

## Crucificados ligeros novohispanos, una fusión de dos culturas

### *New Spanish light crucifixes, a fusion of two cultures*

**Rosa Maria Román Garrido**

Departamento de pintura de caballete y escultura policromada IVCR+i, Universitat Politècnica de València, [rosi.roman@ivcri.gva.es](mailto:rosi.roman@ivcri.gva.es)

How to cite: Román Garrido, Rosa Maria (2025). Crucificados ligeros novohispanos, una fusión de dos culturas. En libro de actas: *OCIGOLONTE. Conservación y restauración del patrimonio etnológico*. Valencia, Gandia y Alcoi, 1, 2 y 3 de marzo de 2023.  
<https://doi.org/10.4995/OCIGOLONTE2023.2023.15975>

---

#### **Abstract**

*When the light sculpture "Cristo de Crevillent" entered the department of easel painting and polychrome sculpture of the IVCR+i, we never imagined the amount of information it would provide us with and the discoveries we would make, given its unique typology and origin. This sculpture, dated from the 17th century and made of corn cane, is the only documented case of a light sculpture of this type in the Valencian Community. Therefore, there is a great interest in investigating its origins and iconography, considering it a fusion between Spanish and Mexican cultures.*

*The contributions from the field of restoration and conservation of these pieces are significant, along with the results of pertinent scientific studies that identify the materiality and technique used. Through a multidisciplinary approach, it has been possible to outline hypothetical production workshops and determine their corresponding dating, which advances our knowledge of these New Spain light Christs. These advances have led to questioning statements that were once considered absolute truths in different articles.*

**Keywords:** Corn stalk; Christ; light sculpture; Mexico; Crevillent

---

#### **Resumen**

*Cuando ingresó la escultura ligera "Cristo de Crevillent", cuya técnica es caña de maíz y datada en el siglo XVII, en el departamento de pintura de caballete y escultura policromada del IVCR+i; nunca nos hubiéramos imaginado la cantidad de información que nos iba a aportar y descubrir; debido a su tipología peculiar y por su procedencia de origen.*

*Lo interesante del tema es que es el único caso de escultura ligera de caña de maíz documentado en la Comunidad Valenciana. De ahí, el interés por investigar su procedencia y su iconografía, considerando este tipo de Cristos indianos, una fusión entre dos culturas como son la española y la de la zona de México, Nueva España.*

*Son importantes las aportaciones desde el campo de la restauración y conservación de estas piezas. Este junto con los resultados de los estudios científicos pertinentes, se consigue una identificación de la materialidad y su particular técnica. Todo ello desde un planteamiento multidisciplinar donde se han podido perfilar hipotéticos talleres de producción y su correspondiente datación, avanzando en el conocimiento de estos Cristos ligeros novohispanos. Estos han permitido poder cuestionarse afirmaciones que desde hacía mucho tiempo se daban por verdades absolutas en este campo.*

**Palabras clave:** Caña de maíz; Cristo; Escultura ligera; México; Crevillent

## 1. Introducción



**Fig. 1.** “Cristo de Crevillent”, S. XVII. Parroquia de Nuestra Señora de Belén, Crevillent. Procedencia México. Escultura ligera novohispana.  
Fuente: IVCR+i

Cuando ingresó la escultura ligera “Cristo de Crevillent” (Román, 2020), cuya técnica es caña de maíz y datada en el siglo XVII, en el departamento de pintura de caballete y escultura policromada del IVCR+i; nunca nos hubiéramos imaginado la cantidad de información que nos iba a generar, condicionada por su tipología y procedencia de origen. (Fig.1) A consecuencia de ello, era necesario plantear un proyecto de intervención novedoso y adaptado a este tipo de obra. Pero en este artículo, no nos centraremos en el proceso de intervención que estamos llevando a cabo en el departamento. Lo interesante de este caso es que es el único caso de escultura ligera de caña de maíz documentado en la Comunidad Valenciana. De ahí, el interés por investigar su materialidad, procedencia y su iconografía, considerando este tipo de Cristos indianos como una fusión entre dos culturas como son la española y la americana, en concreto zona de México, Nueva España.

## 2. Objetivos

Comenzaremos por explicar las condiciones sociales y culturales que se dieron durante el periodo de tiempo comprendido entre los siglos XVI-XVII para que se elaboraran este tipo de Cristos en la zona de México.

Nos remontamos al siglo XVI, después de la conquista de América por Cristóbal Colón, los españoles en su proyecto de conquista espiritual en el Nuevo Mundo, llevaron la imagen de un Cristo europeo. Éste estaba concebido a la imagen y semejanza de los europeos, por lo que el choque cultural se produjo cuando fue mostrado a los habitantes autóctonos. En el proceso de evangelización, ya contamos con unos antecedentes en la época de Isabel la Católica, a principios del siglo XVI, en Andalucía y en concreto en el Reino de Granada, con los últimos reductos de población árabe peninsular (Pereda, 2007). Fue la propia reina que patrocinó y promovió la producción de obra en serie, mediante un sistema de elaboración seriada mediante moldes. En esta ocasión eran esculturas ligeras, cuya técnica era “papelón” (Pereda, 2007) El objetivo de este tipo de esculturas era una rápida producción, un bajo coste y un peso liviano para favorecer el transporte. Esto pudo suponer un ejemplo referencial para la particular realidad de la temprana Nueva España. Así, en la zona de México, la evangelización comenzó con los franciscanos en 1525, la continuaron los agustinos en 1537 y la finalizaron los jesuitas en 1576. Los frailes fueron introduciendo el cristianismo, otorgando una gran importancia a las imágenes dentro de este proceso. Para ello, aprovecharon la tradición que encontraron entre los pobladores de elaborar sus ídolos con caña de maíz. En una reflexión sobre este tema, el religioso agustino Matías de Escobar (Peguero, 2013) dice. “...las mismas cañas que habían dado materia para la idolatría, esa misma son hoy materia desde que se hacen los devotos crucifijos de lo cual creo se complace el Señor de ver consagradas aquellas cañas e imágenes suyas...”. Según diferentes crónicas de la época (Peguero, 2013), el motivo se debía a que las trasladaban a los lugares donde se iba a tener lugar las batallas, con la intención de provocar temor entre sus oponentes y sentirse protegidos por sus dioses. (Fig. 2)



**Fig. 2.** “*Memoriales*” de Fray Torino de Benavente Motolinia. 1549.

A estas figuras, se les suponía propiedades mágicas; si a estos ídolos se les abandonaba en el campo de batalla, en caso que fueran vencidos; podrían ser objeto de profanación por parte de los vencedores. De ahí, la necesidad de hacerlas ligeras, para poder trasladarlas con facilidad. Aunque según los últimos estudios al respecto, esta afirmación está ahora siendo cuestionada en algunos aspectos. Los españoles vieron en este tipo de elaboración, una vía para acercarse a la población autóctona del lugar Hay que puntualizar que cuando hablamos de escultura de caña de maíz, no es totalmente correcto. Ya que se utilizaban otros materiales como son: madera de colorín (*Zompantele*) y de maguey, pasta de la médula de caña de maíz triturada, hojas secas de mazorcas, papel amate y como aglutinante de origen vegetal, el *tzauhtli*. (Fig. 3)

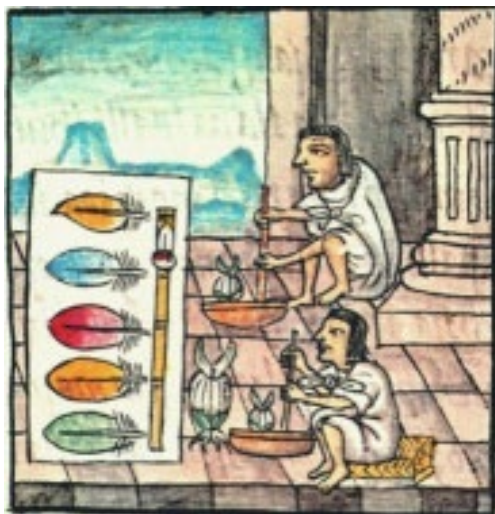


Fig. 3. *Tzauhtli*, mucílago de los pseudobulbos de orquídeas.

En este punto, hablaremos de la materialidad de estos Cristos, pero hay que comentar que son algo más que simplemente material, habría que hacer una reflexión desde su materialidad (Marrero, Días, 2018). Por ello, comenzaremos describiendo *grosso modo* su metodología de fabricación. A grandes rasgos, se dan dos tipos de estructuras internas, una tipología hueca o seriada y otra embonada o maciza. Para ambas estructuras de fabricación de Cristos de maíz, existía una preparación del material: cortando las cañas de maíz ya secas, hirviéndolas en agua con hierbas venenosas, secándolas al sol, eliminando la corteza y extrayendo sólo la médula. Esta se molía y se reducía a polvo para luego mezclarse con una goma a partir de un bulbo joven de orquídea<sup>1</sup>. (Fig. 4)

La pasta resultante de mezclar esta goma con el polvo de la caña de maíz tenía como características maleabilidad, ligereza y permanencia en el tiempo. El papel de amate o papelote, resultaba ser muy caro y difícil de encontrar, por ello reciclaran todo tipo de papeles,

<sup>1</sup> Se extraía ésta al cocer los bulbos de esta planta en agua, se deja secar el resultado hasta obtener un polvo blanquecino que se mezcla con agua y el resultado era una goma.

desde códices aztecas<sup>2</sup> hasta papel europeo utilizado en documentos de los gobernantes españoles en Nueva España. El papel amate se extraía de la corteza interna de varios tipos de plantas, en general de la familia morácea, árboles del género ficus, como el ficus insípido o el ficus trigonata. En cuanto a la utilización de la madera, se utilizó la madera del colorín<sup>3</sup>, *Erythrina coralloides*, árbol endémico de México. Un árbol sagrado para los aztecas, el cual se solía reservar para la confección de manos, pies y estructura interna. Tanto sus semillas como sus frijoles tienen una serie de atributos entógenos, por lo que era consumido por los aztecas para el arte de la videncia y comunicación con el mundo espiritual. Incluso la semilla, frijol rojo, era símbolo de la fortuna y de la protección. (Fig. 5)



Eduardo Andrade Rodríguez, es uno de los artesanos que dominan el manejo de la pasta de caña como materia prima de su obra.

**Fig. 4.** Foto del artículo: “Elaboración de figuras de pasta de caña de maíz, una tradición de siglo”. Martes 19 de marzo de 2013. Grecia Ponce. Fuente: Periódico: Cambio de Michoacán



**Fig. 5.** “*Erythrina coralloides*” o Zompantle.

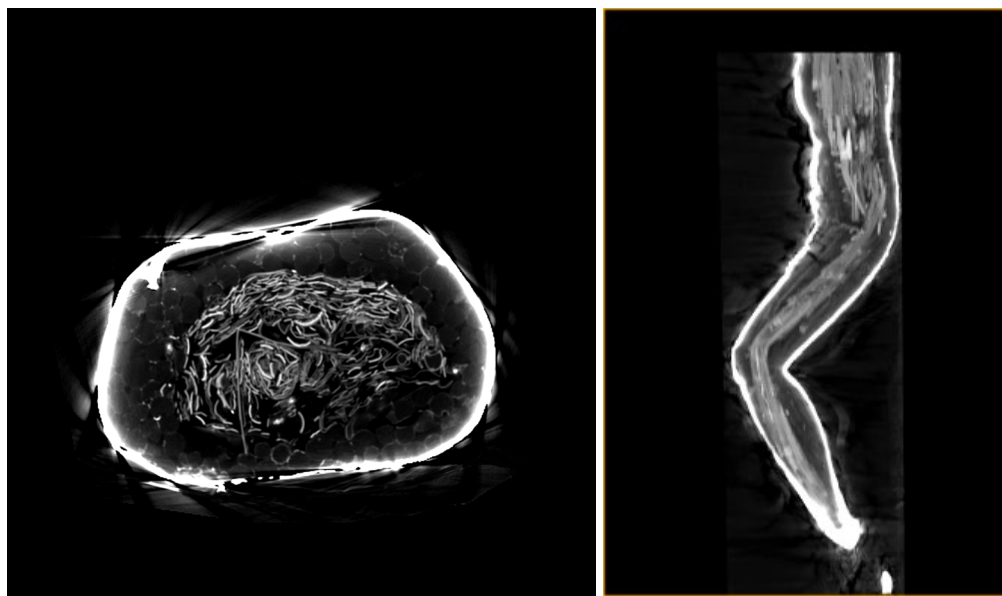
En el tema de elaboración de estos Cristos, su estructura interna, se podía diferenciar entre dos tipos. El primero una tipología hueca, este tipo de construcción en serie consistía en una horma interior que se lograba colocando pliegos de papel amate encolado sobre un molde de barro<sup>4</sup>, los cuales una vez secos, se cortaban por los laterales para el desmolde, obteniendo dos piezas que se unirán cosiéndolas o adhiriéndolos para obtener una horma hueca. La cabeza se unía al tronco mediante una espiga de madera, normalmente de colorín. Y sobre la horma interior hueca se terminaba de dar volumen con un armazón de cañas unidas junto con pasta de médula de caña de maíz aglutinada con mucilago; y sobre ello, se aplicaba el aparejo y la policromía. La utilización de un molde, nos permite, hoy en día, observar similitudes entre Cristos indios

<sup>2</sup> Ellos le llamaban “amatl”, derivado de la lengua nahua, para escribir las gestas de sus héroes y sus ritos religiosos y sagrados

<sup>3</sup> Zompantle

<sup>4</sup> Un sistema muy similar al de la técnica de papelón, un sistema de elaboración de esculturas en serie, siendo baratas, rápidas de hacer y ligeras de transportar.

de distintas procedencias, ayudándonos a identificar distintos talleres (Marrero, 2009). En cuanto al segundo tipo, la estructura maciza, también denominada embonada. (Fig.6 A) y (Fig. 6 B).



**Fig. 6 A y B.** Estructura embonada. TC, corte axial y sagital, "Cristo de Crevillent". Fuente: IVCR+i

A esta categoría pertenecería el "Cristo de Crevillent". Se identifican con esculturas con un alma de atillos de cañas secas partidas longitudinalmente y recubiertas con un armazón de cañas enteras o cañeja<sup>5</sup> que le aporta la consistencia a la escultura. Ésta a su vez, se recubre con pasta de medula de caña con aglutinante para moldear los detalles, trozos de tela para reforzar algunas zonas de unión de extremidades, por último, la aplicación en la totalidad de la superficie del aparejo y la policromía.

Por todo lo anterior expuesto, las aportaciones desde el campo de la restauración y conservación de estas piezas junto con un planteamiento multidisciplinar; han podido perfilarse hipotéticos talleres de producción y su correspondiente datación. Esto es consecuencia de intervenir estos Cristos novohispanos, los resultados obtenidos de los estudios científicos aplicados como pueden ser: radiográficos, endoscópicos y tomografía axial computarizada junto con una caracterización de materiales y la investigación histórica; han aportado gran información sobre su manufactura y materialidad. La recogida de estos datos, siempre consensuándolos con especialistas de este tipo de esculturas novohispanas, tanto del campo de la historia del arte como de la restauración, nos permiten datar e identificar

<sup>5</sup> Gracias a la tomografía computarizada TC se puede observar este tipo de estructura interna.



distintos talleres de producción. Un ejemplo de ello sería el caso de nuestro Cristo de Crevillent, el cual no se incluiría en el taller de los grandes Cristos, a pesar de su tamaño, y su datación sería más acertada en el siglo XVII<sup>6</sup>.

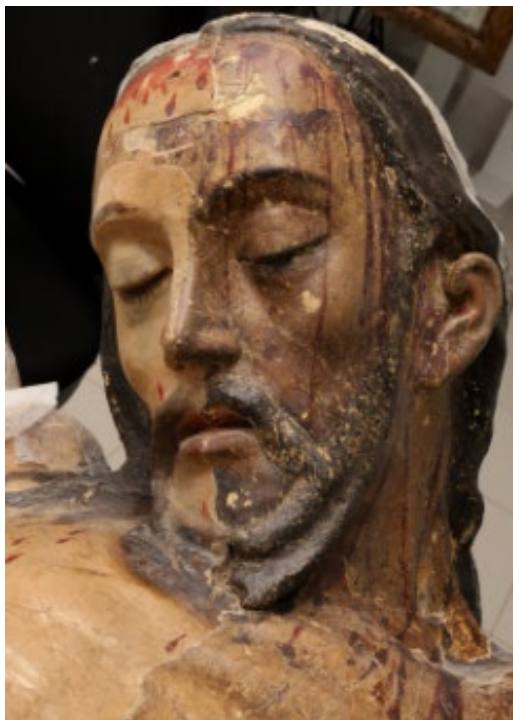
Ya hemos mencionado, *grosso modo*, como se elaboraban este tipo de esculturas. Pero un aspecto muy interesante de este tipo de Cristos ultramarinos, es el entorno donde fueron creados y concebidos, un contexto donde interactuaron dos culturas que se encontraron en el S. XVI en la zona de México. Existían diferencias en la manera de concebir la muerte. Para los españoles, Dios murió como hombre en un sacrificio para la salvación de todos los hombres; en tanto que los dioses autóctonos morían y los hombres eran sacrificados para la continuidad de su mundo. Por lo cual, un elemento importante en ambas religiones sería la sangre, como elemento clave en ambas religiones, de ahí que el arte popular desarrolló un realismo exacerbado. Para los nativos de la zona de Nueva España, la sangre simbolizaba vida, resurrección; mientras para los europeos simbolizaba la muerte. Los misioneros intentaron que estas manifestaciones se redujeran a lo básico, para mantenerse en el marco de la pureza evangélica, minimizando posibles interpretaciones. En todo caso, el espíritu mexicano dejará su huella en todas las manifestaciones religiosas, con una sensibilidad desbordante, en algunos casos, ante la muerte, el sacrificio, los colores y la sangre. Aunque en los últimos estudios, esta concepción está cambiando, en el siglo XVI la policromía de los Cristos mexicanos no contenía más sangre que los Cristos europeos. Muchos Cristos indios toman de referencia serigrafías y grabados europeos donde aparecen representados Cristos con abundante sangre en todo su cuerpo. Un ejemplo de escultura española donde se recoge este concepto de abundancia de sangre sería el “Cristo Nuestro Bien a la columna” o “Cristo atado a la columna” de Gregorio Fernández (Ponga, Panero, 2008). (Fig. 7).

---

<sup>6</sup> Agradecimiento a los conocimientos aportados por: Don Pablo F. Amador Marrero. Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. Y Don Ramón Pérez de Castro. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Valladolid.



**Fig. 7.** “Cristo atado a la columna” de Gregorio Fernández. 1619. Madera policromada. Iglesia penitencial de Vera Cruz, Valladolid.



**Fig. 8.** Cara del “Cristo de Crevillent”, una vez eliminados los repolicromados de la zona derecha.  
Fuente: IVCR+i

El retablo actual tiene una maquinaria que permite girar la imagen y que se contemple la llaga de la espalda ensangrentada.

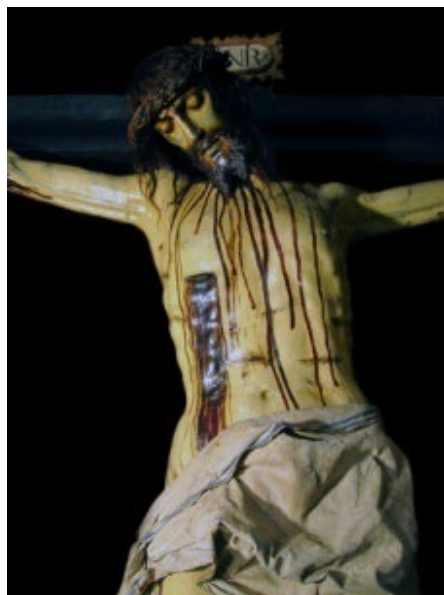
En este punto, describiremos las características generales a nivel formal más evidentes de este tipo de Cristos. A causa de la limitación de la propia técnica, llama la atención normalmente una disposición de brazos descolgados con una desproporcionalidad del tórax, aunque reducida respecto a la pelvis. En la zona superior de la escultura: la cabeza suele estar ligeramente desplomada hacia la izquierda con cara enjuta y frente ancha, el cabello en su zona superior se presenta lacio y pegado al cráneo; y el bigote y barba tienen forma de V invertida. Curioso suele ser el trazado de las cejas, la morfología de los párpados, siendo abultados y bastante curvados, orejas despegadas y abiertas en su parte superior; así como, unos labios entreabiertos por lo general. (Fig. 8).

También presenta una desproporción craneal y del cuello junto con un acortamiento de los miembros inferiores, a diferencia de los superiores; así como, una falta de definición que se refleja en unas manos grandes y pies. En cuanto al paño de pureza o *perizonium*, las formas



son muy diversas, desde ceñido y adherido al cuerpo; como largo y con un remate a modo lazada. Estas piezas indianas en caña suelen tener un forzado de pies inusual, una nudosidad y anchura de las articulaciones e inserciones musculares gruesas y dedos rectos. Y para finalizar, la llaga del costado se suele situar en una posición relativamente alta. Todas estas peculiaridades formales nos ayudan a poder atribuir o identificar distintos talleres, en particular rasgos como el paño de pureza o la cabeza, son muy importantes para este objetivo.

Es cierto que una obra se puede considerar mediocre estilísticamente y valiosa desde el punto de vista cultural. Aunque esta afirmación está recogida en muchos artículos relacionados con este tipo de Cristos indianos, gracias a las últimas investigaciones y descubrimientos al respecto, vamos aceptando que no todos los Cristos se pueden considerar sólo de interés antropológico. Existen más valores que incorporarles, no sólo eran solicitados por gente del pueblo llano, incluso existía un interés por las altas esferas del poder, al menos en el tránsito entre los siglos XVI y XVII. Existen evidencias donde se refleja este interés por la nobleza, administración y estado eclesiástico e incluso, del círculo más estrecho de la realeza española (Marrero, Pérez, 2023). Se solicitaban tanto por su valor religioso como para pagar alianzas y favores, una especie de regalos ultramarinos por parte de esta nobleza española. El ejemplo más destacado de ello sería el reinado de Felipe III y el Duque de Lerma. Existen numerosos Cristos vinculados con el linaje de Lerma, destacamos “El crucificado de Lerma” de la antigua colegiata de san Pedro Lerma, Burgos. (Fig. 9)



**Fig. 9.** “El crucificado de Lerma”. Taller de los Grandes Cristos. Finales del S.XVI de la antigua colegiata de San Pedro Lerma, Burgos. Fuente: CCRBC de CyL.

Existe una evolución desde los primeros crucificados que fueron enviados como regalos individualizados indianos desde el s. XVI a sus localidades de origen en España y ligados a un uso procesional; hasta llegar a la modalidad de obras vinculadas con el poder, reclamadas por altas dignidades desde la Península. Por lo anteriormente comentado, no es totalmente cierta la afirmación de estar ante piezas populares y de escasa calidad.

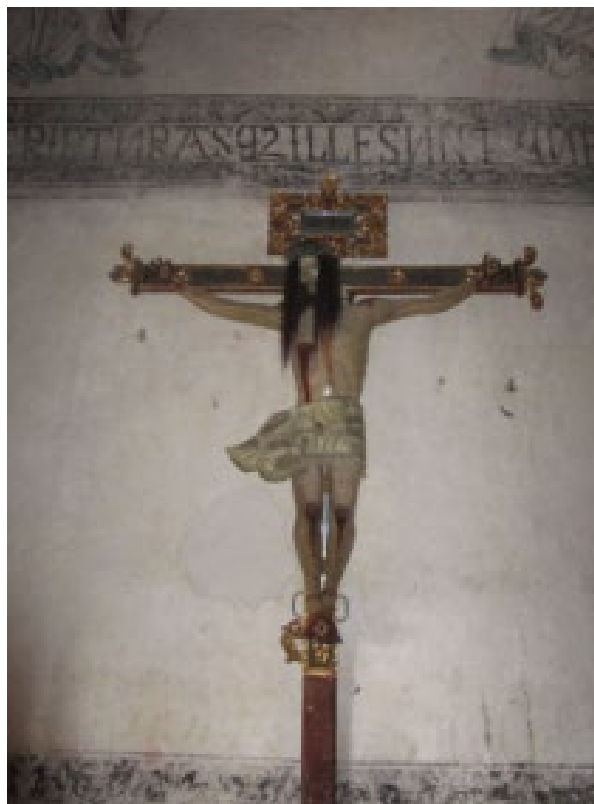
Estos Cristos desproporcionados, en algunos casos, modelados en un material tan inusual, eran y todavía hoy en día siguen siendo extraños a nuestra sensibilidad y sucumben ante nuestras exigencias estéticas. Aunque también es cierto, que gracias a que cada vez se van teniendo

conocimiento de un mayor número de crucificados ligeros novohispanos, esta idea preconcebida va cambiando, al resultar, en algunos casos, unas imágenes de gran calidad artística que incluso competían con ellos talleres de grandes artistas europeos del momento. Y éstos, suelen coincidir con los que fueron recibidos en las primeras décadas del siglo XVII, con un gran valor semántico, símbolo al mismo tiempo de lo exótico, de una monarquía universal y católica en expansión, así como, poseedores de una fuerza religiosa sin parangón. Existieron casos de Cristos unidos a reliquias como el “Cristo del Miserere” de la localidad de Martín Muñoz de las Posadas, Segovia. Esta imagen guardaba en sus pies un trozo de sábana santa, esto nos indica la importancia que se le otorgaba a estos Cristos indios.

En los primeros tiempos, es cierto que intentaban paliar este problema estilístico los misioneros llevando imágenes provenientes de Europa, como todo tipo de santos, ángeles, Vírgenes, etc. Pero los nativos del lugar sólo representaban imágenes a su semejanza, pues dentro de su cultura, tanto el pelo rubio simbolizaba enfermedad o fuego, como los ojos claros representaban una enfermedad, ceguera; por este motivo no se representaba ángeles ni otro tipo de esculturas con cabello rubio, ni con ojos azules o verdes.

Continuando con el tema estilístico, nos remitiéndonos a Fray Gerónimo de Mendieta (Martínez, 1980):” ... estas esculturas resultaban a los ojos europeos carentes de atractivo estético, pues a los hombres los representaban feos como a sus dioses y permítalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a las que tenían sus almas por el pecado...”

Siguiendo con Fray Gerónimo de Mendieta, comentaba que cuando terminaban de hacer las esculturas se las mostraban al prior del convento para obtener la aprobación, para que viera si estaban bien hechas y eran



**Fig. 10.** “Cristo crucificado”, último tercio del S. XVI.  
*Convento de Actopan, Hidalgo, México.*

suficientemente devotas. Algunos evidentes defectos naturalistas hicieron que recogieran advertencias estéticas en el Concilio mexicano (1565) y posteriormente en el III Concilio (1585). Incluso en el siglo XVIII, hubo una queja formal de la Academia de San Carlos ante lo indígena por lo que ellos consideraban “estética de la mofa” (Carrillo, Gariel, 1952).

En resumen, aunque en muchos artículos se afirme que la característica de este tipo de Cristos es su policromía cuyo tono es más oscuro y se representada más ensangrentada respecto a la imagería europea, sabemos que después de las últimas investigaciones e intervenciones en nuevos Cristos indianos, esto no es del todo cierto (Amador, 2007). (Fig. 10)

En cuanto al tema de autoría, la mayoría de este tipo de esculturas son anónimas, aunque cada vez, se van descubriendo documentos que registran el origen de estos Cristos que se enviaban a España. Mediante el comercio de arte entre América y la Península. Se han descubierto documentación escrita que nos aporta información del propietario, posible taller y la fecha de la ejecución de la escultura<sup>7</sup>. También, se encuentra documentación en el interior de las esculturas en forma de códices aztecas reciclados sobre papel amate, escondidos en el interior o formando parte del paño de pureza, que permite datarlas o simplemente situarlas en una determinada zona. Un ejemplo de todo lo que estamos exponiendo es el códice tributario novohispano, escrito en náhuatl que se encontró en el interior de la cabeza del “Santo Cristo” en Valverde de Leganés. Un descubrimiento casual debido a la acción de un ratón que anidaba en el interior de la cabeza. Otro caso, se dio en el “Crucificado del Capítulo” de Santo Domingo de Guzmán de la parroquia de Bornos donde formaba parte del paño de pureza, donde esta vez, se localizó otro códice tributario de una tipología muy sencilla que podría estar situado en la ciudad de México o proximidades. (Fig. 11)

Respecto a los centros de producción de estas obras escultóricas se cree que estuvieron repartidos por diferentes territorios del área mesoamericana, pero las obras que se conservan actualmente, principalmente se concentran en zonas próximas al Valle de México, ciudad de México y la actual región del Estado de Michoacán. Aunque algunos investigadores están trabajando en la localización precisa de estos talleres y se baraja la existencia de algunos otros centros de creación escultórica en Oaxaca, Jalisco, etc., además de los mencionados.

---

<sup>7</sup> En el interior del Cristo de la Sangre de la Capilla del Baratillo, Sevilla; se encontró un documento firmado por Diego Infantes Florentines en la Puebla de los Ángeles (México).



**Fig. 11.** *Detalle del perizonum del “Cristo del capítulo”. Iglesia de santo Domingo de Guzmán. Bornos, Cádiz. Fuente: IAPH*

Se ha comentado mucho con respecto al arte de los Tarascos<sup>8</sup> cuyo arte se le ha definido “arcaico evolucionado”. Siempre se ha visto como unas representaciones alegres con una expresividad vigorosa y con una sensibilidad estilística muy marcada. Por ello, a menudo, a nivel estético se les ha menospreciado sus Cristos. Pero esto, está cambiando en los últimos estudios al respecto.

Pero también existió un mestizaje artístico, religioso y tecnológico que tuvo lugar en la época colonial entre europeos e indígenas y se llevó a cabo durante toda la época virreinal, S. XVI, XVII y XVIII. Hubo escultores de renombre peninsulares, entre los que destacan los diversos miembros de la familia De la Cerda. Un ejemplo a destacar fue Matías de la Cerda, quien Mota Padilla<sup>9</sup> afirmó que fue el más famoso escultor que a este reino llegó de Europa, fue el primer maestro de donde se ha derivado de padres a hijos. Matías a mediados del siglo XVI, ya llevaba muchos años en México, tiempo donde trabajó junto con los artistas tarascos. Luego hubo una continuidad con su hijo Luis, consiguiendo crear un arte mestizo.

Como ya hemos comentado, existió una gran producción de Cristos indianos llegando a exportarse a España. Este comercio dio fama a los talleres de Pátzcuaro debido a la perfección y belleza de las esculturas, las cuales eran a escala humana. Incluso Vasco de Quiroga (1470-

<sup>8</sup> Habitantes del occidente de México, también llamados purépechas.

<sup>9</sup> Matías Ángel de la Mota Padilla, sacerdote, político e historiador mexicano. S. XVII-XVIII.

1565), primer obispo de Michoacán llegó a traer dos escultores a España. El objetivo era que los conocimientos en este tipo de arte, fundaran una escuela para aprovechar esta técnica novedosa de la construcción con caña de maíz sobre otro tipo de soporte, la madera.

Este comercio de obras de arte entre las Indias y la Península se hacía a través de dos flotas de galeones anuales. Ante lo incierto del viaje, era frecuente la repartición del legado en dos galeones. Tras la odisea del viaje, los buques llegaban a la Península y atracaban en el puerto de Sevilla en los s. XVI y XVII y en Cádiz desde 1717. Fueron frecuentes legados mixtos de dinero y plata labrada; escultura y plata; dinero, plata y pintura... Además, predominaban los regalos múltiples compuestos por varios objetos o partidas en metálico. A la hora de transportarlos, existía un especial cuidado en el embalaje de las obras artísticas y su protección ante el viaje transatlántico. Para tal fin, se utilizaban contenedores de madera que incluían distintos materiales como la estopa, resinas, breas, tejidos de arpillera, corcho o hierbas olorosas repelentes e insecticidas<sup>10</sup>. Sabemos que la mayor parte de las piezas venían embaladas en cajas preparadas para proteger el objeto y evitar que se deteriorase. Las cajas iban forradas por dentro y cerradas herméticamente, adjuntando en el exterior rótulos que especificaban el donante, el contenido y el destino. En el caso de los Cristos indianos solían ir desmontados los brazos y la cruz se colocaba en otro contenedor, todos estos los elementos iban envueltos en telas para protegerlos de golpes.

Un dato interesante sería la distribución de estos objetos traídos de Nueva España a sus lugares de destino. Un ejemplo sería los encargados de conducir los regalos desde Cádiz hasta las provincias del norte llamadas de Cantabria, éstos eran vecinos de Yanguas que llegaron a constituir verdaderas compañías. Tenemos constancia que se producían bastante retrasos, inmovilizaciones e irregularidades durante el transporte. Cuando estos legados llegaban a su destino, a menudo, se producían frecuentes conflictos, causados por la no coincidencia entre los listados de los objetos enviados y los que llegaban al lugar del destino.

Podríamos decir que los Cristos ligeros novohispanos son imágenes viajeras a lo largo del tiempo, del espacio físico y de la cultura que hoy en día, todavía enlazan a dos zonas separadas por el Atlántico.

### 3. Conclusiones

Como conclusión, se ha intentado cuestionar textos anteriores que trataban el tema de los Cristos de caña<sup>11</sup>. Todo ello, gracias a la labor conjunta entre restauradores e historiadores del arte, los cuales, ante cualquier intervención de un Cristo indiano se ha trabajado de manera interdisciplinar. De este modo, se ha podido cuestionar distintas afirmaciones como: que el

---

<sup>10</sup> La alhucema, orégano y romero.

<sup>11</sup> A esta conclusión llegué después de escuchar una magistral conferencia que impartió D. Pablo Amador Marrero en Valencia el día 14 de noviembre del 2022.

pueblo de los tarascos fueron los inventores de este tipo de Cristos, la existencia de ídolos aztecas dentro de estas esculturas con el fin de una veneración por parte de los indígenas, el concepto mítico de estos Cristos por estar realizados con maíz, los destinatarios de los Cristos eran, en exclusiva, el pueblo llano; y por último, el denominar artesanos a los artífices de estos Cristos, considerándolos de inferior categoría.

## Referencias

- Alonso Ponga & Panadero García (coords.) (2008). *Gregorio Fernández: Antropología, historia y estética en el Barroco: Gregorio Fernández, en el vértice de la religiosidad popular de la Semana Santa Vallisoletana*. Ayuntamiento de Valladolid.
- Amador Marrero, Pablo F. (2007). *Nuevas perspectivas para la escultura ligera novohispana desde la materialidad, la restauración y la Historia del Arte, Escultura ligera*, Valencia.
- Amador Marrero, P. F., & Pérez De Castro, R. (2023). *Recepción y difusión de la imagería ligera novohispana en los reinados de Felipe II y Felipe III: resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana*. América en Madrid: cultura material, arte e imágenes.-(Ars iberica et americana; 23),
- Marrero P. F. A. (2009). *Imagería ligera en Oaxaca. El Taller de los grandes Cristos*. Boletín de Monumentos Históricos, 15, México.
- Marrero P. F. A., & Cayeros, P. D. (2018). *Divina materia y material sacralizado: el caso del Cristo de Ixmiquilpan. In Tejné: hacia una historia material de la escultura*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Carrillo Y Gariel, A (1952). *El Cristo de mexicaltzingo. Técnica de la escultura en caña*. México. Universidad Autónoma de México.
- Escobar, Fray Mathías (2009). *Americana Thebaida*. Tomo II. España: Ediciones idea.
- García L. (1980). *El comercio español en América, (1650-1700)*. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- Kals R. (2023). *Testigos del ingenio: maques de Michoacán para la virreina de Nueva España*. América en Madrid: cultura material, arte e imágenes. -(Ars iberica et americana; 23)
- Peguero, M. G. C. (2013). *Religiosos y educación. Métodos y enseñanzas en el antiguo obispado de Michoacán*. Revista Mexicana de Historia de la Educación 1
- Pereda, F. (2007). *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*.
- Quiles, F; Amador, P. F.; Fernandez, M (2020). *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. España: Andavira Editora S.L.
- Martinez, J. L. (1980). *Gerónimo de Mendieta*. Estudios de cultura náhuatl, 14. México.
- Román Garrido, R. (2020). *En Crevillent: una escultura ligera, realizada con pasta de caña. Investigaciones sobre su origen*. Crevillent, la etnografía de un pueblo, Vol. 5.
- Sabau García, M.L. (1994). *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España, Ciudad de México*.