilla. Tomo XXXVII. 697-707.
- ▶ GALEANO, E. (1997): *Popol Vuh. Memoria del Fuego. I Los nacimientos*. Madrid.
- ▶ GARCÍA IZQUIERDO, D. (2001): “Santo Domingo de Guzmán”, *Sacra Memoria*. Puerto de la Cruz, Tenerife.
- ▶ GARCÍA-ABÁSULO, A. (2001): “Cristos mexicanos de caña y su devoción. Patrimonio americano de Córdoba”, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba.
- ▶ GÓMEZ GARCÍA, M<sup>a</sup> del C. (2000): “Escultura de pasta de caña de maíz”, *Revista de Museología*, Madrid, Nº 19.
- ▶ GONZÁLEZ PADRÓN, A. M. (2001): “Patrimonio Histórico-artístico”, *El Obispado de la Fortuna al cambio de Milenio. 650 años de historia de Telde*. Telde, Gran Canaria.

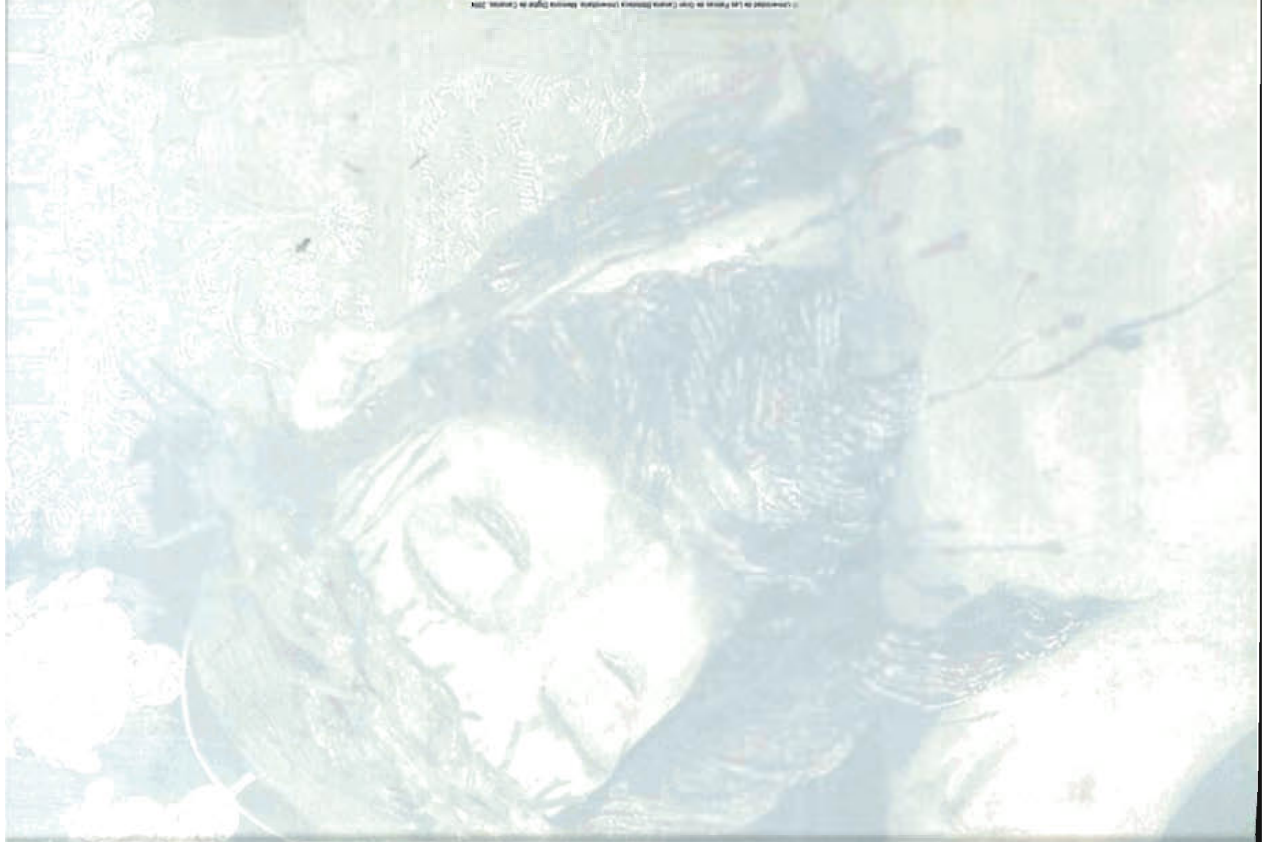
- ▶ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, P. (1955): *Santo Cristo de Telde*. Las Palmas de Gran Canaria. (1958): Telde: sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y Religiosos. Telde, Gran Canaria.
- ▶ HERNÁNDEZ GARCÍA, A. J. (1967): “Semana Santa en los Llanos de Aridane”, *Diario de Avisos*, Tenerife. 16 de abril de 1965.
- ▶ HERNÁNDEZ PERERA, J. (1955): *Orfebrería en Canarias*. Madrid.
- ▶ HERNÁNDEZ SOCORRO, M<sup>a</sup> de los R. (2000): *Arte Hispanoamericano en las Canarias Orientales*. Siglos XVI/XIX. Gran Canaria.
- ▶ HERNÁNDEZ SOCORRO, M<sup>a</sup> de los R. y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (2000): *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ ICHAURBE Y ADALPE, D. (1966): *Noticias sobre los Provinciales Franciscanos de Canarias*. Tenerife.
- ▶ LA REA, A. (1882): *Crónica de la Orden de N. Seráfico P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Michoacán*. México.
- ▶ LOCKHART, J. (1999): *Los nabuas después de la Conquista. Historia social y cultural de la población indígena del México central, siglos XVI-XVII*. México.
- ▶ LUFT, E. (1972): “Las imágenes en caña de maíz de Michoacán”, *Artes de México*, México, Nº 153.
- ▶ MARÍN DE CUBAS, T. (1694): *Historia de las Siete Islas de Canarias*. Tenerife.
- ▶ MARTÍN GONZÁLEZ, R<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. (2002): “Estudio histórico-artístico de la Virgen de las Mercedes”, *La Laguna y la Virgen de las Mercedes. Historia y proceso de restauración*. Tenerife.
- ▶ MARTÍNEZ DE LA FUENTE, F. (Inédito): *Vida Literaria*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. La Laguna. Tenerife.
- ▶ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. (1977): “Esculturas americanas en Canarias”, *II Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria. (1988): “Escultura y pintura americanas en Canarias”, *Canarias y América. Gran Enciclopedia de España y América*. Madrid.
- ▶ MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, S. (1987): *Los Cristos de caña de Michoacán, antecedentes históricos, métodos de Conservación y Restauración*. México.
- ▶ MENDIETA, G. (1870): *Historia eclesiástica indiana*. México.
- ▶ MONTEFORTE, A. y CALDERÓN, G. (s/f): “Restauración del Cristo de caña del Museo de Acolman”. *Imprimatura. Revista de Restauración*. México.
- ▶ MORÍN, C. (1990): *Patrimonio histórico artístico de Guía de Isora*. Tenerife.
- ▶ NAVARRO, D. J. (1971): *Recuerdos de un noventón*. Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ NEGRÍN, C. (1994): “El Cristo de La Laguna y su posible origen brabanzón”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, Nº 267, 292-298.
- ▶ NIETO PÉREZ, M. (1992): “Tratamiento de conservación y restauración de la imagen del Divino Indiano”, *XI Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*. Sevilla, 358-362.
- ▶ PÉREZ MORERA, J. (1990): “Esculturas americanas en La Palma”. *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1287-1305. (1993): *Arte y Sociedad en La Palma durante el Antiguo Régimen (1600-1773)*. Universidad de La Laguna. Tenerife.

- (1994): *Bernardo Manuel de Silva*. Biblioteca de Artistas Canarios. Canarias, Nº 27.
- (1998): “Un Cristo de caña de maíz y otras obras americanas y flamencas”, *Anuario de Estudios Canarios*. La Laguna, Tenerife.
- (2000): *Magna Palmensis*, Retrato de una Ciudad. La Palma.
- (2001): “Palio”, *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Canarias.
- ▶ **RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1980)**: “Nuevos datos artísticos de la parroquia de Puntallana”, *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 539-551.
- (1992): *Arte Hispanoamericano en Canarias*. Puerto de la Cruz. Tenerife.
- (2001): “Virgen con el Niño” y “Virgen de Guadalupe”, *Sacra Memoria*. Puerto de la Cruz, Tenerife.
- ▶ **RODRÍGUEZ MORALES, C. (2001)**: “Escultura en Canarias. Del Gótico a la Ilustración”, *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Canarias.
- ▶ **SAHAGÚN, B. (1975)**: *Historia general de las cosas de Nueva España*. México.
- ▶ **SÁNCHEZ RUÍZ, J. (1992)**: “La iglesia americanista y su enseñanza de las artes. Los Cristos tarascos”, *Alto Guadalquivir*. Córdoba, 66-67.
- (1993): “Cuando dios se hizo de maíz”, *La Tribuna de Córdoba*. Córdoba, Marzo, 23.
- (1993): “El rostro español de los cristos de caña”. Córdoba, Marzo. - (2001): “Técnicas purhépechas para imágenes cristianas”, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba.
- (1994): “El Santo Cristo de la Sangre y su capilla”, *Anuario Torralba*. Lucena, Córdoba, 76-80.
- (2001): “Técnica purhépecha para imágenes cristianas” *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba, 19-118.
- ▶ **SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2002)**: “Los primeros crucifijos de Garachico”, *Villa y Puerto de Garachico, Semana Santa 2001*. Garachico, Tenerife.
- ▶ **SANTOS, I. (1996)**: “La técnica de la caña de maíz a través de dos Cristos de los indios tarascos”, *XI Coloquio de Historia Canario-Americana (1994)*. Las Palmas de Gran Canaria.
- ▶ **SUAREZ GRIMÓN, V. (1985)**: “Contribución al estudio de la propiedad de la tierra de Gran Canaria: fundaciones pías y vinculares de origen indiano en el siglo XVIII”, *V Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, (1982), 530-546.
- ▶ **TARQUIS, P. (1967)**: *Riqueza artística de los templos de Tenerife*. Tenerife.
- (1974): *Antigüedades de Garachico*. Tenerife.
- ▶ **TORQUEMADA, J. (1723)**: *Monarquía Indiana*. Madrid.
- ▶ **TOUSSAINT, M. (1948)**: *Arte Colonial en México*. México.
- ▶ **TUDELA, J. (1965)**: “El Cristo Tarasco del convento de la Venerable”, *CELTIVERIA. Número conmemorativo del III centenario de la muerte de sor María de Jesús de Agreda*. Soria, España.
- (1967): “Cristos tarascos en España”, *Revista de Indias*. Madrid, Nº 107-108.
- ▶ **VELÁZQUEZ MÉDEZ, J. (2001)**: “Los Hoyo-Solórzano, Señores del Valle de Santiago. San Carlos Borroneo y el Cristo de la Soledad de Garachico”, *Garachico, Semana Santa 2001*. Garachico, Tenerife.

# Índice

La travesía artística entre América y Canarias	13
Los orígenes	25
El legado indígena para la piedad del Viejo Mundo	35
Tecnología de los cristos de caña	
<i>Crónicas y restauraciones como fuentes de documentación</i>	61
El Señor de Telde	
<i>Historia y restauración</i>	81
Bibliografía	141

Este libro se acabó de imprimir el día 14 de septiembre de 2002,  
festividad de la Exaltación de la Santa Cruz, dentro del programa  
de la celebración del 650 Aniversario de la Fundación de la Ciudad de Telde  
(1351 – 2001)

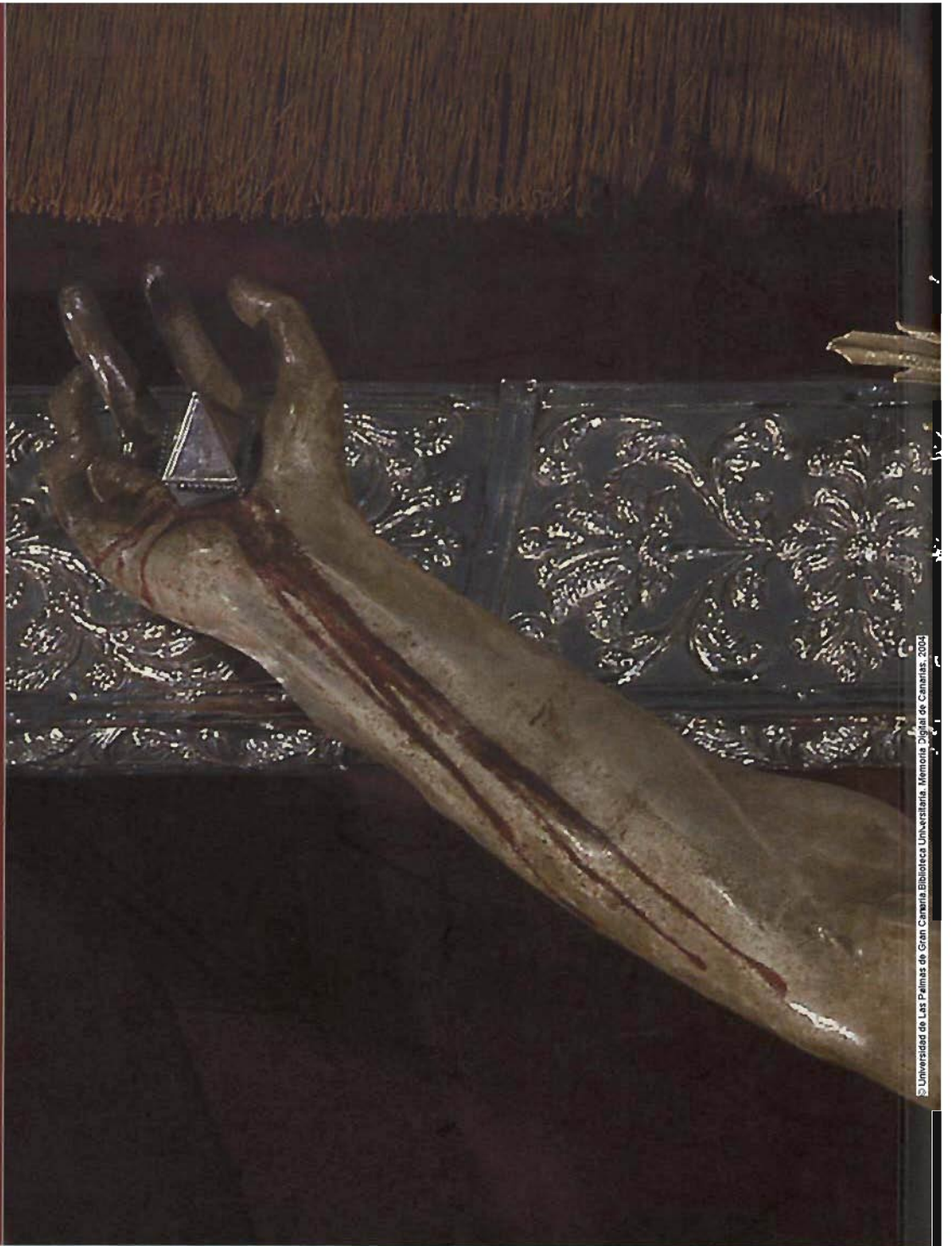






Pablo Francisco Amador Marrero (La Laguna, 1972) estudió Bellas Artes en las universidades de La Laguna y Granada donde se licenció en la especialidad de Restauración Escultórica en 1996. Trabajando posteriormente varios años en el taller de la Profesora Carmen Bermúdez. Desde entonces ha compaginado su formación académica con su actividad profesional en el campo de la restauración. Entre las obras que ha intervenido pueden citarse además del Santo Cristo de Telde, el Cristo de la Salud (Cájar, Granada), Nuestra Señora de los Dolores (Cabra del Santo Cristo, Jaén), Cristo Difunto (Vélez Rubio, Almería), Cristo a la Columna (La Orotava, Tenerife), Nuestra Señora de Montserrat (San Andrés y Sauces, La Palma), Cristo de la Salud (Los Llanos de Aridane, La Palma), Cristo de la Caída (Santa Cruz de La Palma), Calvario del Amparo (Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves, La Palma), Cuadro de Ánimas (Catedral de La Laguna), Cupido (Antigua colección Betancur, La Orotava), por citar algunos ejemplos. Esculturas y pinturas de autores como Pablo de Rojas, Juan Martínez Montañés, Antón Van Dyck, José de Arce, Pedro Roldán, Pedro Duque Cornejo, Benito de Hita y Castillo, Cristóbal Hernández de Quintana, Juan de Miranda o Lázaro González de Ocampo. Paralelamente desarrolla una labor investigadora de la que son fruto diversos artículos y participación en congresos nacionales e internacionales. Entre ellos destacan *Puntualizaciones sobre la imaginería "tarasca" en España*. (Anales del Museo de América, 1999); *Principios y diferenciación de la intervención sobre obra sacra. El ejemplo de la Catedral de La Laguna*. (Imágenes de fe. Tenerife, 2000); *Tecnología de la escultura brabanzona en Canarias. A propósito del Santísimo Cristo de La Laguna. Estado de la cuestión* (La Laguna, 2000).

Actualmente trabaja en su proyecto de Tesis Doctoral sobre Técnica de la escultura policromada en Canarias.



© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital de Canarias, 2004



M. I. Ayuntamiento de Telde