



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TÉCNICAS Y MATERIALES DE LA ESCULTURA LIGERA NOVOHISPANA CON  
CAÑA DE MAÍZ: UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO  
DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA  
ELIZABETH AVILA FIGUEROA

TUTOR  
DRA. IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS

SINODALES  
MTRO. PABLO FRANCISCO AMADOR MARRERO  
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI  
LIC. GABRIELA GARCÍA LASCURAIN VARGAS  
MTRA. SOFÍA IRENE VELARDE CRUZ



MÉXICO, CIUDAD UNIVERSITARIA

FEBRERO 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

Mi agradecimiento a los coordinadores. Aurelio de los Reyes García Rojas que siempre mostró interés por que concluyera mis prerequisites para dar paso a la maestría. A Eduardo Baez Macías y Rita Eder Rozenywaig quienes me escucharon y animaron a retomar mi trabajo de tesis. A Brígida Pliego Durán, asistente de la coordinación de posgrado, quien siempre me atendió sin distinción. A Gustavo Curiel Méndez quien en su momento encamino el tema de mi investigación. A mis Sinodales por sus observaciones y comentarios. A Pablo Francisco Amador Marrero por responder mis dudas. A Clara Bargellini Cioni, por su Seminario de Historiografía Novohispana donde surgió mi interés por la revisión historiográfica de la imaginería ligera. A Gabriela García Lascurain Vargas, por el material fotográfico que me permitió consultar así como el buscar los medios para acceder al Archivo y Fototeca de la Coordinación de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia. A Sofía Irene Velarde Cruz por enviarme en archivo electrónico, antes de ser presentado su texto impreso, la reedición de su libro *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz*. A mi tutor de tesis, Patricia Díaz Cayeros a quien le agradezco, infinitamente, toda la paciencia que tuvo hacia mi persona, el interés que mostró por el tema, siempre guiándome a través de su erudición para llevar a término este trabajo.

Agradezco a PAPPIT que de agosto de 1999 a julio de 2000 me favoreció como estudiante becaria de maestría en el proyecto "Catalogación, restauración y divulgación del acervo patrimonial de la Escuela Nacional de Artes Plásticas" bajo la Coordinación de Elizabeth Fuentes Rojas.

Mi gratitud al Seminario de Escultura Novohispana que conducen Pablo Francisco Amador Marrero y Patricia Díaz Cayeros impulsando el estudio, y ampliando los horizontes hacia el conocimiento de la escultura Novohispana, a través de la Revista *Encrucijada* y de los Congresos Internacionales. Medios indispensables que a favorecido a los alumnos que formamos parte de dicho Seminario para llevar a cause nuestra investigación de tesis. A la Universidad Nacional Autónoma de México por permitirme, aún pasados tantos años, continuar con mis estudios.

*A mi madre, María de los Angeles Figueroa Martínez.  
Ya mi padre, Rafael Avila Orozco, quien ya descansa en paz.*

## Prólogo

La tesis que a continuación se presenta aborda las técnicas y los materiales de la escultura ligera novohispana con caña de maíz desde una aproximación historiográfica. Frecuentemente se ha afirmado que el origen tecnológico de este tipo de imaginería es “Tarasco”. Sin embargo, la revisión realizada muestra que esta aseveración es demasiado estrecha y que en ella han perdurado una gran cantidad de mitos, errores e imprecisiones.

Sin duda, algunos materiales y formas constructivas prehispánicas pudieron ser trasladados hacia la producción de imágenes ligeras novohispanas. Sin embargo, el proceso es mucho más complejo de lo que generalmente se ha afirmado. Por ello, antes de iniciar con la revisión historiográfica, me permito mencionar algunos mitos de creación mesoamericanos que explican cómo algunos dioses al surgir de la naturaleza, y ser creadores de la misma, son representados y fabricados por el indígena con los materiales que ésta misma ofrece. Estos escasos ejemplos acercarán a comprender la importancia de los ídolos hechos con masa comestible y pasta de caña de maíz. Aunque este es un tema en el que no se profundizará, permitirá vislumbrar un aspecto que va más allá del sentido práctico de la ligereza y del empleo del papel, la caña o el quiote, el cual permite suponer, en cierta medida, una de las varias razones por las cuales dicha tecnología influyó en la fabricación de escultura ligera novohispana con caña de maíz.

En las crónicas del siglo XVI que conservan la historia mítica de los mexicanos<sup>1</sup>, se refiere que los *populocas* tenían a su dios *Amateotl* (dios del papel), el cual construían con “hojas de papel tan grande como una mano” mojadadas con sangre de corazones.<sup>2</sup> Del mito de creación del maguey dicen que con los huesos de la virgen *Meyahuel* (diosa del pulque)<sup>3</sup> fue creada esta planta. Al tratar los mitos de creación *tezcocanos* señalan que, al inicio de los sacrificios, éstos “vestían a sus dioses de papeles” y después el señor de *tezuco* “al adquirir oro, plata y joyas, les mandó hacer vestidos, los mas preciosos que

---

<sup>1</sup> Ángel María Garibay ofrece la traducción de tres manuscritos de contenido histórico mítico de los antiguos mexicanos. Supone que el primer manuscrito, que García Icazbalceta tituló “*Historia de los Mexicanos por sus pinturas*”, pertenece a Fray Andrés de Olmos; el segundo manuscrito, publicado bajo el título de “*Histoire du Mechique*” por Edouard de Jonghe, lo atribuye a fray Marcos de Niza; y el tercer manuscrito que forma parte del llamado *Códice Chimalpopoca* en que se contienen los *Anales de Cuauhtitlán* y la tercera parte que Del paso y Troncoso llamó *Leyenda de los Soles*, podría pertenecer, dice, al franciscano fray Juan Bautista. Ángel María Garibay, *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres Opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1963, pp. 9-19.

<sup>2</sup> Ángel María Garibay K, “El dios Amateotl”, “Origen de los Sacrificios”, en *Teogonía e Historia de los mexicanos. Tres Opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa, 1973 (Colección Sepan Cuantos..., Núm. 37), p. 95 y 99.

<sup>3</sup> Ángel María Garibay K, “Creación del maguey”, en *Teogonía e Historia ...*, p.106.

podía, con perlas preciosas, hermosas, y otras cosas [...]. Sobre la creación del maíz narran que al meterse *Cinteotl* (dios mazorca, deidad del maíz) debajo de la tierra, salió de sus cabellos algodón, de sus orejas semillas, de su nariz *chian* (salvia), de los dedos un fruto llamado *camotli*, de las uñas un maíz largo, “que es el cereal que comen ahora, y del resto del cuerpo le salieron muchos otros frutos, los cuales los hombres siembran y cosechan”.<sup>4</sup> Por otro lado, el mito *quiché* de la creación del hombre contenido en el *Popol Vuh*, escrito poco después de la venida de los españoles, y que en el siglo XVIII llegó a manos de fray Francisco Ximenez siendo el dominico el primer traductor del manuscrito, nos dice que: “De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres que fueron creados”.<sup>5</sup> Así, estos mínimos ejemplos míticos revelan lo trascendental que fue la naturaleza en la vida social y religiosa de las culturas mesoamericanas. Y la planta de maíz como dadora y proveedora, entre otros elementos de la naturaleza.

Fue tal la trascendencia de esta planta entre las culturas mesoamericanas que, de granos de maíz, masa de granos de maíz y pasta de caña de maíz, como lo hacen saber los cronistas novohispanos, fueron contruidos y aderezados algunos ídolos indígenas. Por un lado, se tienen noticias del sistema constructivo de la figura del dios *Huitzilópochtli* que era, en los ritos de sacrificio mexica, y como lo señala en el siglo XVI fray Bernardino de Sahagún en su *Historia*, modelado con masa de bledos o semillas de *huautli* (amaranto), granos de maíz y masa de granos de maíz, sobre palos de madera de *mizquitl* que hacían las veces de sus huesos, aderezado con semillas, plumas, papel y oro. En este proceso, los materiales que aderezaban al ídolo también tenían un simbolismo. Por el mito del nacimiento de *Huitzilopóchtli* se explica la abundancia de plumas en su representación, pues el dios en sus orígenes fue “una pelotilla de plumas”, y “al nacer ya venía armado con su rodela y en su cabeza traía un pelmazo de plumas pegado”, sus brazos y muslos pintados de color azul, y su pierna izquierda cubierta con plumas. Esto explica por qué *Huitzilopóchtli*, como lo señala fray Bernardino de Sahagún, aparece con un gorro de pluma fina de papagayo amarillo, con penacho de pluma de

---

<sup>4</sup> Ángel María Garibay K, “Creación del maíz”, en *Teogonía e Historia ...*, p. 110.

<sup>5</sup> *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, “Tercera parte. Capítulo Primero”. traducción del texto original con introducción y notas por Adrián Recinos, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 (Colección Popular 11), p. 104.

Quetzal y en su mano, su pluma de Quetzal.<sup>6</sup> Por su parte, fray Diego Durán dice en su crónica que en la construcción del dios *Huitzilopóchtli* domina la semilla de *huautli* o amaranto y que en la fiesta *Panquetzaliztli* (ensalzamiento de banderas) se hacía una estatua del dios *Huitzilopóchtli* del tamaño de un hombre y que llevada por un indígena en brazos, que corría a toda prisa, se conmemoraba que en todo tiempo que vivió *Huitzilopóchtli* nunca fue alcanzado y recordaba la *ipaina Huitzilopóchtli* que significa, dice Durán, la prisa, velocidad y ligereza de *Huitzilopóchtli*.

Resulta interesante, por un lado, cómo después de la conquista, supervivieron algunos de los materiales prehispánicos que se hacen presentes en la manufactura de imágenes ligeras novohispanas, por ejemplo, el qurote de maguey prevalece en la hechura de algunas advocaciones marianas y el uso de madera, papel, plumas, en Cristos ligeros. Por otro lado, la técnica que describe fray Bernardino de Sahagún aplicada a la construcción de la figura de *Huitzilopóchtli* y la ligereza de este dios, de la que habla fray Diego Durán, coincide, en cierta medida, con la técnica y ligereza de los Cristos ligeros. Así las leyendas precolombinas y las fuentes que recogen los cronistas revelan que los materiales anteriormente mencionados así como la planta de la caña de maíz no fueron exclusivamente empleados por los antiguos “tarascos”, sino también por otras culturas mesoamericanas. Otro tipo de fuentes permitirá mostrar además otro ingrediente fundamental para el surgimiento de la escultura ligera novohispana al cual no se le ha dado suficiente atención: la escultura de papelón español. La combinación de estos elementos permitirá una diversidad de variantes técnicas presentes en este género de imaginería.

A pesar de la existencia de varias historiografías sobre la escultura ligera novohispana con caña de maíz, la presente revisión constituye la primera recopilación exhaustiva. No contiene muchos textos totalmente nuevos pero si reúne, cita y revisa críticamente toda la bibliografía. En este sentido, los cronistas mencionados en esta tesis no son únicamente personajes históricos lejanos u olvidados. Constituyen una fuente fundamental que fue empleada directamente no sólo para encontrar tecnologías similares entre ídolos indígenas y escultura ligera con caña de maíz, sino también para ubicar el origen de uno de los mitos más difundidos en torno a este arte. Esto llevó a plantear varias preguntas, siendo la más importante ¿por qué se sigue considerando a la escultura ligera novohispana con caña de maíz una técnica de origen “tarasco” o prehispánico, y no

---

<sup>6</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en María Olvido Moreno Guzmán, *Conservación del arte Plumario en México*, Tesis. Licenciada en Restauración de bienes muebles, 1983, p. 96.

una técnica de origen novohispano donde la herencia indígena y española se hace presente en este género de imaginería?.

#### Advertencia

Reúno en esta aproximación historiográfica, en la medida de lo posible y sin preferir un autor en particular, todas las crónicas virreinales, textos decimonónicos, modernos y contemporáneos que estuvieron a mi alcance, y que hablan de las técnicas y materiales presentes en los ídolos de masa comestible, pasta de caña de maíz y en imágenes ligeras novohispanas con caña de maíz. Si algún texto se escapa de las fuentes consultadas fue más por falta de acceso a los mismos. La tesis se limita a la revisión historiográfica de la escultura ligera novohispana con caña de maíz, sin incluir la capitania de Guatemala ni la realizada en otros virreinos. Esta revisión inicia con las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés (1519) y cierra con el estudio de Pablo Francisco Amador Marrero, “Imaginería ligera en Oaxaca. El Taller de los grandes Cristos” (2009). El orden en que aparecen los autores pretende ser cronológico en base a la fecha aproximada en que escribieron y publicaron sus estudios. Es importante puntualizar que, por ser una aproximación historiográfica, siempre se procuró revisar la fuente directa para extraer la cita del texto original. Aunque algunos cronistas para escribir sus historias se apoyaron en crónicas anteriores o contemporáneas a ellos, llevando a encontrar, en algunas ocasiones, que parezcan repeticiones; considero, y pese a esto, no dejar de mencionar a ningún cronista que trate el tema, pues cada uno enriquece la información con sus conocimientos y sus fuentes consultadas. Por otra parte, el interés por agregar el significado de las voces nahuas, “tarascas o purépechas” que aparecen al lado de la voz entre paréntesis, y llevadas a un glosario general, tiene como propósito no sólo conocer el significado de las voces que emplean los cronistas en sus historias sino también comprender lo que el cronista nos dice.

Aunque en la actualidad el significado del termino “Tarasco o Purépecha” es tema de discusión entre historiadores, etnólogos, antropólogos, lingüistas y habitantes de Michoacán, para denominar a los antiguos indígenas que ocuparon la zona como para los actuales habitantes,<sup>7</sup> en esta aproximación historiográfica se respeta el término que cada

---

<sup>7</sup> Desde el siglo XVI al XXI cronistas y autores modernos han estudiado el significado del término Purépecha y Tarasco. En el siglo XX surgió la polémica en torno a discutir y analizar las distintas formas que se han asignado para definir la lengua, habitantes o territorio michoacano, y aunque la polémica continúa en la primera década del siglo XXI, los especialistas no llegan a concluir qué

autor emplea y el significado que le otorgue, ya sea para referirse a la región geográfica, idioma, o a los habitantes. En caso de ser necesario, y sin inclinarme por una denominación en particular, me limito a emplear el término michoacano. En este sentido y en palabras de Claudine Chamoreau: “Elegir una denominación no es imparcial, pues denota la actitud que se adopta ante aquellos a quienes se designa”.<sup>8</sup>

---

término debe ser utilizado para llamar a los antiguos y actuales habitantes del territorio michoacano. Pedro Márquez Joaquín, editor, *¿Tarascos o P'urhépecha? Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano*, Morelia, Michoacán, México, 2007 (Colección Kw'Anískuyarhani: 2).

<sup>8</sup> Pedro Márquez Joaquín, editor, *¿Tarascos o P'urhépechas?. Voces sobre ...*, p. 17

## Introducción

La importancia de las técnicas artísticas no sólo radica en la solución plástica y formal que ofrecen como medio para comunicar ó simbolizar algo; también forman parte de la mentalidad de la sociedad y cultura que las originó, adoptó y modificó. Después de la conquista de México se conservaron diversas formas del mundo mesoamericano y; entre ellas, el conocimiento de algunas artes que el antiguo indígena practicó. De éstas, los evangelizadores aprovecharon lo más conveniente para llevar a cabo su empresa espiritual.

Las crónicas del siglo XVI, al describir los materiales y técnicas que el antiguo indígena empleó, refieren, por ejemplo, no sólo la elaboración de mosaicos con plumas de aves o la fabricación del Códice mesoamericano, sino que también señalan cómo estas tecnologías pictóricas se adaptaron a los temas, contenidos y formas de la nueva religión, conservando los medios y procedimientos de fabricación. Del empleo del maíz para la construcción de sus efigies, varios cronistas apuntan que el indígena elaboraba una masa comestible con bledos o semillas (llamada *tzoalli*) para llevar a cabo su ritual religioso. Granos de maíz molidos, enteros, tostados o reventados, mezclados con sangre humana o miel de maguey, daban forma a las deidades representadas (o ídolos), entre las que prevaleció la figura del dios *Huitzilopóchtli*. Fray Alonso de La Rea en el siglo XVII y fray Matías de Escobar en el siglo XVIII refieren que los antiguos “tarascos” para poder transportar a cuestras a sus dioses fabricaron una pasta ligera llamada *tatzingueni* hecha con médula de caña de maíz molida y engrudo llamado *tatzingue*, materia que el evangelizador adoptó para fabricar imágenes cristianas: Cristos y advocaciones marianas.

Entre lo peculiar de las imágenes hechas con caña de maíz, masa o pasta, los evangelizadores no sólo señalan el origen del uso del material sino también la solución técnica que ofrece al construirse esculturas huecas, ligeras y de escaso peso. De este modo, el objetivo central de esta tesis es revisar, cronológicamente, cómo se ha estudiado este género de imaginería a partir de los textos virreinales y decimonónicos así como de los producidos por la historia del arte y de la restauración.

Desde el periodo virreinal se afirma que en la escultura con caña de maíz pervive el empleo de una técnica de origen “Tarasco” o prehispánico. Para mostrar y fundamentar los problemas que plantea esta aseveración, en el primer capítulo se revisan las crónicas que hacen mención de la hechura de ídolos hechos de masa comestible y pasta de caña

de maíz. Ahí se muestra que las escasas descripciones refieren más la fábrica de piezas de semillas, amaranto o *huautli*, granos enteros de maíz o molidos en masa. Respecto al empleo de la pasta de caña de maíz para la fabricación de ídolos “tarascos”, se mostrará que fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar no describen propiamente el proceso técnico de las deidades “tarascas”, sólo apuntan el material y la fabricación de una pasta que constituye uno de los materiales primarios en la técnica michoacana para hacer Cristos. Así se verá que los autores modernos al tomar la crónica de fray Matías de Escobar como única fuente referencial descuidan textos fundamentales. Tal es el caso de fray Bernardino de Sahagún quien en el siglo XVI no sólo describe, a través de sus informantes indígenas, el sistema constructivo de figuras elaboradas a base de semillas comestibles sino también refiere cómo los Amantecas de *Amatlan*, al fabricar figuras de pequeños y grandes animales, usaban una masa elaborada con médula de caña de maíz y un engrudo llamado *tzacuiltli*. Así muestro que la médula de caña de maíz no sólo fue empleada por los antiguos “tarascos” para fabricar ídolos sino también por los antiguos mexicanos en época prehispánica. El no contar con una descripción técnica por parte de los “tarascos”, unido a la carencia de fuentes lleva a desconocer el grado de semejanza de ambas técnicas prehispánicas.

Lo cierto es que el panorama geográfico respecto al empleo de la médula de caña de maíz entre los antiguos indígenas no se limitó a la zona michoacana sino que abarcó también el altiplano central. Sin embargo, diversos autores modernos y contemporáneos omiten la información que proporciona fray Bernardino de Sahagún y toman como única fuente referencial lo dicho por fray Matías de Escobar. Esto ha conducido a que prevalezca no sólo la idea de un material creado exclusivamente por los antiguos “tarascos” sino la supuesta existencia de una antigua técnica “tarasca”, siendo que lo descrito por La Rea y Escobar refiere la tecnología de imágenes cristianas.

Para mostrar que durante el periodo virreinal más que hablar de una técnica, se alude el uso de uno de los materiales empleados en las imágenes ligeras novohispanas con caña de maíz, el segundo capítulo revisa las fuentes novohispanas que se ocupan de la escultura ligera desde el siglo XVI. El propósito es señalar que otros cronistas tampoco describen un proceso tecnológico como tal sino sólo el que sufre la caña al ser procesada. Aunque si se hace énfasis en lo liviano y hueco de las imágenes, se habla de esculturas fabricadas con “corazones de caña con lo que se hace una pasta”, “caña de maíz batida y amasada en pasta”, “meollo *centli* o *tlauilli*”, “espiga del maíz”, “corazones

de la caña se hacen esculturas livianas” y crucifijos “huecos de caña”; anunciando varias tipologías tecnológicas.

Así, se concluye que en el siglo XVIII fray Matías de Escobar crea un mito sobre una técnica “tarasca.” Desde el siglo XVI el dominico fray Agustín Davila Padilla no relaciona la técnica con una cultura en particular sino con “esta tierra”, en general. En sus cartas contenidas en los *Memoriales* del Tercer concilio provincial mexicano celebrado en 1585, el veedor del arte de la pintura, Pedro Rodríguez, refiere a la producción de imágenes con caña de maíz y masa de lo propio de la Capital del Virreinato. Esto muestra de nuevo que la producción de imaginería ligera novohispana no fue exclusiva del territorio michoacano.

Por otro lado, se verá que en las fuentes virreinales ya se menciona el empleo del cartón. De hecho, en la historiografía del siglo XIX se reconoce incluso un vínculo entre la escultura ligera novohispana y española de papelón. Así se abordará en el tercer capítulo la obra de Bernardo Olivares Iriarte. Es el primer autor en señalar explícitamente la relación entre la técnica de la escultura de cartón novohispana con la técnica de la escultura de papelón español dejando ver el lazo que existe entre la llamada técnica michoacana hecha con caña y médula de caña de maíz, la de cartón y caña de maíz y la española de papelón. Sí con esto en mente regresamos a las crónicas novohispanas, lo escrito por fray Alonso de La Rea puede interpretarse de manera distinta. Éste afirma que “el ejemplar de la efigie”, para fabricar imágenes de pasta de caña de maíz, “fue dado por los “ministros evangélicos”. Lo que me lleva a creer que posiblemente desde esta época temprana el cronista anuncia el vínculo entre la escultura ligera novohispana con caña de maíz y la española de papelón. Como se verá, este es un aspecto que se ha pasado por alto en la historiografía del siglo XX al aludir sólo la existencia de una técnica de origen “tarasco” o prehispánico.

En el siglo XX el interés por estudiar la composición tecnológica y material de esta escultura se benefició de distintas disciplinas donde historiadores, escultores, científicos y restauradores emplearon diversos recursos y métodos para conocer los materiales, técnicas y estructuras presentes en la imaginería ligera novohispana con caña de maíz. Se argumenta que el enorme desarrollo del estudio de la escultura novohispana con caña de maíz, a través de la investigación monográfica, del análisis y preservación de este género de imaginería ligera, no esta exento de mitos generados desde el periodo virreinal. Como se verá en el capítulo cuarto, Julián Bonavit dio inicio al mito moderno de una técnica de origen “tarasco” aplicada a imágenes ligeras con caña de maíz que los

autores posteriores continuarán, al construir y entretrejer en sus estudios hasta el día de hoy.

Pese a que Xavier Moyssén es el primer autor en romper el mito de una técnica de origen prehispánico al decir que ésta se desconoce, y lo único que se sabe es por la intervención realizada a imágenes como la hecha por Abelardo Carrillo y Gariel al *Cristo de Mexicatzingo*, encuentro que la idea de una técnica de origen “tarasco”, así como el uso exclusivo de una pasta empleada por los mismos michoacanos en imágenes ligeras novohispanas, se ha mantenido en la mayoría de los autores que sólo remiten a: escultura michoacana, escultura de pasta de caña, escultura indígena con caña de maíz, escultura indígena michoacana; etc. Así se verá que la técnica de la escultura ligera novohispana con caña de maíz se perpetúa en los siguientes términos: “técnica indígena”, “técnica prehispánica”, “técnica michoacana”, “técnica tarasca” o “técnica purépecha”. En la investigación, intervención y estudio recibe los nombres de “escultura de pasta de caña”, “escultura de caña de maíz”, “escultura michoacana en pasta de caña”. Rolando Araujo será el primer autor en proponer el término “ligero” que lentamente se ha ido incorporando en la historiografía, y el autor nos recuerda que fray Agustín de Vetancurt fue quien empleó el término por primera vez y con ello justifica su propuesta.<sup>1</sup>

También se verá que la primera gran aportación que Abelardo Carrillo y Gariel deja al ofrecer el primer estudio detallado del examen que practicó al *Cristo de Mexicatzingo*, y al *Cristo del Museo de El Carmen*, ha tenido un uso excesivo por parte de algunos autores que al pretender explicar sus piezas intervenidas en base a ese estudio, los conduce a mostrar erróneamente el sistema constructivo de las mismas y presentar sólo estudios truncados. Sin embargo se estiman otros estudios que presentan la intervención de imágenes ligeras como el realizado al *Cristo de Churubusco* por Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, al *Señor Santiago* de la Iglesia de Santa María Chiconautla del Estado de México por parte de Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón y al *Cristo de Telde*, en Islas Canarias, por Pablo Francisco Amador Marrero.

Por otro lado, esta revisión historiográfica permite ver lecturas distintas sobre el empleo de moldes que desde el siglo XVII fray Matías Escobar evidencia, así como en el siglo XIX Francisco terrazas reconoce su uso en la hechura del *Cristo de Santa Teresa* y

---

<sup>1</sup> Rolando Araujo Suárez, “La Escultura Ligera de México”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, España, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, p.125.

Bernardo Olivares Iriarte refiere para la fabrica de escultura ligera con Cartón; llevando a Rolando Araujo Suárez a suponer, en el siglo XX, que estos fueron empleados en el *Cristo de Churubusco* y fabricados de algún material dúctil como el barro. Su empleo fue confirmando por Pablo Francisco Amador Marrero en el siglo XXI al intervenir al *Cristo de Telde*.

Como se verá, la historiografía de la primera década del siglo XXI, y que se revisa en el quinto capítulo, continuará prolongando el mito de una técnica de origen “tarasco” o prehispánico. El primer estudio que reúne a especialistas españoles y mexicanos (coordinado en 2001 por Antonio García Abásolo, Gabriela García Lascurain Vargas y Joaquín Sánchez Ruiz), se inclina por emplear el término de *imaginería indígena* y remite fundamentalmente a dos cuestiones: al antiguo oficio indígena o a una antigua técnica indígena. Por su parte, Sofía Irene Velarde reconocerá un sincretismo entre la escultura prehispánica y española, aunque prefiere remitir la “técnica” al Imperio “purhépecha” y a la factura de sus deidades.<sup>2</sup> Una idea similar ha circulado en textos de divulgación.<sup>3</sup> Esto no debe hacer olvidar, sin embargo, que tanto Gabriela García Lascurain Vargas como Pablo Francisco Amador Marrero si han llamado la atención hacia la escultura de papelón europeo como un antecedente fundamental de algunos tipos de escultura ligera.

En esta década se notará la integración de nuevos medios y métodos científicos a los que ha recurrido el historiador del arte y restaurador para estudiar la tecnología de una pieza o intervenirla. Por ejemplo, Pablo Francisco Amador Marrero emplea por vez primera la endoscopia clínica para intervenir al *Cristo de Telde* en las Islas Canarias. Este autor ha hecho avances muy significativos en la comprensión de este tipo de escultura a partir del intercambio cultural entre Europa y América y en torno a los centros de producción regionales. Por su parte Leonor Labastida, por primera vez emplea en México la videoscopia industrial para conocer el interior de una imagen ligera.

---

<sup>2</sup> Sofía Irene Velarde Cruz, “La escultura religiosa en pasta de caña. La fusión de dos culturas en las esculturas de pasta de caña”, en *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz. Estudio Histórico y Catálogo de Imágenes en Morelia, Tupátaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga, y Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Siglos XVI-XVIII*. Michoacán, México, CONACULTA, Instituto Michoacano de Cultura, 2003, p. 52.

<sup>3</sup> En una entrevista a Pablo Amador Marrero en torno a un *Nazareno* depositado en Cádiz, España, que presenta una cruz hecha de cáscaras de escarabajo verde. Laura Romero rescata que para el especialista, esta “podría ser otra técnica prehispánica”. Laura Romero, “Expertos de Estéticas analizan el código hallado en Andalucía”, en *Gaceta UNAM*, México, Ciudad Universitaria, núm, 4,231, 16 de marzo de 2010, p. 15. En este sentido, vale recordar que en la cultura mexicana el escarabajo verde (o *Mayatli* en vos nahua) es el sexto día del Calendario Azteca y simboliza a la noche de los muertos.

Así se verá, con base en esta revisión historiográfica, que entre el siglo XVII a la primera década del siglo XXI, la escultura ligera novohispana con caña de maíz al ser renovada, modificada, examinada, destruida, intervenida y restaurada, ha sido posible conocer la presencia de “materia diversa” que constituye a la escultura ligera novohispana con caña de maíz. En el siglo XIX Francisco Terrazas por primera vez llama la atención hacia este enfoque al intervenir el *Cristo de Izmiquilpan* o *Cristo de Santa Teresa*. Bernardo Olivares Iriarte presentará por primera vez las distintas tipologías técnicas de las imágenes ligeras: de caña de maíz, colorín y cartón. Esto llevará en el siglo XX a Andrés Estrada Jasso a clasificar, por primera vez, una serie de “variantes técnicas”, al que siguió Luis Enrique Orozco y Jaime Emilio Muñoz, empleando una diversidad de términos para llamar a las “variantes técnicas” como: escultura con alma, escultura sin alma, con pasta de caña de maíz, con médula de caña de maíz, con papel, con qurote, con hojas de maíz. Sofía Martínez del Campo Lanz y Rolando Araujo Suárez, por su parte, clasificarán las “variantes estructurales” como: alma, esqueleto, armazón, núcleo y que ofrecen estabilidad al interior de las imágenes ligeras novohispanas con caña de maíz. Pese a que estos autores dan cuenta de la “diversidad” de materiales y “variantes” técnicas presentes en esta imaginería, se verá que no han sido lo suficientemente atendidas por la historiografía, siendo miradas sólo como el origen de una técnica de origen “Tarasca” y no como las creadoras de un género de escultura ligera con caña de maíz, propiamente novohispano.

Para el estudio de la presente tesis se ha hecho uso de fuentes diversas: documentos de archivo, crónicas, material bibliográfico como libros, artículos, revistas electrónicas y otras fuentes de consulta. Se anexa un glosario de términos con el significado de voces nahuas que los evangelizadores emplean en sus crónicas y un vocabulario técnico de palabras que emplean los autores en sus textos, significados de palabras que también se agregan al texto de los capítulos, a un lado de la palabra, entre paréntesis.

El acercamiento a estas fuentes y al estudio de la escultura ligera novohispana con caña de maíz se inició en los seminarios y cursos monográficos que cursé en la maestría. Me acerqué poco a poco a la lectura de algunos textos modernos y crónicas que hacen mención de estas piezas. Sin embargo detecté que las citas que los autores modernos recogen de los cronistas no coinciden muchas veces con las fuentes y había algunas imprecisiones en las referencias bibliográficas. Esto me llevó a revisar la fuente directa. Al encontrar que la mayoría de los cronistas refieren más la mención de ídolos

hechos de semillas de amaranto y granos de maíz, me llevó a pensar en una posible relación no sólo con los ídolos hechos con pasta de caña de maíz, en cuanto a su posible ligereza, sino también con la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

Hace algunos años, cuando el doctor Gustavo Curiel revisó mi avance de tesis me propuso no sólo la consulta de las crónicas de los evangelizadores sino también las crónicas de viajeros y conquistadores. Inicié de nuevo la revisión del material que tenía, encontrando en otras crónicas referencias de imágenes ligeras y en las crónicas de conquistadores encontré referencias sobre ídolos. Por otro lado, teniendo la crónica de fray Francisco Ximenez, que hace mención al Cristo del ex Convento de Santo Domingo de Guatemala fabricado con “corazones de caña de maíz”, me di a la tarea de revisar, dentro de las posibilidades de acceso, no sólo crónicas novohispanas sino también del Virreinato de Guatemala y Perú sin encontrar, hasta el momento, otra mención de imágenes hechas con caña de maíz. De los autores del siglo XIX, XX y XXI revisados en esta tesis, y que estudian la escultura ligera novohispana con caña de maíz, se hizo la lectura completa de libros, artículos, notas periodísticas y revistas electrónicas que estuvieron a mi alcance.

Cabe decir que se procuró revisar la fuente directa de las crónicas virreinales, con el propósito no sólo de conocer al autor, sino también ubicar su información en tiempo y espacio, esto lo señalo pues en esta aproximación historiográfica se notará la falta de mención de la crónica del franciscano fray Antonio Tello, a quien la historiografía moderna atribuye y cita como el autor del párrafo que dice: “Su peso muy leve, casi ninguno y se hiende con facilidad [...] En lo demás parece de corazón de cañas de maíz, no amasado ni batido, sino unidos con otros los fragmentos, en sentido vertical con alguna pegadura”[...],<sup>4</sup> y que alude a *La Pacificadora* o *Virgen de Zapopán* que el franciscano fray Antonio de Segovia portaba colgada en su pecho. Aunque Tello si habla de la vida y virtudes de fray Antonio de Segovia, al no encontrar en sus crónicas esta referencia sobre el material que presenta la Virgen, me lleva a suponer que fue otro cronista el autor de este pasaje. El padre Luis Enrique Orozco es el primer autor en mencionar esta cita. Sin embargo, en su estudio sólo habla de “otro autor” sin atribuir su autoría a Tello, a diferencia de Enrique Luft quien presume a Tello como el autor. Continúo buscándola en otros cronistas franciscanos de la provincia de Michoacán por considerar que la información es importante para el conocimiento tecnológico de la

---

<sup>4</sup> Luis Enrique Orozco, “Los frailes de N. P. San Francisco aplican el ‘Tatzingueni’ a las esculturas religiosas”, *Los Cristos de Caña de Maíz y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo*, Tomo I, México, Guadalajara, s. e., 1970, p.20.

escultura ligera novohispana con caña de maíz y de la imagen mariana. En el caso de los estudios modernos, aunque en la actualidad se puede acceder a bibliotecas digitales o revistas electrónicas, no logré revisar algunos artículos de publicaciones españolas.

Para la consulta de las fuentes virreinales y estudios modernos se tuvo acceso a los acervos de la Biblioteca y Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras, Biblioteca Central, Biblioteca y Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas. También se consultó el Archivo General de la Nación de México, Archivo de Notarías de la Ciudad de México y Archivo Franciscano del Fondo Reservado de la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia donde, hasta el momento, no he encontrado material referente a la escultura ligera con caña de maíz. Para los datos biográficos de los cronistas y de sus manuscritos, se consultaron libros especializados sobre evangelizadores, viajeros, conquistadores y diccionarios biográficos. Para la biografía de autores modernos también se consultaron diccionarios y la Internet. Para el glosario de términos en voces nahuas se consultó el vocabulario de palabras que Ángel María Garibay anexa a la *Historia* de fray Bernardino de Sahagún y el vocabulario que preparó para la edición de la crónica de fray Diego Durán, así como la consulta de diccionarios.

Las fotografías de las ilustraciones del *Códice Florentino* que se ocupan para el capítulo I fueron proporcionadas por el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y las fotografías de las ilustraciones del *Atlas Durán* se tomaron de la *Historia* de fray Diego Durán editada por Ángel María Garibay. Algunas de las fotografías de imágenes ligeras que aparecen en esta tesis son reprografías de libros, otras fueron proporcionadas por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH, a través de la restauradora e historiadora del arte Gabriela García Lascurain Vargas y de su Archivo personal. La fotografía de el *Señor Difunto de Icod de los Vinos* fue proporcionada por Pablo Francisco Amador Marrero.

## Capítulo 1. Hechura y materiales a partir de los ídolos de semillas y caña de maíz: cronistas y conquistadores de Indias.

### 1.1. Ídolos de materia comestible: semillas (de amaranto) y granos de maíz.

Al escribir la historia de las culturas mesoamericanas los cronistas y conquistadores no dejaron de expresar su asombro, desprecio, curiosidad o admiración, por su arquitectura, pintura, mosaicos de plumas, códices o ajuares de la vida cotidiana. La escultura como los códices no escaparon a la destrucción por considerar que sus formas zoomorfas y antropomorfas representaban ideas demoníacas y falsas deidades. Entre estos “ídolos”, en piedra, madera y arcilla fabricados por los indígenas para ocupar un espacio palacial, religioso o mortuario, aparecen los elaborados de materia comestible, fabricados exclusivamente para el ritual religioso de sus dioses, a base de semillas, granos enteros de maíz y amasados.

En sus *Cartas de Relación* dirigidas a Carlos V, el político y conquistador Hernán Cortés (Medellín, Badajoz, 1485-Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1547), da cuenta de los episodios de la conquista y de la región que llamaron Nueva España.<sup>1</sup> En la segunda carta (firmada en De la Villa Segura de la Frontera de esta Nueva España, a 30 de octubre de mil quinientos veinte años, 1520) trata, entre otras cosas, acerca del señorío de Moctezuma, de sus ritos y ceremonias. Dice que el indígena, para llevar a cabo su ritual religioso, hace “grandes” “ídolos”, mayores del tamaño natural, empleando diversas semillas comestibles mezcladas con la sangre del sacrificado y la consistencia de “masa” que debían de adquirir éstas para la fábrica de las figuras:

Los bultos y cuerpos de los ídolos en quienes estas gentes creen son de muy mayores estaturas que el cuerpo de un gran hombre. Son hechos de masa de todas las semillas y legumbres que ellos comen, molidas y mezcladas unas con otras, y amásanlas con sangre de corazones de cuerpos humanos [...] y de aquella sangre que sale dél amasan aquella harina, y así hacen tanta cantidad cuanta basta para hacer aquellas estatuas grandes.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Escribió cinco cartas entre 1519 y 1526 que fueron publicadas por primera vez en París en 1866, en ellas defiende su obra pública ante el Rey. Cortés llama a estos informes *relaciones* porque está cumpliendo con un mandato que no es otro que hacer entera relación. Ángel Delgado estudia cuatro ideas esenciales que marcan las Cartas de Relación de Cortés: providencialismo, asociación entre el Viejo y Nuevo Mundo, indígenas y expansión imperial.

<sup>2</sup> El título, *Cartas de Relación*, no proviene de Cortés sino del editor de la segunda carta, Jacobo Cromberger. Los temas abarcan los años de 1519 a 1526. La “primera carta” se pierde y se supl

En la breve crónica conocida bajo el nombre de *El Conquistador Anónimo. Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan México. Escrita por un compañero de Hernán Cortés*<sup>3</sup> (manuscrito del siglo XVI. Primera edición, Italia, 1606), el cronista anónimo refiere, al igual que Hernán Cortés, que los “ídolos” que “adoraban” los indígenas eran unas figuras de dimensiones humanas o más, hechas de una “pasta” de varias semillas comestibles amasada con sangre de corazones: “Los ídolos que adoraban eran unas figuras del tamaño de un hombre y aun más, hechas de una pasta de todas las semillas que conocen y comen, amasadas con sangre de corazones humanos: de esta materia eran pues, sus ídolos”.<sup>4</sup>

Al tratar de manera particular la hechura de la figura del dios *Huitzilopóchtli*, el dominico fray Bartolomé de las Casas (Sevilla 1474-Madrid 1566), en *Apologética Historia Sumaria*<sup>5</sup> (la finaliza en 1559. Primera edición, Madrid, 1909), indica que se emplearon

---

utilizando otra dirigida al emperador Carlos V y a doña Juana, al parecer diseñada por Cortés (aunque tal vez no redactada por él), está firmada por los miembros del Cabildo y Regimiento de Veracruz y se conoce como *Carta de Veracruz* (1º de julio de 1519). La *segunda carta* es la primera conservada y en ella refiere la sumisión del cacique de Cempoala, la marcha sobre México, la alianza con los tlaxcaltecas, el encuentro con Moctezuma, la prisión de éste, la llegada de Narváez a Veracruz, su enfrentamiento con Cortés, la descripción de Tenochtitlan, la rebelión de los mexicas y la retirada de los españoles a Tlaxcala (30 de octubre de 1520). Hernán Cortés, *Cartas de Relación de la Conquista de México, carta segunda*, "Enviada a su Sacra Majestad del Emperador Nuestro Señor por el Capitán General de la Nueva España, llamado don Fernando Cortés", Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Colección Austral No 547), p. 73.

<sup>3</sup> Francisco Javier Clavijero en *Historia Antigua de México* da noticia de esta crónica. Dice que fue escrita por un capitán del ejército de Cortés y que se halló en la Colección de Ramusio bajo el título, *Relación de un gentil hombre de fernando Cortés*. Clavijero al no descubrir el nombre del autor, da a la crónica el título de *El Conquistador Anónimo*. Icazbalceta refiere que el original en castellano no se conoce y que del manuscrito sólo se conserva una traducción al italiano por Juan Bautista Ramusio. Alfredo Chavero informa que Icazbalceta hace la traducción al castellano de “Relación de un gentiluomo de Cortés” que aparece en el tercer tomo, *Navigazioni et Viaggi destinato a la América*, en la colección de Juan Bautista Ramusio publicado por Tomás de Junta, impresor Veneciano, en el año de 1606. Chavero rechaza la tesis de que el autor sea Francisco Terrazas, padre del poeta Francisco Terrazas. La primera edición aparece en Italiano bajo el título de “Relatione di Algune Cose della nouva spagna & della gran Citta di Temestitan messico, Fatta per uno Gentil’uomo del Signor Fernando Cortese” en, *Delle Navigazioni et Viaggi, Raceaolte da M. Gio Battista Ramusio*, Tomo III, In Venetia, 1606, pp. 254-259; otras ediciones en francés, inglés y español (ver anexo biográfico).

<sup>4</sup> *El conquistador Anónimo. Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran ciudad de Temestitan México*. Escrita por un compañero de Hernán Cortés, Prólogo y notas de León Díaz Cárdenas, primera versión castellana completa, México, Editorial América, 1941, p. 34.

<sup>5</sup> En *Apologética historia sumaria*, Las Casas profesa su admiración por el avance de las culturas indígenas aborígenes, quiere documentar y certificar la capacidad intelectual de los indios y comparar sus culturas con las naciones antiguas y modernas para mostrar cómo las primeras las aventajan. Para ello trabajó con una cadena causal por la que demuestra que el clima templado de América produce cuerpos e intelectos bien dotados y que éstos crean excelentes hombres. Las Casas terminó *Apologética* en 1559, se publicó por vez primera en Madrid, 1909.

diversas “semillas amasadas”. Por su parte, Las Casas, a diferencia de Cortés y el conquistador anónimo quienes llaman a las figuras de los dioses indígenas “ídolos”, emplea el termino “imagen o estatua”: “Ésta era la figura e imagen o estatua de *Uchilobos*, como el mayor de sus dioses [...] Era hecha y amasada esta tan solene y celebrada estatua de todas cuantas especies de semillas se hacían en toda aquella Nueva España. Estas semillas molidas (según se decía) se amasaban con sangre de niños y de niñas de las que sacrificaban en honor y reverencia de aquel dios *Uchilobos*”.<sup>6</sup>

El franciscano fray Toribio de Benavente Motolinía (Benavente Villa de Zamora, España 1490-Nueva España 1569), en los *Memoriales*<sup>7</sup> (escritos y redactados entre 1527-1541, terminados hasta 1549. Primera edición, México, 1903), al describir la diversidad de ídolos que tenían los indígenas, de la facilidad y rápida producción que poseían para fabricarlos, anota, entre los diversos materiales empleados para su hechura, el uso de una “masa” y semillas con la que representaban figuras de diversos tamaños y tocados en la cabeza: “[...] tenían ydolos de piedra y de palo y de barro. Y los hazían también de masa y semillas, y destos vnos grandes y otros mayores y medianos y pequeños, y muy chiquitos, vnos como figuras de obispos con sus mitras, y otros con vn mortero en la cabeca”.<sup>8</sup> Por otra parte, al hablar fray Toribio de las fiestas del mes décimo *Xocotl Huetzi* (la caída del fruto),

---

<sup>6</sup> Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética Historia Sumaria; quanto a las qualidades, disposición, descripción, cielo y suelo destas tierras, y condiciones naturales, policías, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castilla*, libro III, capítulo CXXII. “Comparación entre los templos del Nuevo y Viejo Mundo. Donde se comparan los templos de las naciones antiguas con los de la Nueva España y del Perú, y se dice como se hacía la estatua de *Uchilobos*, osea *Huitzilopochtli*”, edición por Edmundo O’Gorman, tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967 (*Historiadores y Cronistas de Indias*, 1), p. 690.

<sup>7</sup> El manuscrito *Memoriales*, se conserva en la University of Texas at Austin, Benson Latin American Collection JGI 31. Es un Códice de la primera mitad del siglo XVI que lleva el nombre de *Libro de Oro*. Primera edición, García Pimentel, México, 1903; edición facsimilar, Aviña Levy, Guadalajara, 1967; *Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*, edición a cargo de Fidel Lejarza, Atlas, Madrid, 1970; *Memoriales o Libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*, Edición Edmundo O’Gorman, México UNAM, 1971. Otros escritos: *Historia de los Indios de la Nueva España, Carta al emperador Carlos V, Martirio de los niños tlaxcaltecas* (escrita en náhuatl, traducida después al castellano), *Doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana*.

<sup>8</sup> Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales*, Capítulo quince. “De como escondían los ydolos y en que lugares tenían su adoración, y de la materia y forma que los hazían los cuales eran ynumerables”, edición crítica, introducción, notas y apéndices Nancy Joe Dyer, México, El Colegio de México, 1996 (Biblioteca Novohispana III), p. 155-156. En *Historia de los indios de la Nueva España* también refiere los ídolos hechos de masa y semillas. *Historia de los Indios de la Nueva España*, tratado I, capítulo 4. “De cómo comenzaron algunos de los indios a venir al bautismo, y cómo comenzaron a deprender la doctrina cristiana, y de [los] ídolos que tenían”, estudio crítico, apéndices, notas e índice Edmundo O’Gorman, 4a. ed; México, Porrúa, 1984 (“Sepan Cuantos...” Núm, 129), p. 26.

dedicadas al dios del fuego, destaca que en algunas sitios de Tenochtitlán hacían el cuerpo del ídolo a base de semillas envuelto y atado con “papel”. No describe cómo era la figura o representación del ídolo hecho de semillas, sólo dice que éste era colocado hasta arriba del *Xocotl* (Fruto en general, palo erguido, símbolo de la vida): “En vn otro día llamado *xocotlhueçj*, en algunas partes como *Tlacuba*, *Cuyouacan*, *Azcapuhalco*, leuantauan vn gran palo rollizo de obra de diez braças, e hazían vn ýdolo de semillas y enbuelto y atado con papeles. Y poníanlo encima de aquel palo y en la vigilia de la fiesta leuantauan allá este ýdolo en el palo [...]”<sup>9</sup>

Hernán Cortés, el Cronista anónimo, fray Bartolomé de las Casas y fray Toribio de Benavente, hablan de una “masa” o “pasta” elaborada de diversas semillas comestibles. Pero el franciscano fray Bernardino de Sahagún (Sahagún, León 1499-México 1590), en *Historia general de las cosas de la Nueva España*<sup>10</sup> (escrita entre 1547-1568. Primera edición, México, 1829), al hablar del ritual del dios llamado *Omácatl* (dos cañas ó dios de los convites), refiere en náhuatl el nombre de la masa, “*tzoalli*”, de la que hacían los indígenas el hueso de su dios y la medida aproximada de éste: “[...] hacían de masa una figura de un hueso grueso, redondo y largo como un cobdo, y llamábanle el hueso deste dios [...] repartían aquella figura de hueso que habían hecho de masa que se llama *tzoalli*, y dividíanla entre sí, y comían cada uno lo que le cabía [...]”<sup>11</sup>

Gracias a la incorporación de voces nahuas que usó fray Bernardino de Sahagún, fray Diego Durán, y otros cronistas que emplearon en sus historias el idioma de los antiguos indígenas, junto con el conocimiento de algunos estudiosos de las lenguas mesoamericanas

<sup>9</sup> Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Memoriales*. Capítulo. Diez y nueue. “De muy grandes crueldades e nunca oýdas que hazían en las fiestas del dios del fuego”, p. 189.

<sup>10</sup> Fray Bernardino de Rivera nació en Sahagún León (1499) y murió en México (1590). Estudió y enseñó en la Universidad de Salamanca (1512). Profesó en la Orden de San Francisco y después se ordenó sacerdote (1518). Pasó a Nueva España (1529). Enseñó en el Colegio de *Santa Cruz de Tlaltelolco*. Fue misionero en Tlamanalco, Huejotzingo, Cholula, Xochimilco, Tepepulco y Michoacán y trasladado al convento de San Francisco el Grande (1565). A partir de un método científico, creación de etnografía moderna, fundó sus escritos en directa información de los indios. Reunió el conocimiento de la religión, mitos, historia, códigos morales, filosofía y sociedad de la cultura azteca. Murió en el convento de San Francisco el Grande en México. Escritos: *Psalmodia Cristiana* (impresa en México, Pedro Ocharte, 1583), *Cantares Mexicanos* (no los incorporó a su información).

<sup>11</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, Libro Primero. “En que se trata de los dioses que adoraban los naturales de esta tierra que es la Nueva España”, primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*, introducción paleográfica, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 2a. ed; tomo IV, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 93.

como Ángel María Garibay, se sabe que el *tzoalli*<sup>12</sup> es una masa de bledos apelmasada para comerse. Al estudiar la clasificación de plantas que Sahagún presenta en su *Historia*, Erin Ingrid Estraga Lugo señala que los bledos son semillas comestibles cuya familia taxonómica es el *Amaranthus* o amaranto.<sup>13</sup> Con esta información se puede tener una noción del tipo de semillas empleadas entre los antiguos indígenas para la fabrica de sus dioses y una comprensión del por qué de su empleo pues la semilla de amaranto, por ejemplo, fue símbolo de inmortalidad entre los antiguos indígenas.

Sahagún también habla del ritual dedicado al dios *Huitzilopóchtli*, pero a diferencia de los cronistas anteriores el franciscano se acerca a una breve descripción del proceso técnico de la figura de este dios. La "imagen", llamada así por Sahagún, al igual que las Casas, se conformaba de un esqueleto a base de palos de *mízquitl* (mezquite), que se cubrían y modelaban con la masa o *tzoalli* para formar la figura. Lo que conduce a pensar que el *mízquitl*, árbol que describe el franciscano en su *Historia* y que aparece representado en las ilustraciones del *Códice Florentino* (Foto 1), debió ofrecer no sólo solidez estructural a la imagen de masa o *tzoalli*, sobre todo si las dimensiones eran del tamaño de un hombre o más:

En esta misma fiesta hacían de masa que se llama *tzoalli* la imagen de Huitzilopuchtli, tan alta como un hombre hasta la cinta. En el cu que llamaban Huitznáhuatl hacían para ponerla un tablado [...] A la imagen que hacían poníanla por huesos unos palos de *mízquitl*, y luego lo henchían todo de aquella masa, hasta hacer un bulto de un hombre. Hacían esto en la casa donde siempre guardaban la imagen de Huitzilopuchtli. Acabada de hacer, componíanla luego con todos los atavíos de Huitzilopuchtli.<sup>14</sup>

El empleo del *mízquitl* para hacer "los huesos" del dios *Huitzilopóchtli* también pudo tener un significado religioso, pues a mediados del siglo XVII Jacinto de la Serna,

<sup>12</sup> Ángel María Garibay dice que el *Tzoalli* o *Tzohuatl*, es una masa de bledos apelmasada para comerse, a veces elaborada con figuras. Ángel María Garibay: "Vocabulario de palabras y frases en lengua náhuatl que usa Sahagún en su obra", en *Historia General de las cosas de la Nueva España, escrita por fr Bernardino de Sahagún, franciscano y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*, edición, numeración, anotaciones y apéndice, Ángel María Garibay K, en que se contienen el libro XII y los apéndices, tomo IV, 2ed, México, Porrúa, 1969 (Biblioteca Porrúa, 11), p. 366.

<sup>13</sup> Erin Ingrid Estrada Lugo señala que los bledos son semillas comestibles cuya familia taxonómica es el *Amaranthus Hybridus*. "Relación de las plantas ordenadas por familias taxonómicas", en *El Código Florentino. Su información etnobotánica*, Chapingo, Editorial Futura, 1989 (Colegio de Potsgraduados), p. 9.

<sup>14</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de ...*, Libro Segundo, Capítulo XXIV. "De la fiesta [y sacrificio] que se hacían en las candelas del quinto mes, que se llama *Tóxcatl*", edición Alfredo López Austin, p. 194.

que será expuesto mas adelante, en su *Manual de Ministros para Conocer y Extirpar las Idolatrías de los Indios*, dice que para los indígenas las semillas, como el *huautli* (amaranto), las flores, las plantas y los árboles tienen alma igual que los hombres, pues los indígenas pensaban que los árboles fueron hombres. Los árboles, como señala en su

del mizquit.

q Ay unos arboles que se llama  
 man, mizquit, omiz, quiqua  
 uiti. tienen la corteza baya, y  
 lo interior de la corteza, es muy  
 blanco y cortoso: es medicinal  
 bebese, y haze se pulere coella.  
 Este arbol tiene la madera  
 muy rezia. tiene las hoias  
 como el avevetl, y sus hoias  
 y grumos son medicinales pa  
 ra los ojos, echando el cummo

El fruto son unas vaynas re  
 dondillas, que tienen dentro  
 unos granos y las vaynas  
 son dulces, y buenas de co  
 mer: y si comen destas mu  
 chas hurchan la barriga pa  
 ra comer las, mas a las yno



1. Al describir las hojas y fruto del *mizquit* o mezquite, Sahagún destaca que la madera del árbol es “muy rezia”. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Libro vndecimo. De las propiedades de los animales, aves, peces, arboles, yeruas, flores, metales, y piedra, y de los colores*, fo. 124. (Fuente: Acervo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

*Historia* fray Diego Durán, eran llamados *tota*, “Nuestro Padre”:<sup>15</sup>

*ABYSSUS ABYSSUM INVOCAT*, (<sup>424</sup>) dixo el Spiritu Sancto: vn error llama á otro; y como esta gente no tiene assentado el pie: *Pes meus stetit in via recta*, en el solido y fuerte de la Feé, facilmente resbalan, y dan de ojos de vn error en otro, tropezando en quanto el Demonio les quiere persuadir, para que no haya materia, en que no los tenga muy enlaçados. No solo àn dado, y dan adoracion á las cosas arriba dichas, sino que tambien la dan á los árboles, y á las plantas como á el *Huatli*, y *ololihqui*, *peiate*, y *pisiete*, atribuyendo á los arboles mas alma, que la vehetativa, que les dió Dios, como á las demas plantas y semillas, virtud para obrar. (<sup>425</sup>) Piensan que los arboles fueron hombres en el otro siglo, que ellos fingen, y que se convirtieron en arboles, y que tienen alma racional, como los otros; y assi quando los cortan para el vssso humano, para que Dios los crió, los saludan, y les captan la beneuolencia para auerlos de cortar, y quando al cortarlos rechinan, dicen, que se quexan: para prueba desto referiré dos casos bien singulares, que tengo por escrito particular, que tube del Licenciado Andres Perez de la Camara Beneficiado de *Ocuyoacac*, de los mas Antiguos Ministros deste Arçobispado, que como tan gran Ministro à sido siempre examinador synodal de Otomí, y Mexicano.<sup>16</sup>

Esto lleva al supuesto de que el empleo del *mizquitl* pudo tener un simbolismo particular para la construcción de la figura del dios *Huitzilopóchtli* ya que ciertos géneros de árbol, como indica Doris Heyden, tuvieron una función simbólica dentro de la religión mesoamericana.

Más adelante al explicar Sahagún cómo hacían la masa para formar la figura del dios *Huitzilopóchtli*, da el nombre en náhuatl de dos tipos de semillas comestibles para prepararla, el *Petzícatl* (Semilla de bledos en seco) y *tezcahuauhtli*<sup>17</sup> (bledos de espejo) con que, dice el cronista, se hace una “harina”:

Ansimismo dicen que el día cuando amasaban y hacían el cuerpo de Huitzilopuchtlí para celebrar la fiesta que llamaban *panquetzaliztli* tomaban semillas de bledos y las

<sup>15</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme. Escrita por fray Diego Durán, Dominico, en el siglo XVI*, Capitulo VIII. “De la relación del ídolo llamado Tláloc, dios de las lluvias, truenos y relámpagos, reverenciado de todos los de la tierra en general, que quiere decir “Camino debajo de la Tierra” o “Cueva Larga”, edición paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, con introducciones, notas y vocabularios de palabras indígenas y arcaicas. La prepara y da a luz Ángel María Garibay K, México, Porrúa, 1967, pp. 86-87.

<sup>16</sup> Jacinto de la Serna, *Manual de Ministros para Conocer y Extirpar las Idolatrías de los Indios*. Capitulo XV. En que se trata de algunas yerbas, a quienes los indios deidad, y con que vssan supersticiones. 1. Los indios atribuian alma racional a los arboles, editado por Francisco del Paso y Troncoso, *Tratado de las Idolatrías, Supersiticiones, Dioses, Ritos, Hechicerías y otras Costumbres Gentílicas de las Razas Aborígenes de México*, Tomo I, México, Ediciones Fuente Cultural, Librería Navarro, pp. 39-368. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

<sup>17</sup> Ángel María Garibay dice que el *Petzícatl* y el *Tezcahuauhtli* son semillas comestibles cuyo nombre científico y familia taxonómica pertenecen al *Amaranthus var* y *Amaranthus s.p.* Ángel María Garibay, *Vocabulario de ...*, pp. 349 y 358.

limpiaban muy bien, quitando las pajas y apartando otras semillas que nombran *petzicatli* y *tezcahuauhtli* y las molían delicadamente, y después de haberlas molido, estando la harina muy sutil, amasábanla de que hacían el cuerpo de dicho Huitzilopuchtlí.<sup>18</sup>

Por su parte, el dominico fray Diego Durán (Sevilla 1537-México 1588), en su *Historia de las Indias de la Nueva España* (escrita entre 1570-1581. Primera edición, México, 1867-1880), al tratar sobre el “ídolo” *Huitzilopóchtli*, no sólo señala que la masa para hacer la figura de este dios se elaboraba a base de semillas sino también con “granos de maíz” amasado con miel:<sup>19</sup>

Al pie de esta paliçada en lo alto de las gradas puestos allí acompañados de gente de guardia que los cercava salía un sacerdote [...] y decendía de alla de lo alto del templo con un ydolo de massa de una massa que llaman tzvally la qual se hace de semilla de bledos y maiz amassado con miel; desta massa traya este sacerdote hecho un ydolo con los ojos de unas cuentecelas berdes y los dientes de granos de maiz [...]<sup>20</sup>

Fray Diego Durán, al igual que Sahagún, describe la elaboración de la masa para la figura del dios *Huitzilopóchtli*. En este caso Durán dice que la masa se elaboraba con semilla que los indígenas llaman “*huautly*” (semilla de bledos, amaranto dice Garibay) y “maíz tostado” mezclado con “miel negra de los magueyes”; y los huesos de este dios, colocados a los pies de la figura del dios *Huitzilopóchtli*, hechos de *tzoalli* :

Las moças del recoximiento de este templo dos dias antes de la fiesta de este ydolo de que bamos tratando molian mucha cantidad de la semilla de bledos aquellos llaman, huauthtly juntamente con maiz tostado despues de molido amasavando con miel negra de los magueies despues de amassado hacian un ydolo de aquella massa tal y

<sup>18</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de...*, Libro Tercero. "Del principio que tuvieron los dioses", párrafo segundo, "de cómo honraban a Huitzipochtli como a dios", pp. 302-303.

<sup>19</sup> Fray Diego Durán nació en Sevilla (1537) y murió en el Convento dominico de la ciudad de México (1588). Pasó a la Nueva España (1542). Profesó en la Orden de Predicadores (1556). Escribió, fundado en manuscritos en lengua náhuatl y en códices, tres obras informativas para la historia prehispánica: *Historia política y social de los aztecas* (1581), *Libro de los Dioses y Ritos* (1570), *Calendario* (1579). La *Historia de los Indias de la Nueva España e Islas de la tierra Firme* está dividida en tres partes: la historia de los mexicanos (1581), el tratado de los dioses y el calendario (1579). Durán como hombre de su tiempo vivió la efervescencia historiográfica de la segunda mitad del siglo XVI. Al escribir sobre el pasado, reflexionó sobre su presente dando cuenta de la medida y de la manera de combinación de rasgos culturales europeos e indígenas. La *Historia* permaneció inédita hasta que don José Fernando Ramírez la encontró en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid, la publicó con un atlas de estampas, notas e ilustraciones (México, Editora Nacional, 1867). Ángel María Garibay preparó la segunda edición con introducción, notas y vocabulario de palabras indígenas y arcaicas (México, Porrúa, 1967).

<sup>20</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, capítulo LXXX. "Del gran ydolo de los mexicanos llamado Vitzilopochtli, y de los ritos y cirimonias con que le honrravan", vol III, México, Editorial Nacional, 1967, p. 85.

tan grande como era el de palo que atrás deo dicho poniéndole por ojos algunas quantas berdes ó açules ó blancas y por dientes granos de maíz haciendole sus pies y manos sentado en coclillas como en la pintura le bimos el qual después de perfeccionado venían todos los Señores y trayan un vestido curioso y rico conforme al traje dicho del ydolo y bestian aquella massa en figura de ydolo poniéndole aquel pico de pajaro todo de oro muy bruñido y relumbrante con aquella corona de plumas en la caveça y su delantal de plumas su rodella y baculo y sus braçales y ajorcas de los pies sus sandalias muy ricas y su bregero muy galanado de labores y plumería y después de muy bien vestido y adereçado sentavanlo en un escaño açul á manera de andas de las cuales salian quatro assideros [...] Despues de hecho lo dicho salian todas aquellas doncellas dichas con el aderezo rreferido y sacauan de alla de su recoximiento vnos torozos de massa del Tzoalli ques la mesma de quel ydolo era hecho á manera de guessos muy grandes y entregauanlos á los mancebos y ellos subianlos arriba y ponianlos á los pies del ydolo [...] á esta massa en figura de guessos llamauan los guessos de Huitzilopochtly [...]<sup>21</sup>

Una ilustración del *Atlas Durán* representa al dios *Huizilopóchtli*, como lo describe el dominico líneas arriba, sentado sobre las andas, en cuclillas, aderezado y colocado en el templo (Foto 2) y una ilustración del Códice *Florentino* lo representa de pie con todos los aderezos que menciona Durán (Foto 3). A diferencia de los cronistas que hablan de “semillas” de bledos para elaborar la masa, Durán indica el empleo de una sola “semilla” de bledos que los indígenas nombran como *huautly* (amaranto). Así el cronista muestra la importancia que tuvo esta semilla en particular para la fabricación de la estatua del dios *Huitzilopóchtli*.

Durán refiere no sólo la presencia del maíz tostado en la masa, sino también que a los ídolos se les adornaban con sargas de *momochitl* (que traduce como maíz tostado y reventado). También afirma que a las doncellas o hermanas de *Huitzilopóchtli* se les ataviaba con tocados y collares de “maíz tostado y reventado”:

Adereçado el ydolo de massa y puesto en este escaño ó andas benida la mañana de la fiesta una ora antes que amaneciese salian todas estas doncellas bestidas de blanco con camisas y nahuas nuevas á las quales por aquel dia la llamaban las hermanas de Hvtzilopochtly: conbiene assaver ipilhuan Huitzilopochtly estas benian todas cononadas con guirnaldas en las caueças de maiz tostado y reventado que ellos llaman momochitl deste maiz trayan unas guirnaldas gruesas y á los cuellos gruesas sargas de lo mesmo que les venían por debajo del braço izquierdo así adereçadas puesta su color colorada en los carrillos y los braços desde los codos asta las muñecas de las manos enplumadas de plumas de papagayos coloradas tomauan aquellas andas en los hombros sacauanlas al patio.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 89-91.

<sup>22</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias ...*, p. 90.



2. Del lado derecho aparece la figura de *Tláloc* y del lado izquierdo la figura del dios *Huitzilopóchtli*, aderezado dentro del *Cu* o templo, sentado sobre las andas, como lo refiere fray Diego Durán, *Cap.º 2º tratº 2º, Lamª. 3ª*. (Fuente: Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme*, la prepara y da a luz Ángel María Garibay K),



3. En la pintura aparece la representación de *Huitzilopochtli* ataviado con su ajuar, sandalias, tocado, rodela y báculo, mismos elementos que describen los cronistas y con los cuales componían también la figura hecha con *tzoalli*. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino*. Libro primero, Capítulo primero, fo. 1. (Fuente: Acervo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

En este sentido, Sahagún distingue que *izquitl* son los “granos de maíz tostados al comal”, y al maíz tostado que se llama *momochitl* lo describe como “una flor muy blanca cada grano”.<sup>23</sup> Estos granos se extraen de la “Flor de maíz tostado” llamada *izquixochitl*. Doris Heyden señala que *izquixochitl* es una flor de color blanco cuya semilla explota como el maíz reventado y que el maíz tostado y reventado en forma de flor es el tipo “palomero” (*Tlaolli* = *Zea mays* de la raza *palomera*). Ángel María Garibay lo interpreta como “símbolo de la vida” por ser visto por los indígenas como una flor”.<sup>24</sup> Para Doris Heyden: “La flor de maíz reventado simbolizaba más bien a los dioses todo poderosos, *Tezcatlipoca* y *Huitzilopóchtli*, y a los señores que participaban en las ceremonias asociadas con ellos, señores que representaban el poder”.<sup>25</sup>

En una ilustración del *Atlas Durán* aparecen jóvenes con guirnaldas de flores de maíz reventado y en el *Códice Florentino* los señores y el dios *Huitzilopóchtli* aparecen ataviados con collares de maíz tostado. Y Sahagún, al hablar del segundo mes llamado *Tlacaxipehualiztli* (desollamiento de los hombres), también hace referencia a estos collares de maíz reventado y dice que: “El día siguiente todos se aparejaban para una solemne areito, el cual comenzaban en las casas reales, aderezábanse con todos los aderezos o divisas, o plumajes ricos que había en las casas reales, y llevaban en las manos en lugar de flores todo género de tamales y tortillas; iban aderezados con maíz tostado, que llaman *momochitli*, en lugar de sartales y guirnaldas”<sup>26</sup>. En estas ilustraciones y por el trazo que imprime el *tlacuilo* en el dibujo se puede apreciar la representación del maíz reventado y abierto como flor (Foto 4 y 5).

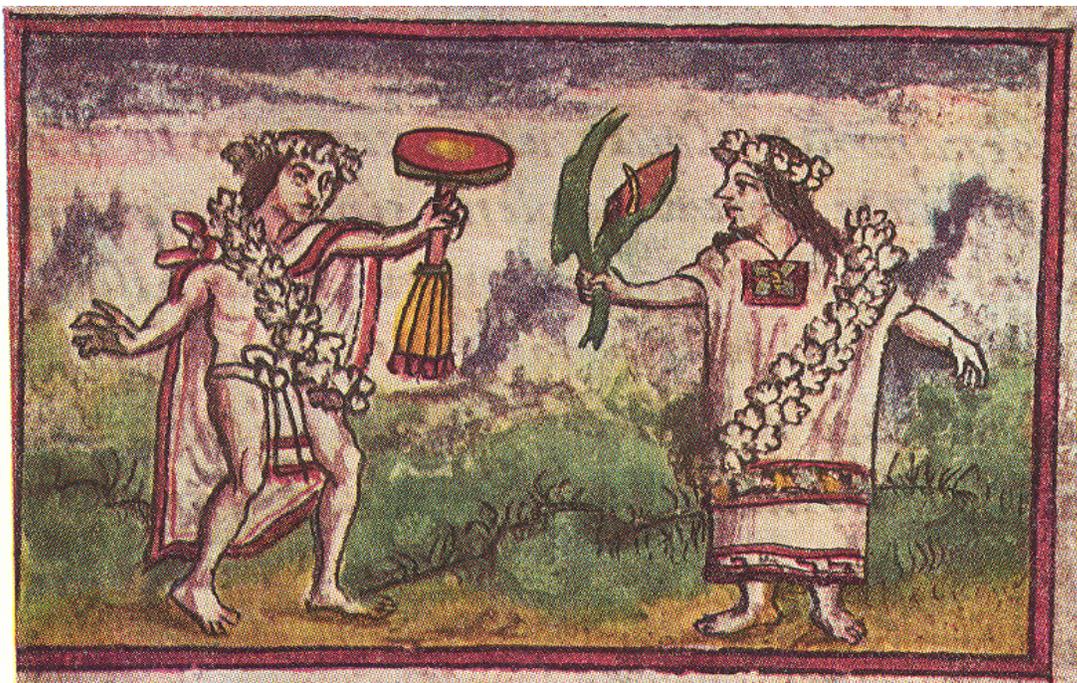
---

<sup>23</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de ...*, Libro Décimo. Capítulo XXIX. “Que trata de todas las generaciones que a esta tierra han venido a poblar. De los Quaquatas, Matlatzincas y Toloques”, edición Ángel María Garibay, p. 72.

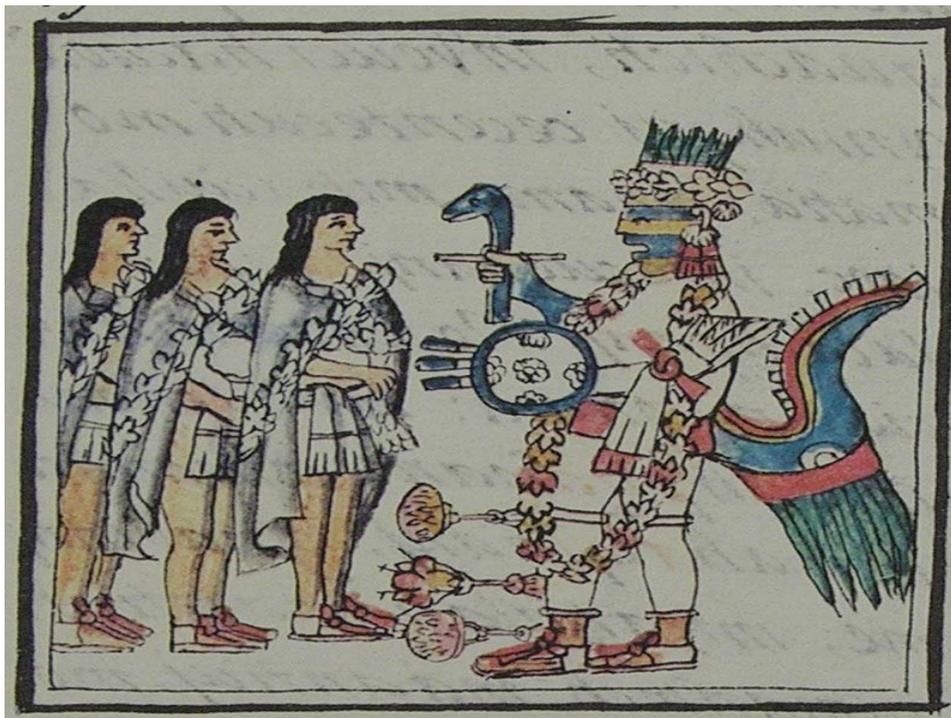
<sup>24</sup> Doris Heyden, *mitología y simbolismo de la flora ...*, p. 39.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>26</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de ...*, Libro Segundo, Capítulo XXI, “De las ceremonias y sacrificios que hacían en el segundo mes que se llamaba Tlacaxipehualiztli”, edición Ángel María Garibay K, p. 143.



4. Los jóvenes llevan collares y coronas hechos con maíz reventado en la fiesta *Tóxcatl* ("sequedad"), *Cap° 5°, Trat° 2°, Lamª. 5ª*. (Fuente: *Fray Diego Durán, Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme*, la prepara y da a luz Ángel María Garibay K).



5 . Los señores, y la estatua del dios *Huitzilopóchtli* aparecen ataviados con collares de maíz reventado. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Libro Segundo, Capítulo 28, de la fiesta, y sacrificios: que se hazian, en las Ralēndas, del dozeno mes: que se llamaua, tlasuchimaco, fo.60b*. (Fuente: Acervo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

Al narrar Durán la fiesta de *Xocotl Uetzi*, que significa según el cronista “caída del Xocotl”, y referir que *Xocotl* debía significar el nombre de un género de pájaro que los indígenas adoraban en esta fiesta, dice que la figura del ave representada se hacía de “simiente” o “semillas de bledos”, *tzoalli*, masa con la que hacían también, dice, las “efigies” de los ídolos. A diferencia de Motolinía quien sólo refiere el empleo del papel para envolver y atar el cuerpo del ídolo, Durán explica que estando ya preparada dicha masa metían un “pedazo” de ésta dentro de una “red”, para después hacer la figura del ave y aderezar su cabeza y alas con plumas, un pico dorado, y unas “piñas” hechas de la misma masa, así lo expresa:

Llamaban a este ídolo *Xocotl* que -para decir verdad- no sé qué romance le pueda dar que nos lo declare y de su propia significación, sino es el nombre de un pájaro, a quien representaba y en cuya figura le adoraban, el cual género de pájaro se debía llamar así, porque el día de su fiesta hacían un pájaro de masa de simiente de bledos, que hemos llamado *tzoalli*. La cual masa perpetuamente sirvió a estos para efigie de ídolos y carne y huesos suyos -como ya he dicho- para después comer aquella masa en nombre de la carne de dios, y así componían este ídolo de aquella masa de esta manera: Tomaban aquella masa, un gran pedazo de ella, y metíanla en una red. Luego, de la misma masa fabricaban la cabeza de un pájaro, con pico muy dorado, y poníanle muy galanas plumas verdes por alas y cola, y poníanlo que no parecía sino pájaro muy galano. Luego hacían, de otros cuatro trozos de masa, cuatro piñas muy pintadas, las cuales le ponían a los pies, que le servían como de ramas, o rosas, en que él estaba posado. Este ídolo en figura de pájaro, con sus piñas, ponían encima de un madero muy alto, que por lo menos tenía veinte o veinticinco brazas de largo. Este madero traían del monte y lo ponían a la entrada de la ciudad veinte días antes de esta fiesta, en el día que llamaban ellos *miccailhuitontli*, que quiere decir “la fiesta de los muertecillos” [...] Y es de saber que la caída de este palo que dijimos la llamaban *Xocotl uetzi*, que quiere decir “caída de Xocotl”. Aquellos cuatro mozos que habían hecho destreza de subir por aquel palo eran obligados a dar la semilla de los bledos para hacer el cuerpo de aquel ídolo para otro año”.<sup>27</sup>

Aunque Durán da a *Xocotl uetzi* el significado de “caída de Xocotl” y a *Xocotl* pájaro, en el vocabulario de Garibay, anexo a la *Historia* de Durán, la palabra *Xocotl* hace referencia a un “fruto”, “símbolo de la vida” o “palo enhiesto”, y no a un ave como supone Durán, y *Xocotl huetzi* aparece como “caída de fruto”. Quizá el franciscano confundió el término *Xocotl* con el nombre del dios *Xolotl* que quiere decir, dice Garibay, “gallo de indias”.<sup>28</sup> Dos laminas

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 119-121.

<sup>28</sup> En los mitos tezcocanos y nahuas que reúne Ángel María Garibay, en *Teogonía e Historia de los Mexicanos*, se habla de un dios llamado *Xolotl*, que “quiere decir gallo de Indias”, el cual nutrió al hombre con pan molido. Garibay dice que “*Xolotl* es una voz de múltiples sentidos. Significa gemelo, cuate de coatl y significa la mazorca doble, o aun triple que se suele ver en las

del *Atlas Durán* ilustran la fiesta de *Xocotl Uetzi* donde se aprecia la representación del pájaro hecho de *Tzoalli*, el detalle de las piñas que señala Durán, el palo en el que aparece un personaje trepado sosteniendo con su mano la figura del ave y los “cuatro mozos” que mantienen el palo en pie con un gran lazo. Cada mozo lleva en la cabeza un tocado con plumas y en sus espaldas, a manera de capa, una especie de red, la cual podría simbolizar o estar relacionada con la red donde se metía la masa de *tzoalli* o quizá la misma red simbolice la recogida de semilla y “obligación”, como dice Durán, para ofrecerla al año siguiente y fabricar así el cuerpo del ídolo. Otra posible interpretación es que al meter el trozo de masa dentro de la red, ésta pudo haber servido para modelar la figura del ídolo. Estas dos únicas ilustraciones muestran, si no en escultura sí en pintura, la representación de un ídolo hecho y aderezado con *Tzoalli* (Foto 6).

Al explicar fray Diego Durán el Calendario de los antiguos mexicanos y decir cómo celebraban los indígenas la fiesta *Tepeilhuitl* (fiesta de cerros), dice que los indígenas elaboraban cerros y arbolillos de masa de semillas a los que les ponían caras con vestidos de “papeles”, “como de estraza” (trapo de tela basta). Estos “ídolos” los colocaban en los adoratorios de sus casas donde ahora, dice Durán, ponen sus “imágenes”:

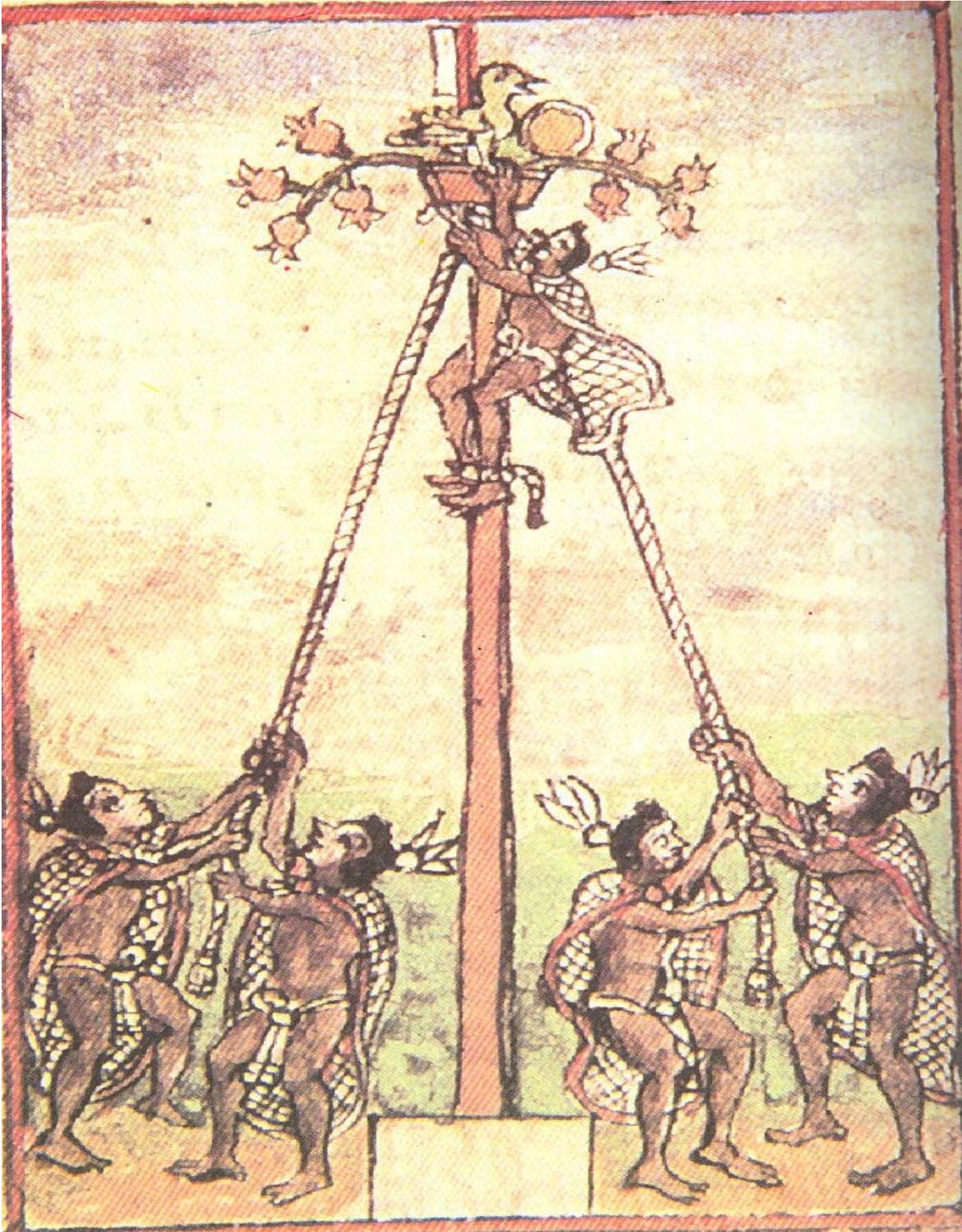
La solemnidad que a estos cerros se hacía [...] era hacer cerros de masa de semillas de bledos. Y esto cada uno en su casa de sus puertas adentro, donde ellos tenían unos adoratorios y piececitas particulares, donde tenían sus idolillos, a la misma manera que hoy en día lo usan para tener sus imágenes. En aquellas piececitas y oratorios hacían esta cerimonia de hacer cada uno la figura de todos los principales cerros de la tierra, poniendo en medio de todos al Volcán y a la Sierra Nevada, y a todos los demás a la redonda de ellos. A estos cerros de masa ponían caras, ojos, y los vestían con unos papeles de estos de la tierra, como de estraza, y en ellos unas pinturas de negro, hechas con hule. Hacían figuras de arbolillos [...] <sup>29</sup>

Como muestran los textos, a cada deidad se le aderezaba con distintos materiales naturales: piedras, plumas, granos de maíz, semillas. En esta fiesta no sólo se usó el *tzoalli* para modelar los cerros sino también el papel de “esta tierra”, mencionado ya por Motolinía, y que Durán describe como papel de “estraza”, quizá refiriéndose al papel de maguey que sirvió para vestirlos y sobre éstos dibujar árboles.

---

sementeras de maíz”. Ángel María Garibay K. *Teogonía e Historia de los Mexicanos*, México, Porrúa, 1973 (Sepan Cuantos ..., 174), p. 106 y 139.

<sup>29</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias...*, El Calendario Antiguo. Capítulo XVI. “EL Treceno mes del año tenía veinte días, celebraban el primero día de él la Fiesta de *Huey Pachtlí*, superlativo nombre que quiere decir el gran “Mal Ojo”, llamábase por otro nombre *Coailhuitl*, que quiere decir “fiesta general de toda la tierra”, donde se celebraba la fiesta de los cerros, en especial la del Volcán y la Sierra Nevada”, pp. 279-280.



6. En esta ilustración aparecen los personajes que yerguen el palo con un lazo, el palo mismo que sostiene al personaje que trepa, y coloca con su mano al pájaro hecho de tzoalli con las piñas y demás aderezos. (Fuente: Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme*, la prepara y da a luz Ángel María Garibay K, Cap°. 12°, trat°. 2°, Lamª. 6)

En la fiesta de *Panquetzaliztli* (ensalzamiento de banderas), Durán detalla la procesión “presurosa” del dios *Huitzilopóchtli*, donde un indígena corría a toda velocidad con la figura del dios referido con el propósito de recordar la *ipaina Huitzilopochtli*, que significa - dice Durán- la “prisa, velocidad y ligereza del dios Huitzilopochtli”; no refiere el tamaño de la figura del ídolo pero al ser del tamaño de un hombre, como lo dice en el capítulo dedicado a este dios, lleva a suponer que la figura debió ser ligera para que el indígena que la llevaba lograra el recorrido por los caminos que señala Durán:

Demás de ser este día primero del mes y fiesta de Panquetzaliztli, que por sí era muy solemne, había empero, una conmemoración del gran ídolo dicho, y era que, haciéndolo de masa, tamaño que un hombre lo pudiese llevar en brazos y huir con él tan apriesa y con tanta velocidad que los demás que le siguiesen no le pudiesen alcanzar. Y si no se nos ha olvidado, llamaban a este priesa *ipaina Huitzilopochtli*: “la priesa y velocidad y ligereza de Huitzilopochtli. Llamábanse así a esta solemnidad y conmemoración a causa de que, en todo el tiempo que vivió, nunca fue alcanzado de nadie, ni preso en guerra, y que siempre salió victorioso de sus enemigos y por pies ninguno se le fue, ni menos, siendo seguido, lo alcanzó. Y así esta fiesta era a honra de esa ligereza. Lo que este día hacían era que auel ligero y corredor indio, salía a todo correr y priesa del templo de Huitzilopochtli, abrazado con su ídolo de masa, y tomaba el camino de la calle de Tacuba, que es agora, y daba la vuelta por la huerta que se dice del Marqués, y llegaba a Tacubaya, y de Tacubaya iba a Cuyuacan, y de Cuyuacan iba a Huitzilopochco, y de allí daba la vuelta a México, sin parar ni hacer pausa en ninguna parte. Iba tras él gran multitud de gente, de hombres y mujeres, con toda prisa del mundo y aun dicen que algunos porfiaban por alcanzar al indio que llevaba al ídolo para quitárselo, y al que lo alcanzaba, aunque pocas veces acontecía, teníanlo por hombre de valor y bien afortunado, a quien el dios había de conceder grandes mercedes, pues había permitido que aquél le alcanzase.<sup>30</sup>

Lo dicho por Durán en esta narración conduce a inferir que el indígena que corría a toda prisa no sólo conmemoraba la ligereza del dios *Huitzilopochtli*, sino que el mismo ídolo de “masa” que llevaba en brazos y la materia de que estaba hecho también exaltaba la ligereza del dios, mas aún si entre las semillas aparecía el amaranto, material comestible que debió proporcionar a la deidad representada ligereza, sin dejar a un lado lo que la semilla misma simbolizó para el indígena (Foto 7).

---

<sup>30</sup> Fray Diego Durán, *Historia de las Indias...*, El Calendario. Capítulo XVIII. “El mes quinceno de este año de que hacemos mención era de veinte días, y la fiesta que el primero día de él se celebraba tenía por nombre *Panquetzaliztli* que quiere decir “ensalzamiento de banderas. Celebraban justamente la solemne y larga procesión presurosa del gran dios de los mexicanos llamado *Huitzilopochtli*”, pp. 283-284.



7. De lo narrado por Durán sólo se tiene una ilustración del Calendario donde aparece en la parte superior, al centro de la hoja, una escena con un indígena en cuclillas dentro de un rompimiento de gloria sosteniendo con sus manos una bandera. En la parte inferior de la escena aparece un grupo de personas que preparan, quizá, alimentos o la masa para fabricar la figura del dios. El texto que acompaña al Calendario dice: *El mes quinzeno deste año de que hazemos mençion, era de vein te dias, y la fiesta que, el primero dia del se celebraua Tenia por no bre (pañq'tzalitzly) que quiere decir, ensalzamiento, de vāderas celebrauan juntamente la solene y larga procesion presurosa del gran dios de los mexicanos llamado vitzilopoftly. El Calendario. Cap°. 18°. Trat°. 3°. Lamª. 5ª.* (Fuente: Fray Diego Durán. Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme, la prepara y da a luz Ángel Maria Garibay K).

En el manuscrito del siglo XVI intitulado *Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias* (manuscrito del siglo XVI descubierto por el historiador José Fernando Ramírez. Primera edición, México, 1878), y conocido bajo el nombre de *Códice Ramírez*,<sup>31</sup> el cronista anónimo describe en el capítulo dedicado al dios *Huitzilopóchtli*, al igual que Durán, la ceremonia, sacrificio, templo y ajuar de este dios. Dice el cronista que para fabricar la figura grande de este “ídolo” molían semillas y “maíz tostado” amasado con “miel”: “Las mozas de este recogimiento, dos días antes de la fiesta de este ídolo *Huitzilopuchtli*, molían, mucha cantidad de semillas de bledos juntamente con maíz tostado, y después de molido, amasábanlo con miel, y hacían de aquella masa un ídolo tan grande como era el de madera. Poníanle por ojos unas cuentas verdes, o azules, o blancas y por dientes unos granos de maíz”.<sup>32</sup> Al ser vestido el ídolo, éste era subido y colocado por las mozas en el templo el día de la fiesta al igual que los “huesos” de *Huitzilopóchtli* hechos de la misma masa que el “ídolo”.

No sólo los evangelizadores escribieron sobre los ritos y dioses de los indígenas, también los científicos que arribaron a territorio novohispano se interesaron por el tema, uno de ellos fue el médico Francisco Hernández quien (Puebla de Montalbán, Toledo 1517-Madrid 1578), en *Antigüedades de la Nueva España*<sup>33</sup> (escrita en 1574. Primera edición,

---

<sup>31</sup> José Fernando Ramírez descubrió el manuscrito, al que llamó *Anónimo*, en el Convento Grande de San Francisco de la ciudad de México en 1856. Del original que forma un volumen de 269 fojas, letra del siglo XVI, Ramírez hizo una copia apoyándose en la crónica del padre Durán. A la muerte de su descubridor, el manuscrito pasó a manos del anticuario Alfredo Chavero quien lo regaló al historiador Manuel Orozco y Berra (1875). El nombre de este manuscrito, conocido bajo el nombre de *Códice Ramírez*, fue puesto por Chavero y Orozco y Berra. Su primer editor fue el mexicano José María Vigíl (1878). Se conservan dos versiones manuscritas del mismo texto: una en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia, la otra en la Biblioteca John Carter Brown de Rhode Island (que contiene algunas láminas ilustradas de Juan de Tovar).

<sup>32</sup> *Códice Ramírez*, manuscrito del siglo XVI intitulado, *Relación del origen de los indios que habitan esta Nueva España, según sus historias*. Tratado de los ritos y ceremonias y dioses que en su gentilidad usaban los indios de esta Nueva España. Capítulo I. “Del gran ídolo de los mexicanos llamado Huitzilopuchtli”, con anexo de cronología mexicana por el Lic. Manuel Orozco y Berra, México, Editorial Innovación, 1979, p. 128.

<sup>33</sup> *Antigüedades de la Nueva España* fue escrito en latín por Francisco Hernández con el interés de que en el idioma universal de Europa se conociera la naturaleza de la Nueva España. Dictó su manuscrito en uno de los palacios de *Nazahuapilli*, en Tezcoco, centro de cultura prehispánica en el siglo XVI y foco de evangelización y de estudios. Hernández dividió su obra en tres libros a los que anexó un opúsculo titulado *Libro de la Conquista: De Expugnatione Novae Hispaniae*. El primer libro reúne la geografía, costumbres, instituciones, leyes, familia, ciencias, textos literarios y espíritu guerrero de los mexicanos. Para este libro se sirvió de las obras de Sahagún y Gómara. El libro Segundo trata de la astrología, medicina, arte, comida y organización religiosa, contiene datos del origen de los aztecas, tezcocanos y tlaxtecos. Varios de los datos provienen de los libros de Sahagún y Juan Bautista Pomar. El tercer libro trata sobre la religión de los pueblos nahuas de la región central de México, aztecas y tezcocanos, para éste se apoya en la *historia* de Sahagún y los

Madrid, 1830), dedica el tercer libro de su historia a los dioses mexicanos. Dice que los dioses o “numenes”, como él les llama, eran colocados en todos los lugares altos, montes, colinas, en los lugares donde partía la lluvia, adoptando los nombres de los lugares, o en las casas privadas, vestidos, ya fuera con forma de varón o de mujer, hechos de ninguna otra materia más que de “semilla de bledos”, cuyo nombre “patrio”, reconoce Francisco Hernández, es *tzoalli*:

Y no eran hechas de ninguna otra materia más que de semilla de bledos, llamada por los indígenas con el nombre patrio de tzoalli, y sólo en el día que estaba atribuido y consagrado a esos númenes. En lugar de dientes les ponían a esos ídolos pepitas de calabaza y en lugar de ojos, frijoles grandes, brillantes y negros. Cuando habían concluido de hacerlos les ofrecían varios géneros de alimentos, que eran innumerables en la ciudad.<sup>34</sup>

En este párrafo se aprecia no sólo la descripción que hace Francisco Hernández sobre los detalles del rostro de estos dioses y los géneros de semillas empleados para representar ojos, dientes y cuerpo, sino que para el médico el *tzoalli* era el nombre “patrio” que los indígenas daban a la semilla.

El jesuita José de Acosta (Medina del Campo 1540-Salamanca 1600), en *Historia natural y moral de las Indias*<sup>35</sup> (escrita en 1589. Impresa en Sevilla, 1590), al igual que Durán

*Memoriales* de Motolinía. Para el *Libro de la Conquista* se sirvió de la *Historia* de Gómara y Sahagún. Del manuscrito sobre las *Antigüedades* y el *Libro de la Conquista* se tiene noticia hasta el siglo XIX. Blas Hernández lo regaló a la Corte en 1830. Hoy en día se conserva en la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid. Se publicó por primera vez en Madrid en 1830. México (edición facsimilar, 1926), México, traducido al español por Joaquín García Pimentel (1945).

<sup>34</sup> Francisco Hernández, *Antigüedades de la Nueva España*, edición de Ascensión Hernández de León-Portilla, Madrid, Dastin, 2000 (Crónicas de América), pp. 161-162.

<sup>35</sup> El padre Acosta tuvo realizados en 1589 los trabajos *De natura novi orbis libri duo* y *De Promulgatione Evangelio apud barbaros, sive de prosuranda Indorum salute, libri sex*, traducidos al español. Junto a siete libros más, a partir del libro V al VIII, empieza la *Historia natural y moral de las Indias*, dedicada a la hija de Felipe II, donde estudia la naturaleza del hombre americano: geografía, astronomía, minería, zoología, botánica. Los libros IX al XII versan sobre la religión, organización social de los incas, mexicanos y fundación de Tenochtitlán. Los libros V y VI tratan sobre el Perú incaico. En su historia trata sobre la realidad física, cultural e histórica del Nuevo Mundo, a partir de consideraciones cosmológicas, bíblicas y morales. La importancia de la *Historia* es que su autor logra, por sus viajes marítimos donde trató con pilotos y cosmógrafos, reducir en ella la naturaleza americana al esquema conceptual de la cosmovisión vigente de la época. En tierra firme se informó sobre plantas, animales, lagos, corrientes de los ríos, vientos; etc. Su obra tuvo éxito entre los siglos XVII y XVIII y se convirtió en una de las fuentes más apreciadas. Humboldt elogió la labor de Acosta por haber cultivado en el siglo XVI estudios sobre meteorología y física. Acosta para escribir su obra se sirvió de varios autores, como el padre Juan de Tovar jesuita mexicano que compuso la *Historia de los indios mejicanos*, las informaciones del fraile dominico Diego Durán, el *Códice Ramírez* y según afirmaron el propio Ramírez, y Orozco y Berra, las relaciones de Polo de Ondegardo le fueron útiles para saber la condición y costumbres de los

y el cronista anónimo del *Códice Ramírez*, refiere el empleo de una masa a base de granos de “maíz tostado” mezclado con miel para la fábrica del “dios *Huitzilopóchtli*”:

En el mes de mayo, hacían los mexicanos su principal fiesta de su dios Vitzilipuztli y dos días antes de la fiesta, aquellas mozas que dijimos arriba que guardaban recogimiento en el mismo templo y eran como monjas, molían cantidad de semilla de bledos, juntamente con maíz tostado, y después de molido, amasábanlo con miel, y hacían de aquella masa un ídolo grande como era el de madera, y poníanle por ojos unas cuentas verdes, o azules o blancas, y por dientes unos granos de maíz [...]<sup>36</sup>

El padre Acosta, como el cronista anónimo del *Códice Ramírez* y fray Diego Durán enfatizan que la figura de *Huizilopóchtli* hecha de semillas de bledos era como la de madera resguardada en el templo.

Entre las crónicas del siglo XVII, que documentan sobre los ídolos hechos de materia comestible, se tiene la del franciscano fray Juan de Torquemada (Castilla la Vieja 1557-Tlatelolco 1624), *Monarquía Indiana*<sup>37</sup> (escrita entre 1592-1613. Primera edición, Sevilla, 1615), quien al referir la práctica ritual que los indígenas rendían a sus dioses, retoma ciertas expresiones propias de los primeros cronistas del siglo XVI. Para expresar como hacían la figura del dios *Huitzilopóchtli* emplea términos referidos a este dios como “falso y abominable” y resalta que la masa con que hacían su figura contenía sangre humana:

DEMÁS DE LA IMAGEN Y FIGURA que en el templo mayor de México tenían puesta a su falso y abominable dios Huitzilupuchtli (como ya hemos dicho) hacían cada año otra confeccionada y mezclada de diversos granos de semillas comestibles; la cual se formaba de esta manera: en una de las salas más principales y coriosas del templo (que era cerca de su altar cu) juntaban muchos granos y semillas de bledos y otras legumbres y molíanlas con mucha devoción y recato, y de ellas amasaban y formaban la dicha estatua, del tamaño y estatura de un hombre. El licor con que se revolvían y desleían aquellas harinas era sangre de niños, que para este fin se sacrificaban, cuyo intento era denotar en la simplicidad y inocencia de la criatura la de el dios que representaba la dicha estatua [...] Hacían, para comienzo de ella, una

---

indios y para escribir sobre el Perú. Acosta sintió admiración por las civilizaciones mexicanas y peruanas y tuvo por cierto en el alto grado de racionalidad de los indios. Parte de una interpretación providencialista de la historia indígena de América.

<sup>36</sup> Joseph de Acosta, (*Historia natural y moral de las Indias*). *Vida religiosa y civil de los Indios*. Libro V. Capítulo XXIV. “De la manera con que el demonio procuró en México, remedar la fiesta del Corpus Christi y comunión que usa la santa Iglesia”, prólogo y selección Edmundo O’Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 183), p. 59.

<sup>37</sup> Fray Juan de Torquemada en *De los Veintiún Libros Rituales de la Monarquía Indiana*, conocida como *Monarquía Indiana*, utiliza fuentes preexistentes como los escritos de Motolinía, Sahagún y Mendieta. Su obra comienza a ser redactada hacia 1592, y queda así enriquecida con las aportaciones de sus contemporáneos, dada a luz en Sevilla (1615), a dos años de ser terminada, reimpresa en Madrid (1723) y en México (edición facsimilar 1943).

estatua de masa de Tzohualli que es una semilla comestible, de la estatura de un hombre, la cual ponían en un templo y altar llamado Huitznahuac.<sup>38</sup>

Aunque Torquemada habla de un falso dios, y de las representaciones de *Huitzilopóchtli* hechas en madera o con semillas, emplea, al igual que fray Bartolomé de las Casas, el término imágenes. Aunque la palabra ídolo (del Griego *eidōlon*, de eidos, forma, imagen) se usa en sentido peyorativo, remitiendo a una falsa deidad, llama la atención que algunos cronistas empleen “imagen”.

El Br. Hernando Ruiz de Alarcón (nació en Taxco, Guerrero, en la segunda mitad del siglo XVI, se desconoce la fecha de su muerte), en *tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que oy viven entre los indios naturales de esta Nueva España, escrito en México, año de 1629* (Primera edición, México, 1953), al referir las costumbres y ritos que el indígena continuó practicando al inicio del siglo XVII, particularmente el culto que rendían a ciertas semillas como al *huautli* o amaranto, dice que los indígenas hacían una bebida espesa y unos idolillos “de una cuarta de vara” hechos de *huautli* “cocidos” que eran colocados en sus adoratorios para ser, después del ritual, comidos al igual que unos bollos, también cocidos, de *tzoalli* :

(<sup>65</sup>) Donde mas manifiestamente ay formal ydolatria, es al fin de las aguas, con las primicias de una semilla menuda mas que mostaça, que llaman *huautli*, porque tambien el demonio quiere que le ofrezcan primicias: es pues esta semilla mas temprana, endurece y sasonarse que otra ninguna, y assi la cojen quando el mayz que llaman temprano o nemesina empieza a espigar, que en tierras calientes suscede en dos messes: desta semilla hazen vna beuida como poleadas para beuerla fria, y hazen tambien vnos bollos, que en la lengua llaman *tzoalli*, y estos comen cossidos al modo de sus tortillas. (<sup>66</sup>) Ya ydolatria esta en que accion de gracias de que se aya saconado, de lo primero que coxen bien molido y amasado, hazen vnos ydolos de figura humana de tamaño de vna quarta de vara poco mas o menos; para el dia que los forman tienen preparado mucho de su vino, y en estando hechos los ydolos y cossidos los ponen en sus oratorios, como si colocaran alguna ymagen, y poniendoles candelas y encienso les ofrescen entre sus ramilletes del vino preparado para la dedicacion, o en los tecomatillos supersticiosos arriba referidos, o si no los tienen en otros escogidos, y para esto se juntan todos los de aquella parcialidad que es la cofradia de Bercebu, y sentados

<sup>38</sup> Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros, rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de los indios de occidente, de sus poblaciones, descubrimiento, conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*. Libro VI. Capítulo XXXVIII. “De cómo estos indios mexicanos hacían y formaban la estatua de su mayor dios, llamado Huitzilopuchtli, de varias y diferentes semillas”, edición preparada por el seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena bajo la coordinación de Miguel León Portilla, vol III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1977, p. 113. Libro X. Capítulo XVI, “De la fiesta que se celebra en este mes toxcatl al dios Huizilupuchtli, llamado de los antiguos Marte, vol. III, p. 380.

en rueda con mucho aplauso, puestos los tecomates y ramilletes delante de los dichos ydolos, empieza en su honra y alabança y en la del demonio, la musica del *Teponaztli* que es vn tambor todo de palo, y con el se acompaña la canturia de los ansianos, y quando ya han tañido y cantado lo que tienen de costumbre, llegan los dueños de la ofrenda y los mas principales, y en señal de sacrificio derraman de aquel vino que auian puesto en los tecomatillos, o parte o todo delante los idolillos del *Huautli*, y esta accion llaman *Tlatotoyahua*, y luego empieçan todos a beuer lo que quedo en los dichos tecomates primero, y luego dan tras las ollas hasta acabarse, y sus juicios con ellas, y siguiendose lo que suele de idolatrias y borracheras.<sup>(67)</sup> Empero los dueños de los idolillos, los guardan con cuidado para el dia siguiente, en el qual juntos los de la fiesta en el dicho oratorio, repartiendo los idolillos a pedaços como por reliquias se los comen entre todos.<sup>(68)</sup> Este hecho prueua muy bien las grandissimas ansias y diligencias del demonio, en continuacion de aquel su primer peccado, origen de toda soberuia de querer ser semejante a Dios nro. Señor, pues aun en los misterios de nuestra Redempcion trabaja tanto por imitarle, pues en lo que acabo de referir se vee tan al viuo embidiado y imitado el singularissimo misterio del Santissimo Sacramento del Altar, en el qual recopilando nro. Señor los beneficios de ntra. Redempcion dispuso que verdaderissimamente le comiessemos, y el demonio, simia, enemigo de todo lo bueno aliña como estos desventurados le coman, o se dexen apoderar del comiendole en aquellos idolillos.<sup>39</sup>

Si bien el uso de semillas de bledos o *tzoalli* entre los antiguos indígenas fue una constante para la fabricación de ídolos comestibles, como los señalan los cronistas referidos; hacia el siglo XVII, la continuidad en la producción del *huautli* o amaranto por parte de la población indígena, conduce a suponer que la semilla seguía siendo necesaria no sólo para la práctica agrícola y religiosa sino también para la fabricación de sus ídolos; no obstante, Hernando Ruiz de Alarcón los considera sólo como una anticipada “imitación” demoníaca de los sacramentos de la religión cristiana.

El padre Jacinto de la Serna en su *Manual*, mencionado anteriormente (escrito en 1656. Primera Edición, México, 1953), refiere, al igual que Hernando Ruiz de Alarcón, las prácticas que los indígenas seguían conservando en la segunda mitad del siglo XVII. Dice que para dar gracias por la cosecha del “*Huautli*” o amaranto los indígenas hacían con esta semilla una bebida, tortillas que llaman “*tzoally*” y unos “idolillos”, pero de la Serna, a diferencia de Ruiz de Alarcón, dice que los hacían con forma de “figura humana”, los

---

<sup>39</sup> Hernando Ruíz de Alarcón, *Tratado de las supersticiones y Costumbres Gentílicas que oy viuen entre los indios naturales de esta Nueva España, escrita en México, año de 1629*, en *Tratado de Idolatrías, Supersticiones, Dioses, Ritos, Hechicerías y Otras Costumbres Gentílicas de las Razas Aborígenes de México*, Tratado Primero. Capitulo III. “De la adoración y culto que dan al huauhtli”, editado por Francisco del Paso y Troncoso, tomo II, México, Ediciones Fuente Cultural, Librería Navarro, 1953, 17-180. Edición Digital. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

cuales se cubrían de masa de semilla molida de “*Huatli*”. Estos ídolos, dice de la Serna, se colocaban en los oratorios de sus casas para ser comidos al día siguiente como “reliquia”:

SUS IDOLATRIAS TAMBIEN TIENEN <sup>(430)</sup> con las semillas, y vna de ellas es el *Huatli*, que es vna semilla la mas temprana, que estos tienen; pues se siembra antes que el mais, y quando empieza á espigar, de esta semilla hazen bebida á modo de poleadas, y vnas tortillejas, que llaman *Tzoally*; esta semilla es la que el Demonio quiere, que le offrescan en primicias, de que haze mencion el Padre Fray Martin de Leon en el decimotercio mes de su Kalendario quando hazian fiesta á los mas altos montes, que se llama *Tepeilhuitl*, y corresponde á los principios de Octubre; y en el otro Kalendario es este duodécimo mes, que se llamava *Quecholli*, y corresponde á el mes de Nouiembre desde cinco hasta veinte y quatro de dicho mes. <sup>(431)</sup> La idolatria y abuso desta semilla consiste en que en accion de gracias de que se aia sasonado, de lo primero que cogen bien molido, y amassado, hazen vnos idolillos de figura humana del tamaño de vna quarta de barro poco mas, ó menos, y cubrenlos de aquella massa, y para el dia que los forman, tienen preparado mucho de su vino, que es el pulque, y estando los idolos formados, y conocidos los ponen en sus oratorios, como si colocaran alguna imagen, y poniendoles candelas, incensios, y sahumeros offrecen entre sus ramilletes del vino preparado para la dedicacion en los vassos, y tecomatillos, que tienen para esta accion supersticiosos, como dixen arriba, cap. 3, p. 5, que tanto guardan, y si no en otros escogidos para este fin juntandose todos los de aquella parcialidad, y conuidados para esta accion de gracias á el Demonio, se sientan todos en rueda. <sup>(432)</sup> Puestos los tecomates, y ramilletes delante de los idolos, con grande aplauso empieza en su honrra, y alabança, y del Demonio, que todo es vno, el canto, ó musica del *Teponaztli*, acompañando á esta musica el canto de los ancianos segun lo que acostumbran, y luego llegan los Dueños de la offrenda, y los mas principales de la fiesta en señal de sacrificio derraman de aquel vino, que auian puesto en los tecomates, ó todo, ó parte del delante de los idolos de el *Huatli*: llaman á esta accion *Tlatotoiahua*, que es accion de derramamiento, y luego empieçan á beber todos lo que quedó en los tecomates, esto primero, y luego dan tras las ollas del Pulque hasta acabarlas, y de aqui se siguen todas las cosas, que suelen en las borracheras, y los dueños de los idolillos los guardan con cuidado hasta el dia siguiente para que todos los de la fiesta se los coman á pedaços entre todos como reliquias.<sup>40</sup>

La “idolotría y abuso de esta semilla”, como lo llama De la Serna, tuvo una importancia que al trascender el tiempo se prolongó hasta bien entrado el siglo XVII.

---

<sup>40</sup> Jacinto de la Serna, *Manual de Ministros para Conocer y Extirpar las Idolatrías, Supersticiones, Dioses, Ritos, Hechicerías y otras Costumbres Gentílicas de las Razas Aborígenes de México*, en *Tratado de las Idolatrías, Supersticiones, Dioses, Ritos, Hechicerías y otras Costumbres Gentílicas de las Razas Aborígenes de México*. Capitulo XV. “En que se trata de algunas yerbas a quienes los indios deidad, y con que vssan supersticion. 2. Culto idolatrico a las semillas”, editado por Francisco del Paso y Troncoso, Tomo I, México, Ediciones Fuente Cultural, Librería Navarro, 1953, pp. 32-368. Edición Digital. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes, 2000. [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)

Por otro lado, De la Serna refiere que en la fiesta *Tepeilhuitl* dedicada a los cerros, los indígenas tallaban unas culebras de madera y unos palos largos que llamaban *Ecatotontin* que significa, dice de la Serna, “airesillos” o “vientecillos”. De la Serna, a diferencia de fray Diego Durán quien dice que a los cerros representados los hacían de masa y los vestían con papel, indica que a estas culebras y palos hechos de madera los vestían con masa de *tzoalli* a manera de montes y les ponían cabezas hechas de la misma masa con rostro de persona:

El decimo tercio, que llamavan *Tepeilhuitl*, empeçava á tres de Octubre, y luego á quatro hazian vna fiesta á los mas altos y eminentes montes, hazian en estas fiestas vnas culebras de palo, y, de raizes, y labravanlas con sus cabezas, y pintabanlas; hazian tambien vnos trozos de madera tan gruesos como la muñeca largos, que llamavan *Ecatotontin* Ayresillos, á estos palos, y á estas culebras vestian, ó cubrian de massa de *Tzoali* y vestianlos á manera de montes, y ponianles sus cabezas de la misma massa como rostros de persona en memoria de aquellos que se auian ahogado, ó auian muerto, sin poderlos quemar. Estas, Ymagenes colocavan en altares, y otras muchas ceremonias, que no digo, porque no es mi intento mas, que descubrir el día, y el Dios, que se adorava, y la fiesta, que se hazia, para que por ello vean los Ministros, si en alguna parte á quedado rastro destas idolatrias.<sup>13</sup> QUEQHOLLI.<sup>(20)</sup> (Desde 5 de Nouiembre hasta 24 del mismo) El decimo tercio mes se llamava *Quecholli*, que quiere decir Pabon, ave que tiene gallarda pluma: tambien se llamava *Tepeilhuitl* fiesta de los Serros, donde ponian unos idolillos que llamaban *Ecatotontin*, que quiere decir vientecillos.<sup>41</sup>

Lo referido por Jacinto de la Serna recuerda lo dicho por fray Bernardino de Sahagún acerca del uso del *mizquitl* para representar los huesos del dios *Huizilopóchtli*, lo que conduce a suponer que la madera, para el caso de las culebras, también cumplió no sólo una función simbólica sino también estructural para después ser “vestidas” o modelar su anatomía con *tzoalli*.

Hacia finales del siglo XVIII aparece la crónica del Jesuita Francisco Javier Clavijero (Veracruz 1731-Bolonia, Italia, 1787), quien escribe en el exilio *Historia Antigua de México* (la escribe en castellano y después la traduce y concluye en italiano en 1779. Primera edición, Italia, 1780).<sup>42</sup> Su *Historia*, al reflejar la formación humanista y

<sup>41</sup> Jacinto de la Serna, *Manual de Ministros ...*, Capitulo VI. “En el que prosigue la misma materia, y se pone el Calendario de los Meses. Tepeilhuitl. Fiesta de montes, ó serros”, pp. 32-368.

<sup>42</sup> Francisco Javier Clavijero escribió la *Historia Antigua de México* primitivamente en castellano y después hizo la traducción al italiano. Entregó al impresor Gregorio Biasini el original de su traducción en 1779. Al año siguiente se imprimieron los tres tomos de la *Historia*. El cuarto tomo donde se contienen nueve disertaciones en defensa de varios aspectos de la cultura americana con dos catálogos, el de escritores y el de gramáticos de lenguas indígenas, se imprimió hasta 1781. Ediciones de la *Historia* de Clavijero: *Storia Antica del Messico*, editor Georigio Bisiani, Cesena 1780, 4 vol; The History of México, Translated from the original Italian by Charles Cullen,

pensamiento ilustrado de Clavijero, será considerada por los estudiosos modernos una de las fuentes que más influyeron en el desarrollo del pensamiento criollo, pues al rescatar el pasado de los mexicas comienza a vislumbrar lo que será el futuro de una nación.<sup>43</sup> Clavijero encuentra que el resultado de expresar los antiguos mexicanos mejor sus imágenes en esculturas surge de un “estimulo” dado por una “nación”, así lo expresa:

Mas felices que en la pintura fueron los mexicanos en la escultura, y en las obras de fundición y de mosaico. Mejor expresaban en la piedra, en la madera, en el oro, en la plata y en la pluma, las imágenes de sus héroes y las obras de la naturaleza, que en el papel; o porque la mayor dificultad de esas obras hacía que las emprendiesen con mayor conato, o porque el sumo aprecio que merecían a la nación avivaba el ingenio y estimulaba la industria.<sup>44</sup>

Cuando describe la elaboración del dios *Huitzilopóchtli* y dice que la figura era hecha de masa de semillas comestibles y los huesos formados de madera de “mezquite” o “acacia mexicana”, como él la llama, ataviado con un vestido de algodón, plumas y un tocado hecho de papel en forma de vasija de boca ancha, enaltece al ídolo de *Huitzilopóchtli* considerándolo el “mas extraordinario”:

El ídolo más extraordinario de los mexicanos era la estatua de Huitzilopochtli, que hacían de diversas semillas amasadas con sangre humana [...] Fabricaban los sacerdotes una estatua de ese dios de la estatura regular de un hombre; la materia de que se hacía era la masa del tzohuatli (cierta semilla comestible) y le formaban los huesos de la madera del mezquite o acacia mexicana; vestíanla de algodón y pita y

---

Londres, G.G.J. and J. Robinson, 1787, 2 vol; *Historia antigua de México*, traducida del italiano por José Joaquín de Mora, Londres, E Ackermann, 1826, 2 vol; *Geschichte von México*, Leipzig, Schwickertschen Verlage, 1789-1790, 2 vol (traducción de la versión inglesa de Charles Cullen, no se indica el nombre del traductor alemán). El manuscrito original en español fue traído de Italia por los primeros padres jesuitas que vinieron a reestablecer en la Nueva España la Compañía de Jesús. En el Archivo de la provincia quedó el manuscrito por largos años. El original fue sacado de México y puesto a la venta en Estados Unidos. El Padre Carlos María de Heredia, jesuita mexicano, lo compró y entregó a su hermano el Padre Vicente quien puso el manuscrito en manos del Padre jesuita Mariano Cuevas (Primera edición, México, Porrúa, 1958)

<sup>43</sup> David Brading explica cómo ciertos hechos históricos, que a partir de 1767 con la expulsión de la orden de los jesuitas y el intento de España de recuperar América, llevan a ciertos humanistas, como Clavijero, a influir en las ideas con las que comenzaría a gestarse por parte de los criollos lo que culminó en el pensamiento de Independencia de la Nueva España y en la búsqueda de una nueva nación. David Brading, “Patriotismo criollo”, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, 1988, pp. 29-42.

<sup>44</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, Libro VII. Gobierno político, militar y económico de los mexicanos”. Capítulo L. “Escultura”, tomo III, México, Porrúa, 1945 (Colección de Escritores Mexicanos, 8), p. 321.

de un manto de pluma; en la cabeza le ponían una gorra de papel en forma de lebrillo cubierta de plumaje fino [...]<sup>45</sup>

Mas adelante Clavijero refiere que las oblaciones u ofrendas dedicadas a los *ehecatontin* (vientecillo), eran hechas, a diferencia de lo dicho por fray Diego Durán y Jacinto de la Serna, de “mantequillas” cubiertas de “pasta de *tzoalli*”: “A los dioses de los montes ofrecían unas culebras que hacían de raíces de árboles y ciertas mantequillas que llamaban *ehecatontin*, cubiertas de la pasta de cierta especie de bledos que llaman *tzoalli*, las cuales colocaban en unos montecillos que hacían de papel o de otra materia”.<sup>46</sup>

Dice que en la fiesta de los montes los indígenas hacían unos “muñecos” que llamaban *ehecatontin* (vientecillo) “cubiertos” de masa de bledos. No señala la materia de que estaban hechos estos muñecos, sólo que los indígenas los adoraban como “imágenes de los dioses de los montes”:

[...] Hacían unos montecillos de papel sobre los cuales ponían unas culebras de madera o de raíces de árboles y ciertos idolillos o muñecos que llamaban *ehecatontin*, cubiertos de masa de bledos ; colocaban unos y otros en los altares y los adoraban como a imágenes de los dioses de los montes, les cantaban himnos y les ofrecían copal y manjares.<sup>47</sup>

Garibay dice que *hecatontin* significa vientecillo, nombre dado a los númenes de los montes en determinados meses del año.

Al tratar Clavijero el género de escultura realizada por los antiguos indígenas, considera no sólo las de piedra, madera y barro sino también las de masa de varias semillas. Valora los materiales, “proporción” y “perfección” de labores que los escultores indígenas lograban al representar un “cuerpo”. Comprende que los “ídolos” eran “monstruosos” no por falta de conocimiento del “arte” sino por el concepto religioso propio de los indígenas:

La materia común de sus estatuas era la piedra y la madera. Labraban la piedra sin hierro ni acero, ni más cincel que un pedernal; y lo que más admira, labraban aun aquella piedra que por ser vidriosa y no obedecer perfectamente al cincel, es

<sup>45</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de México*, Libro VI. “Fiesta grande del dios de la guerra”, prólogo de Mariano Cuevas, edición del original escrito en castellano por el autor, México, Porrúa, 1974, pp. 158-184.

<sup>46</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de ...*, Libro VI. “De la religión de los mexicanos: sus dioses, templos, sacerdotes, sacrificios y obligaciones.- de sus ayunos y austeridades.- de su cronología, calendario y fiestas.- de los ritos en el nacimiento de sus hijos, en sus matrimonios y funerales. 21. Sacrificios de animales y varias oblaciones”, p.173.

<sup>47</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de ...*, Libro VI. “Fiesta de los meses décimo, undécimo, duodécimo y decimotercero”, p. 189.

desechada como inútil de nuestros escultores. Solamente su flema que en este género de trabajo no tiene igual, podía vencer tanta dificultad y tolerar la lentitud de estas obras; pero las sacaban tan buenas, que no dejaban nada que desear. Sabían expresar en sus estatuas todas las aptitudes de que es capaz el cuerpo; observaban exactamente todas las proporciones y hacían con perfección aquellas menudísimas labores que tanto se estiman en esa arte. [...] Las estatuas de madera labraban con cincel de cobre; pero no poseían el arte de encarnarlas. Hacían también estatuas de barro y de masa de varias semillas. El número exorbitante de sus estatuas se puede conjeturar por el de sus ídolos que expusimos en el libro antecedente. Los ídolos eran monstruosos y disformes; pero no por ignorancia del arte, sino, como ya dijimos, por principios de religión. Tenemos también en esta parte que quejarnos del celo del primer obispo de México y de los primeros misioneros, que por no dejar a sus neófitos incentivos de la idolatría, nos privaron de muchos apreciables monumentos de la escultura de los mexicanos.<sup>48</sup>

Clavijero, al criticar la destrucción de los ídolos, refiere que el primer arzobispo y los evangelizadores fueron los que privaron del conocimiento de las esculturas de los antiguos mexicanos. A partir de la segunda mitad del siglo XVI la acción que tomó la Iglesia y la Corona sobre los ritos y tradiciones que el indígena siguió practicando, se vio también reflejada al prohibirle fabricar imágenes con azúcar y manteca. Esta prohibición quedó asentada en actas del primer concilio provincial mexicano -celebrado del 29 de junio al 8 de noviembre de 1555 y presidido por el Arzobispo fray Alonso de Montúfar -, donde se decreta, en su Capítulo 34, la prohibición al indígena de hacer imágenes, sobre todo las hechas de azúcar. Esto lleva a suponer que al prohibir al indígena hacer imágenes o tener imágenes “apócrifas”, evitaría cualquier simbiosis entre el material empleado para fabricar “ídolos” y su posible utilidad para elaborar imágenes de santos comestibles.<sup>49</sup>

El mismo decreto fue renovado y quedó asentado en actas del *Concilio tercero provincial mexicano* –celebrado del 20 de enero al 16 de octubre de 1585, presidido por un

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>49</sup> De los “Decretos de los Concilios Primero y Segundo que se renuevan en el Tercero Provincial mexicano”, Alberto Carrillo Cázares transcribe del manuscrito original, Capítulo 34, lo que se debe renovar de otros concilios, poniendo énfasis en la prohibición de imágenes de azúcar y manteca: “El concilio de Trento es ses. 25 in principio para esto se vean el de Milán in fine, y el de Compostelano actione 2ª. C. 5 y 6, y Granada fol.99, núm. 1 y 2, Quiroga const. 69 in p. y Lima actione 4. jhs. Aquí se prohíba hazer de açucar o manteca de vacas imágenes y figuras, etc.” Alberto Carrillo Cázares *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*, edición, estudio introductorio, notas, versión paleográfica y traducción de textos latinos por Alberto Carrillo Cázares, Primer Tomo, Volumen II, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de México, 2006, p. 605.

miembro del clero secular Pedro Moya de Contreras-. El decreto prohíbe “poner” imágenes de santos en “cosas” de manteca y “otras cosas de azúcar”.<sup>50</sup>

**[317r]** Capítulo 34. Este capítulo 34 se renuebe, haciendo mención del concilio de Trento, sess. 25, en lo que toca a esto de ymágenes [...] Y que por que en manteca y otras cosas de açúcar, que se hazen para vender, acostumbran poner imágenes sanctos, se prohibe se pueda hazer, so pena de perderlo, y de más pena a arbitrio del prelado.<sup>51</sup>

Estas líneas dejan ver la preocupación que tenía la iglesia de extirpar por completo cualquier idolatría, que para el clero estaba presente en el material comestible y a través de las imágenes cristianas. Respecto a la destrucción de los “ídolos” por parte de los conquistadores, evangelizados, arzobispos, y la corona española, Serge Gruzinski plantea una serie de factores religiosos, sociales y políticos en los que la imagen cristiana y el ídolo, en el transcurso del siglo XVI, XVII y sobre todo en el XVIII, se denigra, se transforma, se oculta, se trasplanta, o se niega, conduciendo a que: “los espacios del ídolo y del Santo se cruzan y se imbrican constantemente, a pesar de las barreras que la Iglesia quisiera hacer infranqueables y de los abismos que originalmente separaban las visiones del mundo”.<sup>52</sup> La idea de Gruzinski, y para el efecto de la transformación de los “ídolos” hechos de semillas comestibles, se puede ver en la actualidad. Al maíz, amaranto o azúcar, así como a otros elementos de la naturaleza y objetos del mundo indígena se le revistió de otros significados y se le transformó dentro de un contexto religioso, creando una

<sup>50</sup> Cázares explica que los legajos que conserva la Biblioteca Bancroft, de la Universidad de California, contienen los papeles del trabajo del Concilio Tercero de 1585. Los cuatro volúmenes se forman con la documentación utilizada y producida en el concilio de 1585: “los edictos convocatorios, y sus respuestas, los memoriales sobre cuestiones de bien público que pedían urgente remedio, los apuntamientos o notas para formar los propios decretos, las cuestiones sometidas a los obispos participantes y sus consultores, los pareceres emitidos sobre dichas consultas, y [...] documentación de cánones de otros concilios recientes, concilios españoles e indios, para consulta y decisión de los Padres conciliares de 1585”. Cázares aclara que en estos legajos se encuentran sólo los “Decretos del Primero y Segundo Concilio Mexicano, sin que esto signifique que en dicho conjunto se conserven los papeles de trabajo y deliberación habidas en los dos primeros, de cuyos testimonios no se tiene noticia”. Alberto Carrillo Cázares: *Manuscritos del concilio tercero ...*, op. cit, p. LXII.

<sup>51</sup> Más adelante Cázares presenta en “Texto para renovar del concilio provincial mexicano, 1555” los decretos que él transcribe de los manuscritos originales, entre los que aparece el texto completo del Capítulo 34 que debe ser renovado y del que sólo se retoma lo referente a imágenes hechas de azúcar. Alberto Carrillo Cázares, *Manuscritos del concilio tercero ...*, “Decretos de los concilios primero y segundo que se renuevan en el tercero provincial mexicano. Texto para renovar del concilio provincial mexicano, 1555. Capítulo 34”, p. 635.

<sup>52</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, 3ra edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 179.

simbiosis de formas y contenidos que distan de un paganismo puro, o de un cristianismo primitivo como lo soñaron los primeros franciscanos que pisaron tierra mesoamericana.

Como ejemplo actual se tienen otras imágenes como los cráneos hechos con amaranto y miel o los hechos sólo de azúcar para las festividades de día de muertos; ignorando ya que el maíz simbolizó la carne del hombre y el amaranto la inmortalidad en Mesoamérica. De los ídolos hechos de masa o granos de maíz, amaranto, *tzoalli*, no queda vestigio alguno, tampoco hasta el día de hoy se ha encontrado una figura de este material. No corrieron la suerte de los hechos de piedra o barro, ocultos o enterrados por los indígenas para protegerlos de la destrucción o en tiempos modernos salvados o saqueado de sus ciudades o necrópolis. De los ídolos de maíz y semillas sólo queda el testimonio de los crónicas novohispanas.

Los textos novohispanos del siglo XVI y XVII, que hemos presentado, indican que para fabricar ídolos comestibles se uso una "masa" llamada *tzoalli* hecha de semillas o bledos comestibles mezclada en algunos casos con sangre humana, y en otros, con granos de maíz amasado, tostado o reventado con miel de maguey, así como figuras hechas o cubiertas de *huautli* o amaranto y otras de manteca o mantequilla cubiertas de *tzoalli*. Ídolos que presentaban en algunos casos un esqueleto hecho de madera o *mizquitl*, modelados con *tzoalli*, vestidos o aderezados con tela de algodón, papel, plumas, semillas, piedras y oro. Por su importancia, como lo señalan los cronistas, la figura que generalmente se recupera es la del dios *Huitzilopóchtli* fabricada con *tzoalli* para sus ritos y ceremonias. También lo representaron para ser transportado en sus viajes. Así lo señala Francisco Javier Clavijero quien al referir el origen de ciertas culturas mesoamericanas dice que: “Los mexicanos tenían ya escultores cuando salieron de su patria Aztlan; pues sabemos que en el principio de su peregrinación fabricaron la estatua de Huitzilopochtli que llevaron consigo en todo su largo peregrinar”.<sup>53</sup>

Fuera de las culturas mesoamericanas que se asentaron en la Meseta Central del Valle de México, apareció en el Occidente de México la cultura “tarasca” que empleó para la fabrica y transportación de sus dioses, como lo refieren fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar que se expondrán más adelante, un material ligero, la médula de caña de maíz.

---

<sup>53</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia Antigua de ...*, Libro VII. Gobierno político, militar y económico de los mexicanos. Capitulo L. “Escultura”, tomo III, México, Porrúa, 1945 (Colección de Escritores Mexicanos, 8), p. 321.

Respecto a los ídolos que los “tarascos” transportaban, José Corona Núñez (Michoacán 1906-México 1952), en su estudio titulado *Mitología tarasca* (Primera edición, México, 1957), descubre que en la *Relación de Michoacán* aparece en plural el nombre de los sacerdotes, *thiuimecha*, y en el *Códice Plancarte* la mención del nombre del dios, y por tanto el de la estatua que llevaban a cuestras, *Thiuime*. Resalta que Eduardo Seler no se percató de la existencia de esta deidad, pero sí encuentra que *Thiuime* significa “ardilla negra”. Así, Corona Núñez deduce que por esta razón los sacerdotes de la deidad *Thiuime* se pintaron de negro al igual que pintaban al dios de la Guerra:

LA Relación habla de unos sacerdotes llamados *Thiuimecha* (Ardillas Negras) que les llamaban de aquel nombre de aquel Dios que llevaban a cuestras” a las guerras. Como *thiuimecha* es el plural de *thiuime*, resulta que el dios que llevaban a cuestras a la guerra se llamaba precisamente Thiuime; pero la *Relación* no lo nombra directamente. Únicamente el *Codex Plancarte* hace alusión a él llamándole “el valiente Thiuime”, y también dice que Uacus-Thicátame “mostró la estatua de *Thiuime*”. Tampoco Eduardo Seler nota la existencia de esta deidad, pero al hablar del sacerdote Thiuime encuentra que este nombre significa “Ardilla Negra”, lo cual concuerda exactamente con el color negro del Dios de la Guerra y con el hecho de que los sacerdotes de esta deidad se pintaron de negro. Ahora queda la pregunta ¿por qué se llamaba “ardilla”?.<sup>54</sup>

Corona Núñez se pregunta por qué el nombre de “ardilla negra”, a lo que responde diciendo que: “Aparte de otras consideraciones, esto se debe a que ardilla se dice en tarasco *quaraqui*, que significa ‘la que deshace o desgrana’. Hay que tener en cuenta que mayas, toltecas y aztecas tenían el concepto de que el maíz es ‘nuestra propia tierra’, y si este mismo concepto tenían los tarascos, entonces la ardilla, al devorar el maíz, deshace la propia carne del hombre”.<sup>55</sup> Esto lo “confirma” al decir que la ardilla representa a la muerte y el *Códice Magliabecchiano* la representa con apariencia de un hombre.

El descubrimiento que Corona Núñez hizo sobre el nombre del dios que transportaban los antiguos “tarascos” a cuestras y su significado es una gran aportación al conocimiento de la antigua cultura tarasca, pero no dice nada acerca del material y la forma del dios que transportaban los sacerdotes.

Aunque fray Alonso de La Rea es el primero que registra el material empleado por los “tarascos” para fabricar a sus ídolos, llama la atención que un cronista del siglo XVIII, como lo fue fray Matías de Escobar, haya retomado y hecho mención constante sobre el origen del material. Cabe preguntar si estos cronistas tuvieron acceso a alguna fuente oral o escrita?, si

<sup>54</sup> José Corona Núñez, *Mitología tarasca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 101.

<sup>55</sup> *Idem*.

conocieron alguna deidad hecha a base de médula de caña de maíz?, no lo sabemos, quizá la violenta exterminación por parte de los conquistadores no dejó rastro alguno de ídolos michoacanos con caña de maíz. Y aunque hubo alianzas entre “tarascos” y conquistadores, Rodrigo Martínez señala que “la conquista de Michoacán no fue tan pacífica como se piensa comúnmente.<sup>56</sup> Vasta revisar la *Crónica de Michoacán* donde al narrar el cronista la trágica muerte del último *Cazonci* por parte de Nuño de Guzmán muestra el fin del Imperio “*Purépecha*”.

1.2. El supuesto origen “tarasco” del material y técnica de la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

Las fuentes novohispanas que dan noticia del empleo de la caña de maíz entre los antiguos indígenas para fabricar sus dioses, con el objetivo de relacionar el material y técnica empleada en la época prehispánica con las imágenes cristianas, circunscriben el empleo de la caña de maíz sólo a la región de Michoacán.

Una de las fuentes que podría dar luz acerca de los materiales empleados por los antiguos michoacanos para fabricar a sus dioses, es el manuscrito titulado *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán* (escrito en el siglo XVI. Primera edición, Madrid, 1869), conocida bajo el título de *La Relación de Michoacán*,<sup>57</sup> atribuida a fray Jerónimo de Alcalá (Vizcaya, España, 1508-Michoacán 1545). Sin embargo no es así. La primera parte que debió tratar sobre el origen mítico de

<sup>56</sup> Cita extraída del estudio de Juan Carlos Cortés Máximo “Historia de dos nombres: tarascos y púrepechas”, en Pedro Márquez Joaquín, editor, *¿Tarascos y Púrhépechas?. Voces sobre antiguas y nuevas discusiones en torno al gentilicio michoacano*, Morelia, Michoacán, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2007, p. 56 ( Colección Kw’Anískuyarhani:2)

<sup>57</sup> El manuscrito original y en cuya primera foja del códice recibe el título *Relación de las ceremonias y rritos y población y gobernación de los yndios de la provincia de Mechoacan hecha al ilustrísimo señor don Antonio de Mendoza, virrey y gobernador desta Nueva España por su majestad...*, se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial en España, bajo la signatura C-IV-5. Este Códice está ilustrado con 44 ilustraciones y dividido en tres partes: de dónde vinieron sus dioses más principales, las fiestas que les hacían, cómo fueron señores el Cazonci y sus antepasados en esta provincia de Michoacán y la gobernación que tenían entre sí hasta que vinieron los españoles a esta provincia. La primera parte perdida, y de la que se conserva una foja, se cree fue el resultado de una censura inquisitorial. Su primer poseedor, y para quien se escribió, fue don Antonio de Mendoza primer virrey de la Nueva España quien posteriormente fue trasladado al Perú donde murió en 1552. El virrey Antonio de Mendoza encomendó a un franciscano escribir una relación sobre los usos, costumbres y gobierno de los antiguos “tarascos”. Se desconoce quién fue el autor de *La Relación*. Sin embargo, entre los posibles autores aparece el nombre de fray Jerónimo de Alcalá, personaje activo en Michoacán por los años de 1540 y el más probable autor de *La Relación*.

los pobladores, su teogonía y cosmogonía se encuentra perdida, mientras que la segunda y tercera parte de la historia no describe cómo eran los dioses que los sacerdotes “purépechas” solían transportar a la guerra. Sólo hace constantes referencias sobre la manera del vestir de los guerreros, con ricos ajuares hechos de plumas de diversas aves, pero no de la materia de la que eran hechos éstos.<sup>58</sup>

En una de las láminas que ilustra el Códice *Relación de Michoacán*, y que representa a los “sacerdotes y oficiales de los cues”, aparecen representados, a la derecha de la imagen, los sacerdotes que “llevaban a cuestras a sus dioses”, como dice la lámina, y en la que sólo se aprecia el bulto sagrado sin dar el *tlacuilo* mayor detalle al dios que carga el personaje sobre su espalda (Foto 8). Es importante referir otra lámina donde aparecen representados los grupos de oficiales “tarascos” con algún material en la mano que hace alusión a su actividad. Resulta interesante que aparezcan entre estos oficiales “los mayordomos de sementeras”. En la parte izquierda de la lámina, dentro del grupo que representa a estos oficiales, aparece en último plano, un personaje que levanta su brazo y sostiene con su mano la planta de maíz (Foto 9).

Entre los evangelizadores que vivieron en la provincia de Michoacán se tiene al franciscano fray Alonso de La Rea (Querétaro 1604-se desconoce lugar y fecha de muerte). Es el primero en mencionar que entre los oficios que los “tarascos” conocían, y de los que fueron “ellos inventores”, se encuentra el empleo de una “pasta ligera”. En su *Crónica de la Orden de la N. Seráfica Provincia de P. S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechoacan en la Nueva España* (escrita entre 1638-1639. Primera edición, México, 1643), apunta: “Y aunque el ejemplar de la efigie lo tuvieron los tarascos (claro está) de los ministros evangélicos, el hacerla de una pasta tan ligera y tan capaz para darle el punto, ellos son los inventores [...]”<sup>59</sup> Como vemos, La Rea hace hincapié en que el ejemplo de la efigie fue dada por los “ministros evangélicos”, lo que lleva a creer que el modelo pudo ser español, probablemente cristos ya ligeros.

<sup>58</sup> Fray Jerónimo de Alcalá, *La Relación de Michoacán*, Versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas de Francisco Miranda, México, Secretaría de Educación Pública, Cien de México, 1988.

<sup>59</sup> Alonso de la Rea, *Crónica de la Orden de la N Seráfica P.S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechoacan en Nueva España*, libro Primero, capítulo IX, “Del ingenio del Tarasco, de la eminencia de sus oficios y de algunas cosas de que fueron ellos primeros inventores”, edición y estudio introductorio Patricia Escandón, Zamora Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, 1996, p. 81.



8. A la derecha de la imagen en la parte media, y como dice la lámina, aparecen “Los que llevaban los dioses a cuestas. *Thiuimencha*”, Tercera Parte. “De la gobernación que tenía y tiene esta gente entre sí”, Lámina 4. Estos son los sacerdotes y oficiales de los cues. (Fuente: Fray Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*. Facsímil del Ms del siglo XVI),



9. En la parte superior izquierda aparecen representados, y por su nombre, los *Tareta-vaxálati* o mayordomos de sembreros. (Fuente: Fray Jerónimo de Álcala, *Relación de Michoacán*, facsimil del Ms. del siglo XVI, *Prólogo*, Lámina 2).

El agustino fray Matías de Escobar (La Orotava, Islas Canarias, 1690-Michoacán 1748), en su crónica *Americana Thebaida*<sup>60</sup> (Escrita en Charo, 1729. Primera edición, 1924), es más descriptivo y por primera vez liga los ídolos michoacanos con Cristos, a través de la materia empleada para su fabricación, pues dice que en tiempos paganos existió una “materia”, con la que los michoacanos “fabricaban sus demonios” para ser transportados, hecha de “corazones” de caña de maíz de la que resultaba una “pasta liviana” para poderlos “cargar”, material que elogia por ser trasplantado para la fabrica de crucifijos:

Era en la Gentilidad de Mechoacán ésta la común materia para fabricar sus dioses, por ser pasta liviana para poderlos cargar, como dijo Job, pues que usaron los mismos corazones de las cañas que habían servido para fabricar los demonios, esos mismos son hoy materia para labrar crucifijos, y se goza Dios tanto de ver consagrada aquella materia en bultos suyos, que antes fué del demonio, que obra maravillas por ella para prueba de su gusto y lo mucho que le agrada.<sup>61</sup>

Es importante destacar como Escobar habla de una “misma materia”, corazones de las cañas, con la que los antiguos indígenas tarascos “fabricaban sus dioses y, con esa, “hoy se labran crucifijos”. Por primera vez se encuentra la afirmación del empleo de una pasta hecha con la médula de la caña de maíz para hacer ídolos. Esta no es la materia comúnmente descrita con anterioridad en fuentes más antiguas. Se afirma que el empleo de este material es invento tarasco, lo cual no es cierto pues se encuentra también en la meseta central.

Fray Bernardino de Sahagún al tratar en su *Historia* el arte que los oficiales de “plumas ricas” o *Amantecas* realizaban, describe los materiales y técnicas que el indígena de *Amatlan* empleaba para modelar figuras de animales. Dice que para representar un animal de tamaño mediano se tallaba un “esqueleto” con madera de colorín y para animales chiquitos se usaban cañuelas de maíz (nombre vulgar de varias gramíneas) y papel. Sobre estos esqueletos se modelaba la figura del animal con médula de caña de maíz “molida y amasada” con “pegamento”, después se “pulía con *tezontle*” (piedra volcánica), para detallar

<sup>60</sup> Fray Matías de Escobar escribió *Americana Thebaida* en Charo en el año 1729. Fue impresa por fray Manuel de los Ángeles Castro en 1924. Primera versión, Morelia, Balsal Editores, 1970.

<sup>61</sup> *Fray Matías de Escobar, Americana Thebaida Vitas Patrum. De los religiosos hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de S. Nicolas Tolentino de Mechoacan.* Capítulo XII. “De las grandes fábricas hechas en Tiripitío”, escrita por fr. Matías de Escobar su Cronista año 1729. La imprime el R.P. Prov. fr Manuel de los Ángeles Castro en Homenaje a la Exposición Vaticana Universal de los Misioneros del año Santo 1924, México, Imprenta Victoria 92, 1924, p. 149.

la forma del animal. Por último se aplicaba tela de algodón y plumas para el acabado, así lo explica:

Pero si ha de hacerse un animal, un animalillo, primero, se tallan palillos de madera de colorín y con ellos se hace el esqueleto. Pero si se ha de hacer un animalito pequeño, como es una lagartija, una libélula, una mariposa, el esqueleto se hace con cañuela de maíz o con tiritas de cartón. Luego se le hace el cuerpo con médula de la misma cañuela, remolida y amasada con pegamento; con esta médula se recubren aquellas tiras de cartón, luego se raspa y se lima con tezontle, y con esto se da buena forma y pulimento. Después encima se pone una capa de algodón, en el cual se pinta para que se vaya bordando sobre él y vaya sirviendo de sostén a las plumas. Se tiene cuidado de ir sacando el animal tal como se dibujó [...] Pues este es el modo con que hacen su artificio los artífices de la pluma, habitantes de *Amatlan*.<sup>62</sup>

Una de las pinturas que ilustran el *Libro Nono* de la *Historia* de Sahagún representan al escultor trabajando en su taller y mostrando los distintos animales de madera de colorín y su terminado (Foto 10). En otras dos ilustraciones aparece, en la parte superior izquierda, la representación de un género de bulbo de orquídea con la que los *amantecas* preparaban su pegamento (Foto 11), así como la preparación del *Tzacuhtli* (Foto 12). Supongo que se representan bulbos de orquídea, porque se asemejan a los dibujos que aparecen en los estudios de Carolusa González Tirado, “El Tzautli: Adhesivo prehispánico obtenido a partir de orquídeas”,<sup>63</sup> y en el de Fernando Martínez Cortés, *Pegamentos, Gomas y resinas del México Prehispánico*, extraídos de la *Historia de las Plantas* de Francisco Hernández (Foto 13).

Lo dicho por Sahagún muestra que también los nahuas, al igual que los “tarascos”, emplearon la médula de caña de maíz que mezclada con un pegamento dio como resultado la “masa” que refiere el franciscano y cuya diferencia técnica podría radicar, entre el *tatzingui* o engrudo tarasco y el *tzacuhtli* o engrudo usado por los nahuas, en el género de orquídea o planta que usó cada una de éstas dos culturas. En este sentido, Rocío Carolusa González Tirado dice, en *El Tzautli: mucilago de orquídeas, obtención, usos y caracterización*, que “las orquídeas que recibían el nombre de *tzauhtli* se encuentran dentro del área geográfica dominada por los aztecas”. Pero supone que los mexicas pedían, como tributo a los pueblos de otras regiones donde existiera este tipo de

<sup>62</sup> Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de...*, Libro Nono. “De los Mercaderes y Oficiales de oro, piedras preciosas y plumas ricas. De la manera que tienen de hacer su obra estos oficiales”, edición Ángel María Garibay K, p. 533.

<sup>63</sup> Carolusa González Tirado, “El Tzautli: Adhesivo prehispánico obtenido a partir de orquídeas”, en *Imprimatura. Revista de Restauración*, México, 2007 y en Fernando Martínez Cortés, *Pegamentos, Gomas y Resinas en el México Prehispánico*, México, INAH, 1970.

orquídea, recolectarla o cultivarla, pues al ser plantas de gran resistencia vital, dice, se transportan sin peligro de morir y que el *tzauhtli* “pudo haber sido transportado en forma de polvo que, como refiere Sahagún, se vendía en el mercado de Tlatelolco”. Por otro lado, dice que los “Purépechas recolectaban o cultivaban las orquídeas productoras de tatzingui en el estado de Michoacán”.<sup>64</sup> Carolusa González considera que la literatura del siglo XIX y XX, al referir que la *Epidendrum pastoris* o *tzauhtli* es la mejor especie que producía el mejor mucílago, ha llevado a error, pues al no existir diferencias entre el *tzauhtli* y otros mucílagos, tampoco las hay entre los engrudos extraídos de las distintas especies de mucílagos.<sup>65</sup> Aunque González Tirado ofrece esta información, al no contar con una descripción técnica por parte de los “tarascos” anterior al siglo XVII, no se puede asegurar un proceso tecnológico semejante al narrado por Sahagún, pues los cronistas no registran ninguna descripción técnica aplicada a ídolos hechos con pasta de maíz e incluso Escobar en el siglo XVIII apenas menciona los materiales.

Se desconoce si entre los informantes de Sahagún hubo indígenas michoacanos, quienes quizá pudieron proporcionar información sobre la técnica descrita por el franciscano. En el Prólogo al libro II, él mismo da noticia de quiénes fueron sus principales informantes, colaboradores y escribanos del barrio de *Tlatelolco*, *Azcapotzalco* y *Cuauhtitlán*.<sup>66</sup> Se tiene noticia que Sahagún, para escribir su *Historia*, abarca tres etapas: la primera comienza en *Tepepulco* y durará dos años (1558-1560). La segunda se desarrolla en *Tlatelolco* (1561-1562 hacia 1565). La tercera inicia en México (1565) al ser trasladado al convento de San Francisco el Grande, donde continuará su obra durante tres años más (1569).<sup>67</sup> La cuarta etapa de *Tlatelolco*, corresponde al llamado *Código Florentino* (1575-1579).<sup>68</sup> Si vamos a lo que sucedía en Michoacán antes de que Sahagún iniciara su obra y nos detenemos en lo que Ricardo León Alanís dice sobre el Apostolado de los misioneros en Michoacán, se tiene que “desde 1524, el Cazonci envió al convento franciscano de México a quince niños tarascos para que fueran educados por los frailes.

<sup>64</sup> Rocío Carolusa González Tirado, *El Tzautli: mucílago de orquídeas, obtención, usos y caracterización*, Tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, SEP, INAH, 1996, p. 19.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>66</sup> José Luis Martínez, *Bernardino de Sahagún. El México Antiguo. (Selección y reordenación de la Historia General de las Cosas de Nueva España de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas)*, edición, prólogo y cronología José Luis Martínez, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. XVI-XVII.

<sup>67</sup> Margarita Peña, *Descubrimiento y conquista de América. Cronistas, poetas, misioneros y soldados*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1992, p. 175.

<sup>68</sup> José Luis Martínez, *Bernardino de Sahagún. El México Antiguo ...*, *op. cit.*, p. XXII.

Al parecer los pequeños estuvieron por espacio de un año en México con los religiosos y más tarde regresaron a Michoacán [...] al año siguiente, cuando los franciscanos vinieron a Michoacán, el Cazonci dio a dos de sus propios hijos para que fueran educados y adoctrinados por los misioneros”, Francisco *Tariácuri* y don Antonio *Huitziméngari*.<sup>69</sup> Ricardo León dice que estos dos personajes recibieron su educación inicial en el convento franciscano de *Tzintzuntzan* y hacia 1535 fueron llevados a la corte virreinal como pajes al virrey Antonio de Mendoza, regresando a Michoacán en 1540. Entre ellos, Antonio *Huitziméngari* brilló como maestro en el Colegio de Estudios Mayores de la orden agustina en Tiripetío, mas tarde se relacionó con don Vasco de Quiroga, y entre sus escritos destacan: “un catecismo y devocionario en lengua tarasca, una historia de los antiguos tarascos referentes a tiempos de su gentilidad y traducciones del Evangelio y las Epístolas de San Pablo.”<sup>70</sup> Ricardo León no dice más sobre Antonio *Huitziméngari*, si regresó a la Capital del Virreinato, y tampoco dice nada acerca de Francisco *Tariácuri*. Aunque Ricardo León Alanís no ofrece más información sobre estos dos últimos descendientes de la nobleza michoacana surgen algunas preguntas: regresaron a la capital del Virreinato en el tiempo en que Sahagún desarrollaba su *Historia*?, pudieron ser informantes de Sahagún, cuando el franciscano viajó a Michoacán en 1557?<sup>71</sup> Por otra parte, se conocen los nombres de los quince niños nobles que enviaron al convento franciscano de México?, pudieron ser informantes de Sahagún cuando éste estuvo en dicho convento?. Tan importante es investigar estas preguntas, y otras, pues el mismo franciscano al dedicar el libro VIII a otras culturas, habla de los *michuaques*, del significado del nombre, origen y costumbres de éstos. Por otro lado, sobre el libro VIII de Sahagún, Gerardo Sánchez Díaz dice que “queda pendiente averiguar la forma en que Sahagún obtuvo esos datos, si fueron informantes michoacanos los que aportaron esa información o si la obtuvo de los nahuas del centro de México”.<sup>72</sup> La misma pregunta se aplicaría sobre la descripción técnica descrita por Sahagún, fueron informantes michoacanos o nahuas?

---

<sup>69</sup> Ricardo León Alanís, *Los orígenes del clero y la iglesia en Michoacán 1525-1640*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997, p. 52 y 88 (Colección Historia Nuestra No. 16).

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 88 y 89.

<sup>71</sup> Sofía Irene Velarde Cruz refiere que fray Bernardino de Sahagún viajó a Michoacán hacia 1557, en Sofía Irene Velarde Cruz, “La disputa sobre el origen de las imágenes”, *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz*, Morelia, Michoacán, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009, p. 46.

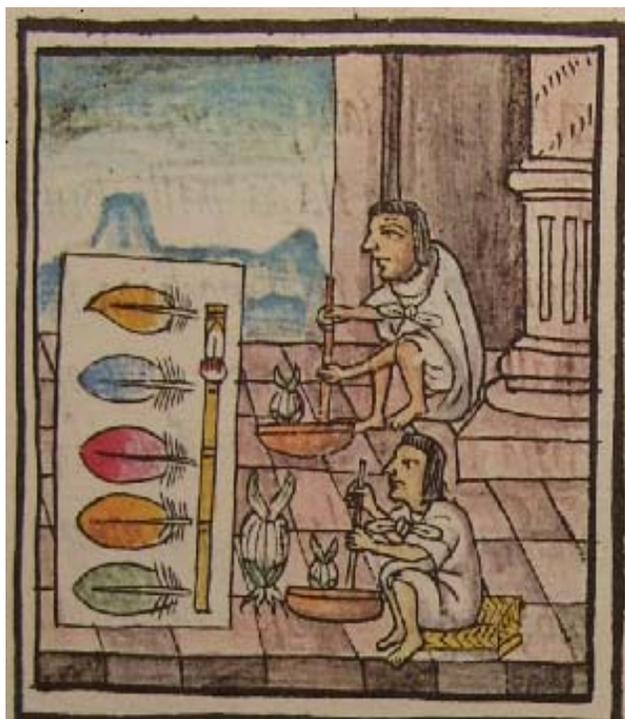
<sup>72</sup> Gerardo Sánchez Díaz, “Fuentes para documentar una vieja discusión: ¿tarascos o purépechas?”, en *¿Tarascos o P´urépechas? Voces sobre ...*, p. 26.



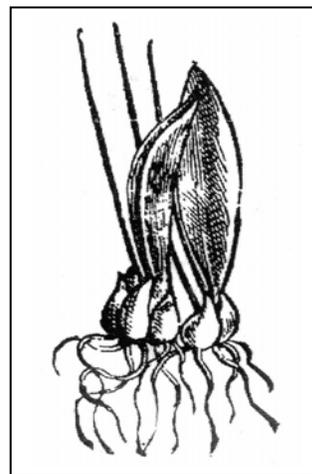
10. En estas dos ilustraciones se aprecia a los oficiales tallando con sus herramientas las figuras de animales hechas con madera de Colorín, Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Libro Nono. Capítulo, veinte y uno, de la manera que tienen estos oficiales en hazer su obra, fo. 67.* (Fuente: Archivo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).



11. En la parte superior izquierda se distingue el bulbo de la planta con la que los Amantecas preparan el engrudo tzaucuhli. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino, Libro Nono, Capítulo, veinte y uno, de la manera que tienen en hazer su obra estos oficiales*, fo. 63. (Fuente: Archivo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).



12. En la ilustración se aprecia como los oficiales preparan el engrudo o tzaucuhli, destacando en la pintura los bulbos de la orquídea. Fray Bernardino de Sahagún, *Códice Florentino. Libro Nono. Capítulo, veinte y uno, de la manera que tienen en hazer su obra estos oficiales*, fo. 65 (b). Fuente: Archivo fotográfico del Fondo Reservado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM)



13. Francisco Hernández, *Historia de las plantas de Nueva España*. (Fuente: Caraluso González Tirado, "Adhesivo Prehispánico obtenido a partir de orquídeas", en *Imprimatura. Revista de Restauración*, p. 12).

Lo cierto es que, en la obra de Sahagún se encuentra la descripción de lo que serán las variantes técnicas empleadas para la manufactura de escultura ligera novohispana con caña de maíz. Pues el franciscano habla de tres tipos de esqueletos: los fabricados con palillos de madera de colorín, cañuela de maíz y tiritas de cartón. Y que recuerdan, como se verá mas adelante, las distintas estructuras que presenta la escultura ligera: alma de madera, cañas de maíz formando un esqueleto macizo o sin alma cuya estructura la forman hojas de papel, en cuyos esqueletos se forma la anatomía de la imagen con médula de caña, semejante a lo descrito por Sahagún. Otro material que menciona el franciscano, y llama la atención, es el algodón que cubre la figura de los animales y que recuerda también las telas que aforran, en algunos casos, la forma anatómica de la imágenes ligeras novohispanas. Como se verá más adelante, fray Francisco Ximenez afirma que fray Feliz de Mata usó lienzo para cubrir la figura del Cristo del ex Convento de Santo Domingo de Guatemala.

Lo dicho por fray Matías de Escobar acerca del material para fabricar ídolos “tarascos” se convertirá en un certificado para que la historiografía moderna afirme que el origen técnico de las imágenes cristianas con caña de maíz fue “tarasco” aunque hasta el día de hoy no se ha descubierto vestigio alguno o referencia escrita más antigua.

Así, mas allá de la crónica de fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar no hay ejemplos o descripciones de esta técnica en el periodo prehispánico en la zona de Michoacán. En cambio, ya desde el siglo XVI Sahagún registra una técnica que empleó la cañuela de maíz, el papel y la masa de la médula de caña para la fabricación de figuras en el altiplano central. Habría que destacar que la crónica de fray Alonso de La Rea, si bien da crédito a los “tarascos” de ciertas innovaciones, como el resultado de una pasta ligera, asocia la escultura americana o michoacana con ejemplos peninsulares, sin especificar si estos radicaron sólo en los efectos formales o también tecnológicos. De este modo, es posible encontrar en la obra de Escobar el inicio de un mito que ha perdurado hasta nuestros días.

A través de los textos revisados en este capítulo, las fuentes virreinales informan que, entre los antiguos indígenas hubo un empleo constante de materiales ligeros para fabricar sus dioses. Esto fue con el fin de poderlos transportar en sus procesiones bélicas o para sus rituales religiosos. Se trató de materiales como semillas comestibles, *tzoalli*, particularmente *huautli* o amaranto, papel, madera de *mizquitl* y plumas. Esta ligereza también se observa en las figuras de madera de colorín, cañuelas y papel cubiertas con médula de caña de maíz y tela de algodón que describe fray Bernardino de Sahagún entre las culturas de la meseta

central. Esto muestra que no es posible afirmar que se tratara de una tecnología exclusivamente “tarasca” o del territorio michoacano. Por otro lado, el empleo de la caña y médula de caña de maíz fue adaptado al ejemplar de la efigie que proporcionó el evangelizador, como lo evidencia fray Alonso de La Rea. De esto resultaron imágenes ligeras de caña de maíz. Y de esta referencia se ha rescatado el papel que jugó la tradición indígena pero no la de la escultura española.

Como se verá a lo largo de esta tesis, lejos de negar una de las dos tradiciones, el objetivo es incluirlas para obtener una imagen más clara del carácter inédito de la escultura novohispana. Si bien las semillas de bledos o *tzoalli* y el *huautli* (amaranto) no se emplearon en las imágenes cristianas. No es posible olvidar que en tiempos precolombinos dichos materiales simbolizaron la idea de inmortalidad que muy bien pudo transferir los nuevos cuerpos de culto cristianos. Por lo mismo, es posible decir que el sentido de inmortalidad y ligereza asociado al dios *Huitzilopóchtli* lo preservó el indígena en la naturaleza del papel, la madera de colorín y la médula de caña de maíz que conforman la escultura ligera novohispana con caña de maíz. Así, conciente o inconcientemente, los materiales y las técnicas de la figura del dios *Huitzilopóchtli*, y la de las figuras con médula y caña de caña de maíz, descritas por Sahagún, pudieron ser retomadas por los frailes y trasplantadas a las imágenes cristianas. Quizá resulte inadmisibles pensar que esta idea haya podido ser llevada a la representación sin vida de Cristos. Paradójicamente al destruir la forma del ídolo y adoptar el maíz para las imágenes cristianas, el evangelizador hizo perdurar el concepto de ligereza que caracterizó a *Huitzilopóchtli*.

Capítulo 2. La imaginería ligera novohispana con caña de maíz: técnicas y materiales a partir de las fuentes virreinales.

El valor dado a la escultura ligera con caña de maíz dependerá del contexto histórico desde el cual se aborde. Las fuentes novohispanas exaltan esta imaginería dentro de su marco religioso y aluden a su origen, milagros, devoción, etc. Como obra plástica admiran las virtudes del material utilizado en su hechura que resulta un medio ideal para la enseñanza evangelizadora y prácticas posteriores.

Así, los cronistas al hacer mención de las imágenes cristianas ligeras y huecas se ocupan de explicar brevemente cómo se procesa la caña de maíz para fabricar este género de escultura. Entre estas referencias, se encuentran las del franciscano fray Alonso de la Rea y el agustino fray Matías de Escobar quienes resaltan el empleo de un nuevo material que –según ellos- antiguamente era empleado por los antiguos tarascos para la hechura de sus dioses y que los escultores novohispanos retomaron para fabricar imágenes cristianas. No es gratuito que, sobre todo, se fabricaran figuras de Cristo algunas de las cuales fueron valoradas en las historias de los evangelizadores. Un documento del siglo XVII, por ejemplo, revela que el *Cristo de Izmiquilpan o Santa Teresa* se conforma de otros materiales distintos a la caña de maíz: papel y madera de *zompantle* o colorín.

El sacerdote Francisco López de Gómara (Castilla la Vieja, Valladolid 1511-España, 1564), en *Historia General de las Indias*<sup>1</sup> (escrita entre 1542-1545. Primera edición, Valladolid, 1552), al hablar de las diversas virtudes del maíz y referirse a la escultura que se hace con esta materia, dice que del “meollo” o médula de la caña del *centli* (tallos, espiga del maíz) o *tlauilli* (cuando la mazorca es desgranada) hacen imágenes. Destacando una de las características tecnológicas presentes en este género escultórico que es su ligereza: "Del

---

<sup>1</sup> Para escribir la *Historia general de las Indias y Conquista de México* Gómara tuvo en cuenta los testimonios de los soldados que habían estado en la empresa de conquista como Andrés de Tapia, de quien el propio Gómara dice que fue su informante. Sin embargo, el inspirador e informante mayor de Gómara fue el mismo Cortés en las conversaciones que mantuvo con él hasta la muerte de éste. *La Historia General* la comenzó a redactar en Valladolid, la cual inicia con una exposición de las ideas cosmográficas, descripciones acerca de la geografía, la flora, la fauna, las culturas, las razas, la religión y la costumbre de los indígenas. Se añaden los informes sobre los avances de la conquista, llegando a los reinos del Perú, pasando por las exploraciones del Amazonas y las islas Malucas. Escrita la *Conquista de México* hará una introducción general a la *Historia de las Indias*. *La conquista de México* ocupa la segunda parte de la *Historia General* y se organiza desde el nacimiento de Hernán Cortés hasta su muerte. Para esta parte no sólo contó con las conversaciones de Cortés sino que se apoyó en los textos de Gonzalo Fernández de Oviedo, fray Toribio de Benavente y consultó las *Décadas del Nuevo Mundo* del italiano Pedro Mártir de Anglería (1459-1526), escritas en latín y que abarcan también la conquista de México por Cortés.

meollo de las cañas del *centli* o *tlauilli*, que otros llaman maíz, hacen imágenes que siendo grandes, pesan poco".<sup>2</sup> Es decir, alude al uso tanto del tallo como de la mazorca de la planta.

Gómara nunca pisó tierra americana, sin embargo, para escribir su *Historia*, se apoyó en crónicas como la de Hernán Cortés, fray Toribio de Benavente Motolinía, Gonzalo Fernández de Oviedo, entre otros, quienes se enfocaron al estudio de las culturas del altiplano central. Por ejemplo, al tratar Gómara diversos temas, como la elaboración de papel, géneros de aves, temperatura, personajes del Virreinato; etc, se referirá siempre a "Mejico". Así, al hablar de la caña para hacer imágenes no apunta un material exclusivamente "tarasco" lo que muestra que en el Valle de México los antiguos indígenas ya tenían conocimiento del uso del material como lo informa Sahagún y que fue tempranamente empleado para fabricar imágenes con caña de maíz. Por otra parte, se puede pensar que Gómara, quizá, conoció alguna de las primeras imágenes con caña de maíz enviadas a España llamando su atención el tamaño y ligereza.

Al exaltar la devoción que en Nueva España se tenía a la cruz, y a los crucifijos, y señalar sólo algunos materiales con los que se fabricaron, fray Toribio de Benavente Motolinía, mencionado anteriormente, en *Historia de los Indios de la Nueva España* (escrita hacia 1541-1543. Primera edición, Londres, 1848), resalta entre éstos los que se distinguen por su tamaño natural y poco peso: "Otros crucifijos hacen de bulto, así de palo como de otros materiales, y hacen de manera que aunque el crucifijo sea de tamaño como un hombre, le levantara un niño del suelo con una mano".<sup>3</sup>

Por su parte, el Jurisconsulto Alonso de Zorita (Córdoba, España, 1512-Granada 1585), en *Relación de la Nueva España* (escrita entre 1565-1585. Primera edición, México, 1877), refiere lo dicho por Motolinía acerca de la devoción a la cruz y la peculiaridad de los crucifijos ligeros. Cita de manera casi textual lo dicho por fray Toribio de Benavente con la diferencia de que Zorita, al igual que Gómara, señala que son crucifijos hechos del centro del "corazón" de la mazorca del maíz: "[...] otros crucifijos hacen de bulto así de palo como de

---

<sup>2</sup> Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias, Hispania Vitrix, cuya segunda parte corresponde a la conquista de México*, "El trigo y el Molino", modernización del texto antiguo por Pilar Guibelalde, notas prologables de Emiliano H. Aguilera, España, Artes Gráficas Rafael Salva, 1966, p. 437.

<sup>3</sup> Fray Toribio de Benavente Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, tratado segundo, capítulo IX, 257. "Del sentimiento que hicieron los indios cuando les quitaron los frailes, y de la diligencia que tuvieron para que se los diesen; y de la honra que se hacen a la señal de la cruz", México, Porrúa, 1984 ("Sepan Cuantos...", Núm. 129), p. 108.

corazones de mazorcas de maíz y son tan livianos que un crucifijo de una braza lo levantara un muchacho con una mano delante de la santa señal de la cruz dice fray Torivio [...]”<sup>4</sup>

En cuanto al franciscano fray Gerónimo de Mendieta (Vitoria, Alava, España, 1525-Nueva España 1604), en *Historia eclesiástica Indiana* (escrita entre 1573-1598. Primera edición, México, 1870), hace una comparación entre las “monstruosas figuras” que hacían los indígenas de sus dioses, antes de ser cristianos, con las imágenes “perfectas” y “proporcionadas” que fabricaban siendo ya evangelizados, esto gracias, dice el franciscano, a la copia de “nuestras imágenes de Flandes y de Italia”. En esta expresión Mendieta manifiesta no sólo una posesión geográfica, como lo fue Flandes al ser colonia de España e Italia pertenecer por dos siglos (XV y XVI) a la Península Ibérica, sino también cultural y artísticamente como las imágenes que refiere. Obras y estampas seguramente sirvieron de modelo para hacer las esculturas en Nueva España, entre las que aparecen los crucifijos ligeros. Será Mendieta el primer cronista en referir que estos crucifijos ligeros son “huecos” de caña de maíz y eran muy apreciadas en Europa a donde se exportaron, así lo expresa:

Mas los hombres no los pintaban hermosos, sino feos, como a sus propios dioses, que así se lo enseñaban y en tales monstruosas figuras se les aprecian, y permitíalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a la que tenían sus almas por el pecado en que siempre permanecían. Mas después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan, pues de bulto, de palo o hueso, las labran tan menudas y curiosas, que por cosa muy de ver las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco, que los puede llevar un niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos (como dicen) de cera, no pueden ser más acabados.<sup>5</sup>

A diferencia de lo que refiere Mendieta, acerca de la calidad de exportación dada a los crucifijos huecos de caña llevados a España y al aprecio de ser “tan perfectos,

---

<sup>4</sup> Alonso de Zorita, *Relación de la Nueva España. Relación de algunas de las muchas cosas notables que hay en la Nueva España y de su conquista y pacificación y de la conversión de los naturales de ella*, cuarta parte, capítulo diecinueve, "En que se refieren algunas profecías que fray torivio aplica a la conversión de los indios y de la devoción que tienen a la cruz y al nombre de Jesús", edición, versión paleográfica, estudios preliminares y apéndices, Ethelia Ruiz Medrano, Wiebke Ahrndt, José Mariano Leyva, tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999 (Cien de México), p. 775.

<sup>5</sup> Fray Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana, compuesta por el padre fray Gerónimo de Mendieta, predicador de la Orden de N.P.S. Francisco, natural de la ciudad de Vitoria, y morador en la Provincia del Santo Evangelio en las Indias. Obra escrita a finales del siglo XVI*, libro IV, capítulo XII. "Del ingenio y habilidad de los indios para los oficios; y primero se trata de los que ellos usaban antes que viniesen los españoles", 4a. ed., México, Porrúa, 1993, p. 66.

proporcionados y devotos”, las cartas de Pedro Rodríguez, veedor del arte de la pintura, con fecha del 7 de agosto y 9 de septiembre de 1585 contenidas en los *Memoriales* del concilio tercero provincial mexicano celebrado en 1585, contradicen lo descrito por el franciscano al solicitar que las “hechuras de imágenes” antes de ser vendidas sean examinadas, pues muchas de éstas son “imperfectas”, “malhechas”, mal entalladas o esculpidas”, hechas “por manos de indios”, y “que no solamente no provocan a devoción sino a escarnio y menosprecio”:<sup>6</sup>

**[127r]** [Memorial de Pedro Rodríguez, veedor del arte de la pintura pidiendo que no se vendan hechuras de imágenes, sino fueren examinadas por el veedor, y con el debido decoro. 07-08-1585] Ilustrísimo Señor. Pedro Rodríguez, veedor del arte de la pintura en esta çiudad de más de veinte años a esta parte, digo que el virrey don Luys de Velasco, después de celebrado y publicado el conçilio tridentino, viendo la poca reverençia que en esta tierra en algunas partes se tenía a las imágenes de nuestro Señor y de sus santos, por ser mal pintadas o entalladas o esculpidas, y hechas de manos de indios, que no solamente no provocaban a devoción, sino antes a escarnio y menospreçio, nos mandó a mí y a Pedro de Robles, veedores de la dicha arte, que visitásemos todas las cosas pintadas, y que de allí en adelante se pintasen, de imágenes de nuestro Señor y de sus santos, para que las malhechas, y que no fuesen deçentes, se deshiciesen y no se husase dellas, y para ello también mandó publicar sus edictos y çensuras el ilustrísimo arçobispo que entonçes era desta çiudad, para que todos truxesen a manifestar las imágenes que tuviesen, y para este efecto fue nombrado y señalado el ilustrísimo señor obispo que al presente es de Guaxaca, don fray Bartolomé de Ledesma, ante quien se traían, y con su acuerdo y parecer se seshazían, desatavan y enterravan las imágenes malhechas, y todo esto no a aprovechado ni a sido bastante rremedio para que deseen muchas personas que lo tienen por ofiçio y granjería, así españoles como indios, mulatos y mestizos, de hazer las dichas imágenes y pinturas y esculturas imperfectas y mal fabricadas, las quales llevan a vender fuera desta çiudad, y otras hechuras se venden dentro en ella en las plaças y tianguis y almonedas, y aun se apregonan, que es cosa de grande irreverencia y **[127v]** desacato y prohibida, para que no se puedan vender, sino adentro de la iglesia, después de vistas y examinadas, y porque muchos, a quien se an tomado las imágenes malhechas, se an quexado en la rreal audiencia desta çiudad, para que esto no sea estorbo de executar una cosa tan justa y santa, conviene que vuestras señorías ilustrísimas lo provean y hordenen y manden, cómo las dichas imágenes sean visitadas y examinadas [...] Por tanto, a vuestras señorías ilustrísimas suplico se sirva de proveer de rremedio en una cosa tan importante,

<sup>6</sup> Alberto Carrillo Cázares explica que uno de los cuerpos documentales más significativos dentro de los manuscritos del tercer concilio provincial mexicano es la relación de *Memoriales* o pliegos de petición que son los documentos presentados a la atención del Concilio Tercero por los eclesiásticos, y civiles, y cuya importancia radica en la “interacción entre la vida interna de la Iglesia mexicana y la de la naciente sociedad” [...] en respuesta a la convocatoria conciliar [...] Se trata de un conjunto de 60 memoriales o peticiones”, que aparecen contenidos en el Primer Tomo (M-M-268) de la Colección de Documentos del Concilio Tercero Mexicano y que Cázares publica en su estudio sobre los manuscritos del tercer concilio mexicano. Alberto Carrillo Cázares. *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)* edición, estudio introductorio, notas, versión paleográfica y traducción de textos latinos por Alberto Carrillo Cázares, (Mexican Manuscripts 268, The Bancroft Library), primer tomo, volumen I, Zamora, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, Universidad Pontificia de México, 2006, pp. LXVII-LXVIII.

mandando con penas de excomunión y çensuras que no se puedan vender ni vendan hechuras de imágenes si no fuesen examinadas por el veedor que para ello está o fuere nombrado, ni se vendan las que fueren aprobadas, sino dentro o junto de la iglesia [...]<sup>7</sup>

Será en la carta del 9 de septiembre de 1585 donde Pedro Rodríguez, al “dar noticia” que en la “ciudad de México” “muchas” “imágenes de bulto de caña de maíz y masa de lo propio” se fabrican “con muy mala proporción”, “pida” al Concilio ya no se manufacturen éstas, pues “no se pueden dorar y estofar” y con el tiempo se “corrompen”. El veedor insiste en que sean de “buena madera” y hechas por personas que lo “entiendan”:

**[129r]** [Pide que no se hagan imágenes de caña de maíz. 09-09-1585]. Muy ilustrísimos señores. A este santo conçilio provinçial se pide y da notiçia que en esta çiudad de México se hazen muchas ymáxines de bulto, las cuales son de caña de maíz y masa de lo propio, y no se pueden dorar ni estofar, y luego se corrompen, por no ser de madera, por lo qual las personas que compran las dichas ymáxenes son notablemente danyficados, porque entienden las que las compran, que es buena obra, y van engañados en llevallas, demás que por no lo entender los que las haçen se açen algunas con muy mala proporción y ban muy mal acabadas, por no se poder cortar como se corta la madera, y así se debe proveer que, pues es la obra de las imáxines que así se açen, para los santos templos y culto divino, que sean de buena madera y fechas por personas que lo entiendan. En 9 de agosto de 1585. Para con su señoría ilustrísima se vea. Ya está proveído lo que conviene.<sup>8</sup>

Aunque parece ser que Pedro Rodríguez conocía los materiales primarios como el empleo de la “caña de maíz y masa de lo propio”, para la manufactura de estas imágenes, prefiere el resultado final de las hechas en madera. También deja ver que quizá, al decir que las imágenes de caña de maíz “van muy mal acabadas, “por no se poder cortar como se corta la de madera”, para él esta técnica en donde domina el modelado y moldeado no era además apropiado o, tal vez, al no ser agremiados los artífices de imaginería ligera con caña de maíz les restaba calidad a sus imágenes.

Fray Juan de Torquemada, en su crónica ya mencionada, al escribir sobre las imágenes con caña de maíz reúne lo dicho por Motolinía y Mendieta acerca del carácter “ligero” y “hueco” de los crucifijos y al igual que fray Gerónimo de Mendieta destaca su exportación a España: “De hueso hay algunos que labran figuras tan menudas y curiosas que por cosa muy de ver las llevan a España; como llevan también los crucifixos huecos de caña, que siendo de la corpulencia de un hombre muy grande, pesan tan poco que los

<sup>7</sup> Alberto Carrillo Cázares, *Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585) ...*, vol. I. pp. 189-190.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 193.

puede llevar un niño, y tan perfectos, proporcionados y devotos, que hechos (como dicen de cera), no pueden ser más acabados".<sup>9</sup>

Este género de escultura ligera y hueca fue un recurso y medio ideal para la evangelización de los indígenas en Nueva España. De esto dejó constancia el dominico fray Agustín Dávila Padilla (México 1562-Convento de Santo Domingo, México, 1604), quien, en su *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores* (escrita entre 1589-1592. Primera edición, Madrid, 1596), narra la participación de la *Cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Christo Nuestro Señor* dentro del Convento de Santo Domingo de México, y da cuenta de manera minuciosa y detallada de todo el acto teatral en la representación de la Pasión de Cristo.<sup>10</sup> Refiere de manera particular los recursos técnicos y efectos mecánicos empleados para los personajes, los cuales eran imágenes articuladas de caña de maíz. Al describir el descendimiento de Jesucristo dice que las imágenes de caña "de esta tierra" llevan "unas bolas" por dentro en hombros y rodillas "disimuladas y cubiertas". Aunque Dávila Padilla no ofrece el material que cubre estas articulaciones y dichas bolas, si destaca la articulación como solución técnica aplicada en imágenes con caña de maíz que hace que parezcan, dice, de "cuerpo natural" y que sirvieron para el teatro de evangelización en Nueva España:

En la cruz de Chrifto nuestro Señor eftà puefta Su Imagé muy deuota, de las q en eftà tierra fe hazen de caña, con el primor q para aquel efectaculo fe requiere. Los ombros y rodillas eftan con tal difpoficion, con vnas bolas que tienen por dentro bien diffimuladas y cubiertas; q hazen juego con mucha facilidad, como fi fuefsen de cuerpo natural. En las Cruzes colaterales eftan los bultos de los dos ladrones obrados de la mifma materia.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Fray Juan de Torquemada, *Historia Eclesiástica ...*, libro XVII, capítulo I, "Del ingenio y habilidad de los indios para todos los oficios; y primero se trata de lo que ellos usaban entes que viniesen los españoles", p. 314.

<sup>10</sup> Agustín Davila Padilla informa en su *Historia* que escribió el libro en las Indias (el Nuevo Mundo) y que unos cuarenta años antes fray Andrés de Moguer había comenzado a escribir la crónica, y que ésta había sido ampliada por fray Vicente de las Casas y por fray Domingo de la Asunción. El material fue traducido al Latín por Tomas de Castellar. En 1589, el Capitulo General ordenó a Davila Padilla recopilar todos los documentos y escribir una *Historia* en Romance. A causa de la escasez de documentos, se hizo necesario obtener relatos de testigos presenciales. Inicia su *Historia*, como él lo refiere en el prólogo, en 1589 y la termina en 1592. Declara que debía ser impresa en México, pero la flota mercante que traía el papel no llegó. Al ser elegido definidor en el Capitulo General celebrado en Valencia en 1596 y procurador de su provincia en la Corte de España, donde se trasladó, lleva su *Historia* y en Madrid, en ese mismo año, 1596, la da a la prensa.

<sup>11</sup> Fray Agustín Davila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de predicadores*, libro II, capítulo LXIII, "De la Cofradía del Descendimiento, y Sepulcro de Christo N. Señor, q\_se fundó en México", prólogo de Agustín Millares Carlo, 3a. ed; México, Academia Literaria, 1955, p. 563.

Lo referido hasta aquí por fray Toribio de Benavente, Alonso de Zorita, fray Jerónimo de Mendieta, fray Juan de Torquemada, el veedor del arte de la pintura Pedro Rodríguez y fray Agustín Davila Padilla sobre las imágenes con caña de maíz, indica el empleo de la caña de maíz (tanto completa como amasada) para fabricar imágenes grandes y ligeras. Si bien no se describe con detalle el proceso tecnológico ya vemos elementos que en la historiografía posterior caracterizaran diferentes tipologías técnicas: por ejemplo, el hecho de ser imágenes huecas. Por otro lado, resulta especialmente interesante que a diferencia de Escobar y de La Rea, ninguno de éstos relacione la técnica específicamente con Michoacán, sino en todo caso con “esta tierra”, como dice Davila Padilla o, incluso, con la “ciudad de México”, como da noticia el veedor del arte de la pintura Pedro Rodríguez.

Por el contrario, si regresamos a la crónica del siglo XVII de fray Alonso de La Rea veremos que no sólo es el primero en ofrecer una descripción técnica más detallada, sino también el primero en mencionar el empleo de una “pasta ligera” y un “género de engrudo” que los “tarascos” dieron por nombre *tatzingueni* y que mezclado con el núcleo de la caña de maíz molida dio como resultado dicha “pasta”. Así, como ya se había hecho notar en el capítulo anterior, en la obra de este franciscano encontramos por primera vez que se le otorgue el crédito del empleo e “invento” de esta pasta a los “tarascos” a partir de un ejemplo dado por los evangelizadores :

También son los que dieron al cuerpo de Cristo Nuestro Señor la más viva representación que han visto los mortales. Y si no, díganlo 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 [...] Porque cogen la caña de maíz y le sacan el corazón, que es a modo de corazón de cañeja, pero más delicado, y moliéndolo, se hace una pasta con un género de engrudo, que ellos llaman Tatzingueni, tan excelente, que se hacen de ella las famosas hechuras de cristos de Mechoacan; que fuera de ser tan propios y con tan lindos primores, son tan ligeros que siendo de dos varas, al respecto pesan lo que pesaran siendo de pluma; y así han sido y son las hechuras más estimadas que se conocen.<sup>12</sup>

Es importante añadir que el franciscano, aunque da el crédito del invento de la pasta a los “tarascos”, no describe la técnica indígena sino la novohispana. Es decir, la técnica de la pasta aplicada a los Cristos ligeros, evidenciando también que algunas hechuras fueron fabricadas por “los Cerdas”. La Rea es el primer cronista en dar el nombre de un artífice de escultura ligera.

---

<sup>12</sup> Fray Alonso de la Rea, *Crónica de la Orden ...*, p. 81.

La obra del franciscano fray Agustín de Vetancurt (México 1620-1700), *Teatro Mexicano* (escrita en 1698. Primera edición, México, 1870), es de fundamental importancia. Por un lado, destaca como centro de producción de crucifijos ligeros de “pasta de caña” a Michoacán, por otro lado menciona como centro de manufactura, localizado en los alrededores de la ciudad del Virreinato, a Xochimilco. No solo muestra que existieron por lo menos dos centros de producción bien establecidos, también que las imágenes de ambos sitios fueron preferidas para ser llevadas a España: "Y oy por la flema con que trabajan, y con los instrumentos suficientes ay Entalladores, y Escultores primorosos, de tanta curiosidad, que à España se llevan algunas esculturas de Imagenes, en particular las de Xuchimilco, quatro leguas de Mexico, y de Michoacan Santos Crucifixos ligeros de pasta, de caña".<sup>13</sup> Aunque la cita ha sido leída, por algunos autores modernos, mirando sólo a Michoacán como centro productor de escultura ligera con caña de maíz, lo cierto es que Vetancurt al no precisar si la escultura de Xochimilco enviada a España es de madera o de pasta o caña de maíz, deja abierta la posibilidad de creer que también pudo llevarse escultura no sólo de madera sino también ligera con caña de maíz. Así vemos que lo dicho por el franciscano es una fuente referencial para el estudio de la escultura ligera que actualmente conserva Xochimilco en sus iglesias, sobre todo los Cristos y coincide con las diferencias técnicas que se han encontrado entre esculturas de caña de la zona de Michoacán y del altiplano central. Pero frecuentemente se olvida al referirse a esta técnica.

Las fuentes hasta aquí revisadas señalan hechuras sobre todo de Cristos y crucifijos huecos y ligeros hechos de médula de caña y “pasta” de caña de maíz. Sin embargo otras fuentes refieren a imágenes marianas. Los jesuitas Francisco de Florencia (Florida 1620-México 1695) y Juan Antonio de Oviedo (Bogotá 1670-México 1757), en *Zodiaco Mariano. Imágenes que se veneran en esta America Septentrional* (escrita hacia fines del siglo XVII y principios del XVIII. Primera edición, 1755), al narrar la historia de *Nuestra Señora de la Salud* y explicar el por qué de su transformación, dice que la “materia” que conforma la figura de la Virgen es a base de caña de maíz “batida y amasada en pasta”:

[...] don Vasco de Quiroga, fue el que mandó hacer esta la sagrada imagen y la colocó en el hospital de Pátzcuaro, llamado de Santa Marta, con el título de Nuestra Señora de la Salud. La escultura es de vara y media, la materia es de caña de maíz batida y amasada en pasta, de la cual se hallan en aquella provincia muchísimas

<sup>13</sup> Fray Agustín de Vetancurt, *Teatro Mexicano, Descripción breve de los sucessos exemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, libro I, tratado II, capítulo IV, "De los oficios mecanicos que usaban en su gentilidad", Madrid, José Porrúa Turanzas, MCMLX (Colección Chimalistac de Libros y Documentos Acerca de la Nueva España, 8) p. 343.

imágenes que sobre ser ajustadas a las leyes de la mejor escultura, son siempre muy tratables y ligeras por la poca solidez de su materia.<sup>14</sup>

Más adelante describen Florencia y Oviedo la modificación que sufre la imagen para ser vestida con tela. Este cambio por disposición de la época debió suceder con muchas otras imágenes de madera o piedra, ya fuera mutilando sus partes, transformando u ocultando su materia original por medio de la aplicación de otros materiales o técnicas. Lo que condujo a que en la actualidad se desconozca la forma o materia original de algunas esculturas, sin embargo queda el testimonio de Francisco Florencia y Juan Antonio de Oviedo sobre el material que conforma esta imagen mariana:

Y por que la Santa imagen estaba fabricada con todo el ropaje formado de la misma pasta que ya dijimos, y por eso no se podía vestir con aquella decencia y riqueza que quisiera el cura, determinó el año de 1690 que se recortara todo lo que fuera menester para sin fealdad alguna vestirla de ricas telas.<sup>15</sup> [...] comenzaron (los sacerdotes) con la dirección de los maestros escultores a recortar todo lo que se juzgaba necesario. Pero sin llegar a las manos y rostro [...] Después aforraron todo el cuerpo de breña y lo sobredoraron [...] También se tuvo por admirable la incorrupción que entonces se reconoció en la imagen, pues siendo la materia de que estaba formada tan expuesta a la polilla, se halló totalmente sin daño alguno, habiendo pasado por lo menos ciento veinticinco años desde su formación primera.<sup>16</sup>

Sofía Irene Velarde, quien se verá más adelante, en *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz* (2003), refiere el análisis ocular que la restauradora María Eugenia Meza realizó a la *Virgen de la Salud*, y quien dice conformarse la imagen de un alma o núcleo macizo de caña y pasta de caña de maíz.<sup>17</sup>

El dominico fray Francisco Ximenez (Écija, Andalucía, España, 1666-Antigua Guatemala, 1722-1723), en su *Historia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores*<sup>18</sup> (escrita entre 1666-1722. Primera edición, Guatemala 1929), afirma que fray Feliz de Mata fue quien hizo el Cristo del Convento dominico de Guatemala. Dice

---

<sup>14</sup> Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano. Imágenes que se veneran en está América Septentrional*, I. "De la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Salud que se venera en Pátzcuaro, tocante a la Provincia de Michoacán", introducción Antonio Rubial García, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, p. 314.

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 315.

<sup>17</sup> Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz. Estudio histórico y catálogo de imágenes en Morelia, Tupácaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa de la laguna, Michoacán. Siglos XVI-XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 150.

<sup>18</sup> *La Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores. Compuesta por el R.P. Gen. Fray Francisco Ximenez* la inicia con una versión corregida de la traducción del *Popol Vuh* (Primera edición, Guatemala, 1929).

Ximenez que el material empleado por Feliz de Mata fue corazones de caña y “lienzo” para aferrar la imagen. Otro dato importante que señala Ximenez es que Feliz de Mata hizo “abultado” al Cristo considerando que al quitarse la humedad y secar la imagen tomaría una “proporción mediana”. Ximenez reconoce las propiedades del material al decir que, por ser el Cristo de “corazones de caña”, es ligero:

Muere en 1636 P. Fr. Feliz de Mata. Fué aqueste Religioso hijo del Convento de Ocaña en la provincia de Castilla y pasó a aquesta Santa provincia donde vivió cuarenta años. Poco habitó en pueblos de indios aunque supo su lengua; lo mas de su vida lo gastó en el Convento de Guatemala [...] Era grande arquitecto y los ratos que le sobraban de las ocupaciones del Coro, los ocupaba en hacer cosas de pintura y escultura. El Sto Cristo que está en el crucero colateral del altar mayor es de su mano y lo hizo de corazón de caña de maíz y para su mayor fortaleza lo aferró de lienzo. Hizolo abultado entendiendo que aquella materia de que se habia hecho enjugaria con el tiempo y llegaría á una proporción mediana. Con esta imagen ha tenido mucha devoción el pueblo y se sacaba en la procesión del Viernes santo y salía con grande veneración. Pesa muy poco por ser el corazón de la caña muy ligero.<sup>19</sup>

Por lo tanto, por segunda ocasión tenemos el nombre de un artífice (antes Cerda, ahora Mata). En este último caso, resulta evidente que se trata de un europeo. Además, se explica que el empleo de tela o lienzo, como forro, permitía fortaleza.

A diferencia de los cronistas que hablan de la extracción de la médula o corazón de la caña de maíz para fabricar imágenes, el franciscano fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont (Madrid, fecha desconocida—se ignora el año y lugar de su muerte), en su *Crónica de la provincia de los santos apóstoles San Pedro y San Pablo de michoacán* (escrita en 1778. Primera edición, Madrid, 1826), al hablar de las virtudes del maíz, y del provecho que de él se saca, explica que para hacer una figura con caña de maíz primero se extraen manojos enteros de cañas que se dejan “secar” y se van juntando: “[...] y es cierto que esta semilla aventaja a todas las demás, pues ninguna parte tiene esta planta toda, que no sea de grandísimo provecho; la caña, después de seca, sirve para hacer imágenes de bulto (como las hay muchas en los templos), juntándolas unas con otras, y son más ligeras y mejores que las que se labran en madera”.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Fray Francisco Ximenez, *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala, de la Orden de Predicadores compuesta por el R.P. Pred. Gen. fray Francisco Ximenez, hijo de la misma provincia*, libro IV, capítulo LXXI, "Junta en Sacapulas, muerte de P. Fr. Feliz de Mata y venida del Presidente Don Alvaro de Quiñonez Osorio", prólogo del Lic. J. Antonio Villacorta. C. de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, tomo III, Guatemala, Tipografía Nacional, 1929, p. 223.

<sup>20</sup> Fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont, *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechoacán de la regular observancia de N.P.S. Francisco*, libro III, capítulo I, párrafo I, "Del maíz, que los indios mexicanos llaman *Tlaolli* y los tarascos *ahtziri*; de las

Hasta aquí se tiene la mención de varios procesos distintos en el uso de la caña de maíz y dos tipologías: hueca y sólida. Beaumont -quien prefiere la escultura con caña por encima de la escultura en madera- refiere al uso de caña entera y atada. Vetancurt y Florencia refieren al uso de pasta de caña. Fray Alonso de La Rea alude al empleo del engrudo *tatzingueni*, Mendieta, por su parte, destaca la fabrica a imágenes huecas. Respecto a su calidad, para Beaumont, a diferencia de lo que dice el veedor del arte Pedro Rodríguez acerca de las propiedades de la madera para obrar esculturas, las imágenes con caña de maíz son más “ligeras y mejores” que las trabajadas en madera.

Sin embargo, en este mismo siglo aparece la breve crónica que lleva por título *Renovación por si misma de la soberana imagen de Christo Señor Crvcificado, que llaman de Ytzimiquilpan (vulgarmente de Ysmiquilpa, y Esmiquilpa) colocada en la iglesia del Convento de San Joseph, de Religiosas Carmelitas Descalças desta imperial ciudad de México: narración historica qve la refiere, con fundamentos de hecho, para que se declare por milagrosa, y los demás sucessos, antecedentes, y subsequentes: segun lo pedido por los capellanes del mismo Convento en los autos sobre ello con el promotor fiscal...../ Alfonso Alberto de Velasco, cura propietario del Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana*, (Primera edición, México, 1688),<sup>21</sup> escrita por el Párroco y doctor Alfonso Alberto de Velasco (se desconoce la fecha de nacimiento y muerte), abogado en los autos que del Cristo mandó hacer el arzobispo Aguiar y Seijas, y cuyo documento, al rescatar la historia del *Cristo de Ixmiquilpan*, la descripción de la imagen y un primer examen practicado a ésta en 1688, revela que la materia del Cristo es “papelón”. Registrando otra tipología de escultura ligera novohispana.

---

bebidas que de él se hacen y género de tortillas", tomo III, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932 (Publicaciones del Archivo General de la Nación, XIX), p. 459.

<sup>21</sup> Alfonso Alberto Velasco, *Renovación por si misma de la soberana imagen de Christo Señor Nuestro Crvcificado, que llaman de Ytzimiquilpan (vulgarmente Usmiquilpa, y Esmiquilpa) colocado en la iglesia del Convento de San Joseph, de Religiosas Carmelitas Descalças desta imperial ciudad de México: narración historica qve la refiere, con fundamentos de hecho, para que se declare por milagrosa, y los demás sucesos, antecedentes, y subsequentes: según lo pedido por los capellanes del mismo Convento en los autos sobre ello con el promotor fiscal...../Alonso Alberto Velasco, cura propietario del Sagrario de esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana*, Primera edición, México, impreso por la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1688. El Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México resguarda esta publicación y otras como: México, Herederos de Miguel de Rivera en el Empedradillo, 1724; México, Imprenta del Lic. D. Joseph de Jáuregui, calle de San Bernardo, 1776; México, Impreso en las oficinas de los Herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, Calle de S. Bernardo, 1790; México, Impreso en la Oficina de D. Mariano de Zúñiga y Ontiveros, calle del Espíritu Santo, 1807; México, Impreso en la Oficina de Don Alexandro Valdes, calle de Santo Domingo, 1820; Cambridge, Mass, General Microfilm Co: Omnisys Co, 199?.

Así, la crónica del doctor Velasco es el único documento novohispano dado a conocer, con este énfasis por Salvador Cruz y quien se verá más adelante, que da cuenta de cómo la historia y devoción de los fieles hacia el *Cristo de Izmiquilpan* llevó a las autoridades eclesiásticas a preservarlo por medio del análisis y conservación que los escultores dieron a los materiales y técnicas presentes en la imagen. Sobre el examen que se realizó al Cristo, el padre Velasco anota que el rápido estado de deterioro en el que se encontró a la imagen no sólo se debió por el hecho de haber permanecido de 1545 a 1615 en la iglesia sino también por el tipo de materiales que componen su fábrica “de papelón y engrudo su materia”. Este hecho provocó que el arzobispo de México Juan Pérez de la Serna solicitara fuera enterrada dicha imagen. Al no cumplirse el mandato en 1621 el arzobispo Francisco Manso y Zúñiga pidió se enviara al Cristo a la ciudad de México. En 1634 el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas le edificó capilla propia en el convento carmelita. Para 1688 el Dr. Alfonso Alberto de Velasco, cura del Sagrario metropolitano, se encargó de asentar por escrito la primera inspección que de ella: “hicieron jurídicamente los maestros de escultura, ensambladura y pintura (á que por dicha mia me hallé presente, y tuve en mis indignas manos la santa imagen); y según en sus declaraciones en la manera siguiente”.<sup>22</sup>

Al describir el padre Velasco la imagen, dice que la armadura es hecha de “papel de estraza” (papel hecho de trapo de tela basta), unido con aglutinante y con alma de madera de “*zumpantle*” (Colorín). Este examen revela el conocimiento de un material distinto a la caña o llamada “pasta” de caña de maíz, y por consiguiente una tecnología distinta dentro del género de imaginería ligera, donde “el alma” o la estructura interna de los miembros de la imagen, como cabeza, manos y pies, es hecha con madera de *zumpantle* y la forma anatómica del cuerpo a base de papel de estraza y engrudo:

La materia de que está formada esta santa imagen se reconoció con evidencia, que por lo interior (que es lo que llaman alma los del arte) es de madera muy cosa semejante al corcho, y a los que los de la tierra llaman *zumplantle*, y la superficie que forma y perfecciona todas las partes del cuerpo, es de papel de estraza y engrudo: los extremos, cabeza y manos y piés son de la misma madera, lo uno y lo otro tan sujeto á corrupción y á carcomerse de polilla como es notorio, pues dicha madera parecida al corcho es de sumo muy porosa, frágil y muy facil de deshacerse con los dedos, y el papelón y engrudo es materia muy sujeta á la polilla y gusano, como se ve por experiencia en los libros aferrados de cartón. La estatura del cuerpo es del natural,

---

<sup>22</sup> Alfonso Alberto de Velasco, *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua*, capítulo IX. "Descripción de la Santa imagen", México, Reimpresión en papel mexicano, en la calle de la Palma Núm. 4, 1845, p. 61.

como algo mas de dos varas, y todo tan suave como su ley, y su peso tan leve como sus preceptos.<sup>23</sup>

El documento del padre Velasco no sólo revela el interés que la sociedad novohispana tenía por preservar las imágenes a través de su propia “renovación”, sino también documentar los materiales que constituyen la figura del *Cristo de Izmilquilpan o de Santa Teresa*.

Entre las fuentes del siglo XVIII se tiene la ya citada crónica de fray Matías de Escobar donde, a diferencia de La Rea quien refiere el nombre de un “genero de engrudo” llamado por los tarascos *tatzingueni*, nombra al engrudo *tazingue*, el cual se mezcla con la médula de la caña molida resultando una pasta con la que dice salen “bultos en los moldes”. De este modo, el agustino es el primer cronista en mencionar el empleo de moldes para la manufactura de estas imágenes ligeras:

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

Entre los Cristos que Escobar refiere hechos de corazones y pasta de caña aparecen: “el Crucifijo de Amaqueca, que se venera en el reino de la Galicia es de esta materia, llevo de Mechoacán el Venerable Padre Fr. Francisco de Guadalajara [...] el Santo Cristo de Zirizícuar, es de la misma pasta [...] el de Charo llamado comúnmente de la Lámpara [...] El que se venera en nuestro convento de Zacatecas, es de lo mismo [...] el de Guango es de lo mismo [...] Todos los referidos crucifijos, con otros muchos que omito por no ser de mi historia, son obrados de corazones de caña de maíz”.<sup>25</sup>

De las imágenes que Escobar menciona en su crónica, se ocupa del *Cristo de Ziraguén* del cual expresa con asombro que. a partir de un examen visual a toda la figura, y ver abiertos sus labios, se procedió a introducir “crecidas plumas” por su boca, descubriendo lo hueco de la imagen, por lo que exalta lo siguiente :

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>24</sup> Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida. Vitas Patrum de los Religiosos Hermitanos de N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Mechoacan, Escrita por fr. Matías de Escobar su cronista, año 1729*, la imprime el R.P. Prov fr Manuel de los Ángeles Castro en homenaje a la exposición Vaticana Universal de los Misioneros del año Santo 1924, México, Imprenta Victoria 92, 1924, p. 148.

<sup>25</sup> *Idem.*

Se advirtió, por tener abiertos los labios, que tenía hueco el interior la imagen. Algunos han registrado introduciendo crecidas plumas y han hallado el interior de la imagen del modo referido, causando más admiración lo anterior que la exterior fábrica, de tal modo que al que ve sólo por fuera y que pondera, se le puede con propiedad decir: *Sicut fragmen mali pucini, ita gennae tuae; absque eo quod intrinsecus latet.* (Canti. cap. 4, No 3) Como pedazos de encarnada Granada, crucificada fruta, es el Señor a la vista, pero su interior es lo más admirable, y es que es lo excelente de su gloria y hermosura.<sup>26</sup>

Al hablar fray Matías de Escobar de la fundación del convento de Charo y decir que el *Señor de la Lámpara* es de caña de maíz, así como describir el tratamiento que se le da a la caña, similar, dice, a la cañeja de europa (planta con flor herbácea de la familia de las apiáceas), indica que la “fabrica” para hacer imágenes la “discurrió” o reflexionó el “Tarasco”. Escobar, al ser un cronista del siglo XVIII y vivir en una sociedad con un fuerte patriotismo criollo, al igual que Clavijero, habla en términos de nación. Pues para expresar que la manufactura de imágenes con caña de maíz pertenece a los “tarascos”, resalta que ésta nunca fue imitada “por otra nación”, así lo expresa:

La materia de este crucificado instrumento, es a lo que se reconoce de cañas de maíz, fábrica que discurrió el Tarasco y que no ha imitado otra Nación. Es el modo, coger la caña de maíz y sacarle el corazón, que es al modo de la cañeja de la Europa, aunque más delicado. Esto lo muelen, y de él hacen una pasta, con un engrudo que denominan tazingue, y de esta materia forman los Sagrados bultos. En la Gentilidad hacían los escultores, por ser liviana, de esta materia sus Dioses, para que no fuesen pesadas sus Deidades, y poderlos con facilidad llevar. Convirtieron a estos oficiales Licipos de aquella Gentilidad Nuestros Venerables Padres, y hechos ya mediante el bautismo Nicodemus Religiosos; el antiguo oro profano de Egipto, lo convirtieron en el tabernáculo del Señor. Las mismas cañas que habían sido y dado la materia para la idolatría, esas mismas son hoy materia de que se hacen los devotos crucifijos, de lo cual creo se paga tanto el Señor, de ver consagradas aquellas cañas, en Imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas, en prueba de lo mucho que le agradan aquellos soberanos bultos fabricados de caña. De la referida materia, es este Señor de la Lámpara, y en ella hallo fundamento para persuadir que es hasta en este instrumento músico”.<sup>27</sup>

En este párrafo se aprecia que Escobar, con un estilo barroco, al hacer constantes referencias a la utilidad que “las mismas cañas que habían sido y dado la materia para la idolatría, esas son hoy materia de que se hacen los devotos crucifijos”, emplea varias veces el termino materia, mas no técnica para referirse a la novedad Americana. Así vemos que fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar describen los materiales aplicados a Cristos

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 278-279.

<sup>27</sup> Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida ...*, Capitulo LIV. “Prosigue el capitulo pasado, de la fundación de la Villa y Convento de Charo”, p. 414.

ligeros con caña de maíz, sin profundizar en la técnica empleada por los antiguos indígenas michoacanos.

Por otra parte, llama la atención que, a Escobar y a “algunos” otros que registraron al *Cristo de Zirahuén*, sorprendiera de tal manera lo hueco de la imagen que el agustino deja constancia escrita de dicho suceso. Pero, cabe preguntar, por qué nace la curiosidad de introducir plumas al interior de la boca del Cristo, de dónde llegó la información que esa imagen es hueca?, continuaría la producción de imágenes ligeras durante el siglo XVIII? De haber sido así, hubiera despertado tanta curiosidad examinar la escultura? Tuvo en sus manos algún documento que registrará el origen la fabrica del Cristo, y el nombre de algún alarife que construyera imágenes huecas, por lo que nació la curiosidad de introducir plumas? o en Michoacán esta tipología constructiva no era tan conocida como la empleada con caña y pasta de caña de maíz? Estas preguntas, como otras, aún no tienen respuesta. Sólo que varios autores modernos, como se verá más adelante, coinciden que la escultura ligera novohispana con caña de maíz se produce entre el siglo XVI y XVII.

El abogado Matías de la Mota Padilla (Guadalajara, 1688-Guadalajara, 1766), en *Historia del Reino de la Nueva Galicia en la America Septentrional* (la terminó de escribir en 1742. Primera edición, Guadalajara, 1856), da noticia de todos los “estrágos” que sufrió Zacatecas en el siglo XVII y XVIII, y ofrece el testimonio de cómo padeció la Iglesia y convento de San Francisco un incendio y la iglesia parroquial de la ciudad de Zacatecas dos incendios. El primero ocurrió en 1622; el segundo en 1648, consumiendo toda la iglesia parroquial y salvándose sólo al Cristo crucificado, pues aunque su cruz era sólida y el Cristo “corpulento” no pesaba la imagen por “ser de cartón”, es decir no sólo menciona el empleo del material –papel o cartón- sino su dominio en la técnica remitiendo a la presencia de escultura de papelón dentro de la imaginería ligera, así lo dice:

No fue ménos voraz el incendio que el año de 648, á las once de la noche, consumió la iglesia de San Francisco; y se abrasara todo el convento [...] Abrásabanse unas casas que hacen frente al templo de la parroquia, y no bastando diligencias para que se apagase el fuego, entró con violencia un negro llamado tio Lúcas Casito, y fue al altar y sacó al Señor, y poniéndole en la puerta de la iglesia, á su presencia las llamas se sofocaron. Lo que admira es, que aunque el Señor era demasíadamente corpulento, no pesaba, por ser de cartón; pero la cruz era tan sólida y tan guarnecida de filigrana de plata, que para sacarlo en la procesión era acostado y entre doce sacerdotes; y en esta ocasión se anonadó, de suerte que dicho negro solo, pudo moverlo y llevarlo para que apagase el fuego.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Matías de la Mota Padilla, *Historia del Reino de la Nueva Galicia en la America Septentrional*, Capitulo LIII. “Fue de presidente D. Alonso Perez Merchan, y de Obispo D. Fray Francisco de Rivera; acábase la iglesia catedral de Guadalaxara; asaltan á Acaponeta indios de Guadiana; salta

El tercer incendio consumió la segunda construcción de la iglesia parroquial y destruyó la imagen del Cristo. Dice Mota Padilla que en 1736 la imagen “original” fue arrasada por el fuego, por lo que solicitaron en la ciudad de México, por medio del minero Francisco Muñoz, una copia que, al dejar una oquedad por la espalda, se le “introdujo”, dice Mota, la llaga del costado de la imagen original, así lo explica:

El día 25 de Abril de 1736, fue lastimoso el estrago del incendio que consumió lo que servía de iglesia parroquial de la dicha ciudad de Zacatecas, sin que sus afligidos moradores pudiesen librar ni la milagrosa imagen verdadera, si aun al Santísimo Sacramento; suceso que tiene tan amedrentados á todos, que desde entonces parece que no se experimenta en Zacatecas la bonanza en las minas que ántes; ni el consuelo ni la alegría que tenían. Y porque puede ser que algunos ignoren una noticia que puedo darles como testigo de vista, que sirva de consuelo, digo: que habiendo concurrido al hospital de San Lázaro, de México, con D. Francisco Muñoz de Villalón, vecino y minero de Zacatecas, persona muy piadosa, á quien de dicha ciudad se le encargó solicitase al mejor artífice, que teniendo presente el retrato mas perfecto y parecido á dicha imagen, de los muchos que la devoción de los fieles habia hecho copiar, por tenerlos en sus casas, hiciese á quien rendirle los mismos cultos; estando digo, en dicho hospital á tiempo que se acababa de fabricar en él la que después se colocó, haciéndome fuerza verle una oquedad por la parte de la espalda, me dijo dicho D. Francisco, ser para introducirle una parte que de dicha imagen habia quedado libre del incendio, y parte tan noble, que era la llaga del costado; y así, deben consolarse los zacatecanos [...]<sup>29</sup>

No debe sorprender, pues un siglo antes este material se encontró en el *Cristo de Izmiquilpan*. Sin embargo, a diferencia de fray Matías de Escobar que sólo destaca lo hueco del *Cristo de Zirahuén* sin remitir el posible empleo del papel en la hechura del Cristo, Mota Padilla es el primer cronista del siglo XVIII en emplear la palabra cartón para referirse a la hechura de Cristos ligeros con papel, dentro de la historiografía de la escultura ligera en Nueva España, quizá de hechura virreinal. Aunque el abogado sólo ofrece el material, el término remite a uno de los antecedentes más importantes de los Cristos con caña de maíz y por mucho tiempo olvidado por la historiografía: la escultura en papelón europea.

De esta revisión se infiere que los cronistas no señalan un proceso tecnológico completo que describa la construcción de cada una de las partes de una imagen hecha con caña de maíz. Sin embargo, su información y consulta ha sido una guía entre los

---

un corsario inglés en el puerto de Salagua; dase noticia de los estragos que padeció Zacatecas lloviendo ceniza, repitiendo temblores, quemándose iglesias, inundándose en agua y padeciendo una peste, en la que se experimentó milagroso un Santo Cristo, que últimamente se quemó en la parroquia”, Guadajara, Instituto Jalisciente de Antropología e Historia, 1973 (Colección Historia de obras facsimilares 3 IJAH), p. 275

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 276.

autores modernos para analizar y confirmar hipótesis sobre la existencia de materiales y variantes técnicas presentes en algunas piezas intervenidas. Por un lado aportan información, por lo menos, de dos focos de producción de imágenes ligeras con caña de maíz: Michoacán como lo refiere Agustín de Vetancurt y la Capital del Virreinato como lo señala Agustín Davila Padilla y el veedor del arte de la pintura Pedro Rodríguez donde, y en base a la información que proporcionan los cronistas, se construyeron imágenes ligeras con caña de maíz. Por otro lado, se identifican en varias regiones de Nueva España Cristos huecos y de cartón: como en Zirahuén, Michoacán, Zacatecas, e Izmiquilpan, Hidalgo. Así también la información que ofrece el Dr. Velasco sobre los materiales que presenta el *Cristo de Izmiquilpan* o de *Santa teresa* será el antecedente para conocer y comprender otras intervenciones posteriores como la que vuelve a padecer el Cristo en el siglo XIX.

Capítulo 3. Tecnologías descritas en textos del siglo XIX. La escultura ligera novohispana con caña de maíz.

Entre los textos del siglo XIX que estudian la escultura ligera novohispana con caña de maíz se revisaron tres obras. En dos de ellas se comienza a perfilar el interés por conocer los materiales y técnicas de imágenes ligeras con caña de maíz a través del estudio histórico y preservación de imágenes particulares como el *Cristo de Chalma* estudiado por Joaquín Sardo, el *Cristo de Izmiquilpan* o *Cristo de Santa Teresa* examinado por el escultor Francisco Terrazas y el doctor Leopoldo Río de la Loza. En el tercer caso Bernardo Olivares Iriarte distingue tres variantes técnicas donde los materiales dominantes son: de caña de maíz, cartón o madera de colorín.

En **1810** se publica *Relación histórica y moral de la portentosa Imagen de N. SR. Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma* (escrita hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Primera edición, México, 1810), escrita por el padre agustino fray Joaquín Sardo (Puebla de los Ángeles 1760-1823). En su prólogo el padre Sardo advierte que su *Relación* esta construida a partir de los “impresos” que tratan acerca de la historia de la imagen aparecida en una de las cuevas de Chalma:

Los raros impresos que hoy se notan sobre la historia tan recomendable de la sagrada imagen de nuestro redentor Jesucristo, aparecida en una de las cuevas de Chalma, de donde se da este nombre, me obliga (amado lector) á presentársela de nuevo, no con otras noticias, que las mismas que tuvieron, y en que se fundaron los que en aquellos tiempos la escribieron y dieron á las prensas [...] habiendo juntado y acopiado en él [...] todo lo que estaba repartido en varios libritos ò tratados de los escritores que han ablado sobre esta materia [...]<sup>1</sup>

Más adelante menciona el padre Sardo los nombres de cronistas que escribieron sobre la historia del *Cristo de Chalma* y que serán la principal fuente de apoyo para escribir su *Relación*: “[...] quatro han sido los que emplearon sus plumas para describirla en los pasados tiempos, los tres de mi sagrada religión [...]”. Nombra a fray Juan de Magallanes, fray Manuel Gutierrez, fray Diego Aguirre y el padre Jesuita Francisco de Florencia diciendo que: “Por tanto, no podré yo decirte mas, que lo que aquellas tan conformemente refieren

---

<sup>1</sup> Fray Joaquín Sardo, *Relación histórica y moral de la portentosa Imagen de N. Sr. Jesucristo Crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma, hoy Real Convento y santuario de este nombre, de religiosos ermitaños de N.G.P. y doctor S. Agustín, en esta Nueva España, y en esta provincia del santísimo nombre de Jesús de México. Con los compendios de las vidas de los dos venerables religiosos legos y primeros anacoretas de este santo desierto, F. Bartolomé de Jesús Maria, y F. Juan de San Josef. Escrita por fray Joaquin Sardo, “Prologo”, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979, p. i*

[...]. En la nota introductoria de la edición de 1979, y en la que no aparece el nombre de quien la escribió, se señala que: “La imagen original del Cristo de Chalma fue destruida parcialmente por un incendio a fines del siglo XVIII, formándose con sus restos la imagen que actualmente se venera como original”<sup>2</sup> (Foto 14). Sin embargo, al describir el padre Sardo los elementos formales de la imagen que hoy ocupa el Santuario de Chalma aclara que la pieza escultórica que él describe es “copia” de su “original”, pues: “[...] este admirable conjunto de perfecciones, y la igualdad y proporción de todas sus partes, no hay duda, sino que sorprendido del asombro haría juicio de que el autor de tan bien acabada imagen, conoció muy bien de vista á su original [...]”.<sup>3</sup> Sardo no informa lo que sucedió con la imagen original, pero otras fuentes señalan que la imagen fue destruida en el siglo XVIII o XIX y que la “copia” que existe es de madera.<sup>4</sup> Al tratar el padre Sardo sobre la aparición de la imagen en la Cueva y referirse a la materia que conformaba al Cristo original emplea términos tales como “débil” y “liviana”, sin ofrecer en su historia alguna referencia sobre el tipo de material del que pudo haber estado conformada la imagen:

No es otra cosa lo que por si misma nos persuade la historia, y lo que nos demuestra tan sagrada y peregrina imagen, después de haber permanecido en la cueva casi ciento quarenta y quatro años, sin lesion alguna, aun percibiéndose el ser formada de materia débil y liviana, y por consiguiente facil y dispuesta á padecer detrimento [...]”<sup>5</sup>

Por otra parte, fray Joaquín Sardo habla sobre las maravillas que contenía la imagen original y advierte que: [...] “solo continuamos á referir estas maravillas en el tenor mismo con que las han tratado los quatro escritores que estan citados de esta historia”.<sup>6</sup> Entre esas maravillas refiere la “leveidad corrosiva”, la cual impidió la “corrupción” de la imagen y la mantuvo entera a pesar del tiempo y del medio ambiente que la rodeo: “[...] siendo esta, á lo que se percibe, de una materia tan ligera y tan débil, y por consiguiente tan expuesta á la

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. XVIII.

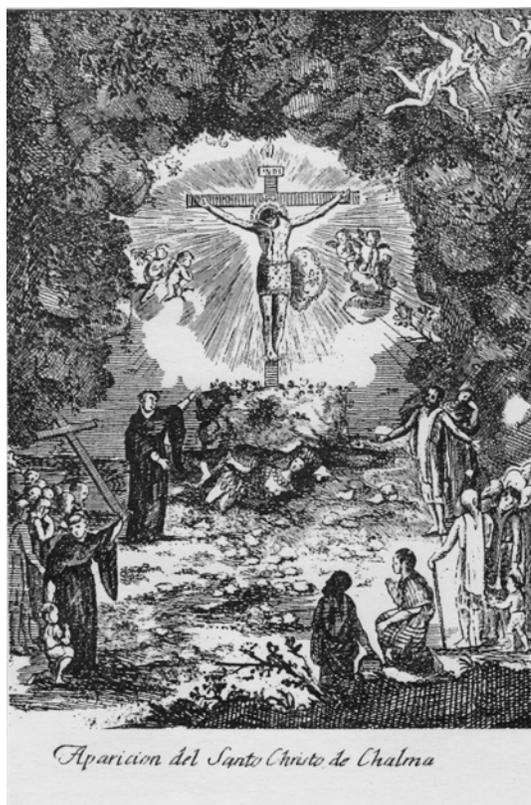
<sup>3</sup> Fray Joaquín Sardo, *Relación histórica ...*, Historia del Santuario de Chalma. Libro I. Capítulo V. “*Descripción de la sagrada imagen aparecida en la cueva, y conversión de los idólatras*”, p. 26

<sup>4</sup> Andrés Estrada Jasso informa que el Santo *Cristo de Chalma* fue destruido en un incendio a finales del siglo XVIII o XIX y que el actual es copia en madera. Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en Caña. Estudio, Catálogo y Bibliografía*, México, Monterrey, Nuevo León, Ediciones “Al Voleo”, 1975, p. 116.

<sup>5</sup> Fray Joaquín Sardo, *Relación histórica ...*, Capítulo VI. *Propónense las opiniones sobre el modo con que la sagrada imagen fué colocada en la cueva, y compruébase como mas cierto el haber sido aparecida*, p. 44.

<sup>6</sup> Fray Joaquín Sardo, *Relación histórica ...*, Capítulo VII. “*Refierense algunas maravillas que contiene en sí esta soberana imagen*”, p. 46.

corrupción, y después de todo esto, su existencia es la misma, después de casi tres siglos, á los cuales se acerca ya su duración desde su insigne aparición [...]"<sup>7</sup>



14. "Aparición del Santo Cristo de Chalma". Estampa. Foto tomada de: Joaquín Sardo, *Relación histórica y moral ...*, Capitulo XII. "Opiniones que ha habido sobre la cueva donde apareció la santa imagen, y trátase de las otras grutas que hoy son devotas capillas", s/n.

El padre Sardo escribe su historia apoyado en la revisión de otras fuentes, lo que conduce a suponer que éstas no hacen mención del material o fábrica de la imagen, pues al resaltar más adelante como "maravilla grande" haberse conservado la imagen intacta, vuelve a referir la "leveidad corrosiva" con el que se construyó al Cristo:

Maravilla grande ha sido la singular prerogativa que la alta providencia se dignó comunicar á aquel sagrado bulto, impidiendo que á la leveidad corrosiva de que está construido, haya llegado á dominar el diente de la corrupción ó la polilla, y que se mantenga ilesa, intacta y entera á pesar de la intemperie, de la improporción del sitio, y de una edad tan prolongada.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 51.

Se puede ver que los restos de este género de imaginería ligera con los que se construyó al Cristo que hoy ocupa el Santuario de Chalma, así como la llaga del costado original que se introdujo, en la copia en madera, al *Cristo de Zacatecas*, como señala Matías de la Mota Padilla, adquirieron un elevado sentido religioso.

En 1845<sup>9</sup> se publica, *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua*,<sup>10</sup> escrita por un cronista anónimo quien reúne los resultados del examen que el profesor de medicina y catedrático don Manuel Andrade y el director del ramo de escultura de la Academia Nacional de San Carlos don Francisco Terrazas realizaron a la imagen del *Cristo de Izmiquilpan*, así como el dictamen que hace de la escultura el cronista, médico y químico Leopoldo Río de la Loza en 1845.

A diferencia de la primera intervención que se realizó al *Cristo de Izmiquilpan* en 1688, cuyo título, *Renovación por sí misma ...*, y contenido histórico refleja el interés que la sociedad novohispana tuvo por preservar las imágenes de culto, sobre todo si éstas refieren milagros como su propia renovación. En la intervención del siglo XIX se verá que, aun con los movimientos políticos y sociales que se gestan en el transcurso del siglo XIX, y bien entrado el XX, este género de imaginería se vio favorecido por el desarrollo de la ciencia que, con la creación de instituciones y sociedades científicas y el impulso que se dio a esta disciplina bajo el gobierno de Porfirio Díaz, [...] “llegó a establecer la idea de que la adquisición de conocimientos científicos permitía el dominio de las actividades humanas en todos los sentidos”. Así, en la *Historia de la Milagrosa renovación ...*, se aprecia como la ciencia también estuvo al servicio del arte y como por medio del

---

<sup>9</sup> La edición revisada, donde aparecen ambos documentos, es la de 1845 y la que también resguarda el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México. Alfonso Alberto Velasco, *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua*, México, Reimpresión en papel mexicano, en la Calle de Palma Núm 4, 1845; México, Impresos de Andrade y Escalante, 1858. Ignacio Hernández García en su tesis *El Cristo renovado de Santa Teresa de la Ciudad de México en los avatares del tiempo*, señala y revisa otras ediciones, apoya su investigación en una publicación particular por considerar que: “La edición en la cual nos basamos es la correspondiente al año de 1932 y creemos es la más completa de las que hasta ahora se han editado”. Ignacio Hernández García, *El Cristo Renovado de Santa Teresa de la Ciudad de México en los avatares del tiempo*, tesis, Licenciado en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, p. X.

<sup>10</sup> La importancia de esta edición es que contiene la Crónica del Dr. Alfonso Alberto de Velasco de 1688 y la del cronista anónimo de 1845, donde aparecen los exámenes practicados al *Cristo de Izmiquilpan* actualmente conocido como *Cristo de Santa Teresa*.

conocimiento del pasado inmediato se pretendió continuar con el proyecto de nación.<sup>11</sup> En este sentido el doctor y farmacéutico Leopoldo Río de la Loza, al referir los materiales constitutivos del Cristo, describe también, como si se tratara de la composición anatómica y fisiológica de un cuerpo humano, las partes de la escultura:

Al sacudir la imagen del Polvo de que estaba cubierta, se encontró entre el hueso iliaco del lado izquierdo y la última costilla falsa, un ahujero cubierta con una lienza de cosa de dos pulgadas de largo y como mas de medio de ancho, la cual levantada se hallaron dentro algunos algodones y después de ellos unas cuantas tiras de papel común [...] pues esa cavidad no tenía mas profundidad que el espesor de las cañas que componen la parte muscular en dicho punto [...]<sup>12</sup>

En dicho documento el cronista anónimo informa que la imagen se examinó porque su capilla erigida en 1798, por el doctor Manuel de Flores, fue destruida a causa de un temblor ocurrido en 1845. El mismo año el *Cristo* se inspeccionó en presencia del arzobispo Manuel Garduño y Posada, el director de escultura de la Academia de San Carlos Francisco Terrazas y dos médicos, el doctor Manuel Andrade y el doctor en farmacia Leopoldo Río de la Loza, quienes reconocieron los daños de la escultura encontrándola muy deteriorada.

El primer examen practicado al *Cristo de Izmiquilpan*, y que registra el cronista anónimo, es el realizado por el escultor Francisco Terrazas quien encontró la cabeza, a diferencia del doctor Velasco que la registra de madera, hueca, lo mismo que la armadura de la figura. Dice Terrazas que la imagen del cuello a la mitad de las piernas está construida por dos “hormas” unidas con lienzo (tela de lino o cáñamo), material que ya fray Francisco Ximenez menciona en su *Historia de San Vicente de Chiapa y Guatemala ...*, al referir que fray Feliz de Mata aforró con lienzo al Cristo del Convento de Santo Domingo de Guatemala. Terrazas supone que la escultura se trabajó por medio de “moldes”. Ésta sería la segunda mención junto con fray Matías de Escobar del empleo de éstos para fabricar imágenes ligeras. Esta es, quizá, la primera descripción que realmente se asemeja a inspecciones detalladas del interior hechas en el siglo XX:

:

Toda ella esta formada sobre una horma hueca, que parece construida en molde desde el cuello y una pequeña parte de los hombros, hasta la mitad de las piernas, y cuya horma está hecha en dos mitades, una que forma todo el frente, ó parte delantera, y otra, la posterior, adheridas ó ensambladas ambas por medio de unas

---

<sup>11</sup> Yassir Zárate Méndez, “La ciencia en México antes de la Revolución de 1910”, *El Faro*, Boletín informativo de la Coordinación de Investigación Científica de la Universidad Nacional Autónoma de México, año VIII, No. 92, (México, 6 noviembre de 2008), p. 11.

<sup>12</sup> Alfonso Alberto de Velasco, *Historia De la Milagrosa renovación ...*, p. 175.

lienzas de la misma materia que dicha horma [...] La cabeza está igualmente hueca, y formada de dos mitades de arriba á abajo [...]<sup>13</sup>

El maestro escultor dice que en el interior de los brazos aparecen “rollos cilíndricos”, sin identificar el tipo de material que conforma la horma; las manos y los pies, como lo registra también el doctor Velasco, son de madera de *zompantle*. Dice Terrazas que el *Cristo* está construido de la cadera a los tobillos de una madera que parece “*aya*” (perteneciente a la familia de los pináceas, pino blanco). Indica que en el interior de la imagen se encontró “cola común” de la especie que se empleaba ya en el siglo XIX:

[...] Los brazos también están huecos, mas no se distinguen en ellos la clase de horma sobre que está formado el cuerpo, sino unos simples rollos silindricos de capas de la materia que se describirá. Las manos, desde la muñeca, son macizas, de *zumpantle*, así como los pies desde los tobillos, y desde estos puntos para arriba, de una madera que parece *aya*, la cual entra un poco en la horma que forma lo demás del tronco. De esta manera esta construido el interior de la imágen, en el cual no se ha encontrado mas pegamento conocido que la cola comun, de la misma naturaleza que la que hoy se usa [...]<sup>14</sup>

Terrazas identifica otro material en mayor cantidad que el pegamento, el “búcaro” (arcilla blanca), el cual aparece aplicado en el interior de la horma (molde o forma en la que se fabrica una cosa), y entre los rollos de brazos y piernas: “[...] según el examen que de ella se ha hecho; más esto en tan corta cantidad y tan pocos puntos, que ha sido necesaria bastante atención para descubrirla, encontrándose en mayor cantidad todavía que la materia mencionada, la de *búcaro*, o arcilla blanca de que está como embarrada toda la horma por la parte interior, y espolvoreada entre los pliegues de los rollos de los brazos y piernas”. Además, encuentra que el material que modela la forma anatómica de la imagen, y que aparece aplicada sobre la horma, son cañas de maíz unidas con “pasta pulverizada” de caña de maíz: “[...] Sobre dicha horma y rollos está formada la parte muscular del cuerpo, con cañas de maíz del país, ó de otras enteramente iguales, unidas entre sí con una pasta formada también de las mismas cañas pulverizadas, la cual cubre todos los huecos que hay entre unas y otras [...]<sup>15</sup>

El maestro escultor observa que la pasta de caña que dio forma al cabello, barba y orejas se trabajó por medio de la “talla” después de secar la pasta. Esto lleva a suponer que quizá encontró los rastros del desbaste con la gubia, pero no lo indica: “[...] De esa misma

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 172-173.

pasta estan talladas algunas partes de la cabeza, como el pelo, orejas, barba & c., encontrándose siempre la caña en las partes muy abultadas [...]”. Más adelante, sin precisar si la horma es de pasta o cañas de maíz como se puede pensar, dice que toda la superficie anatómica de la imagen, incluyendo el cutis, está formado de una ligera capa “de las mismas que hacen la horma”: ”Construidos asi todos los músculos, cabeza, manos y pies, está formado el cutis de una ligera capa de las mismas que hacen la horma, pero tan fina y delgada, que á pesar del colorido, no es más gruesa que el papel común.”<sup>16</sup>

Finalmente el cronista hace una síntesis del peritaje que realizó Francisco Terrazas al *Cristo de Santa Teresa*. Dice que el perito encontró en el interior de las “partes huecas” de la figura, “sin someterlo”, una especie de “gamuza, ante o piel” y un trozo de madera que deduce, servia de unión estructural entre el cuerpo y la cabeza. Destacando que la “materia” que conforma el cuerpo del Cristo es “diversa” como cañas de panizo (o maíz), madera de *zumpantle*, papel, pasta de caña, cartón; etc, así lo explica:

La materia de que está formado el cuerpo del Señor, parece diversa, según el examen del escultor referido D. Francisco Terrazas, quien opina que todo el tronco con las piernas y brazos está hecho de cañas de panizo, que también llaman cañas de Indias en España; y los pies y manos de *zumpantle*, cubierto todo de papel fino, sobre alguna preparación de yeso u otra pasta, de la cual parecen construidas las orejas, nariz y pelo de la santa cabeza. Está, hueca como lo está todo el cuerpo excepto las extremidades, ha parecido más difícil de calificar su materia al perito, inclinándose, sin someterlo, a que es una especie de cartón fortalecido interiormente, lo mismo que todas las partes huecas, de una cosa como gamuza, ante u otra piel muy delgada. Finalmente, en el centro de la sagrada cabeza se encontró un bracito de madera, de una cuarta de largo, en forma de muletilla por un extremo y roto por el otro, el cual servía sin duda para adaptar el cuerpo a la sagrada cabeza.<sup>17</sup>

El maestro escultor es el primero en hacer notar la “materia diversa” de que esta construido un Cristo ligero. Por otro lado, la presencia de búcaro o arcilla blanca que dice Francisco Terrazas estar como “embarrada en las hormas” es “polvo de sulfato cálcico (yeso)”. Explica en comunicación directa Pablo Francisco Amador Marrero que dicho material lo ha identificado en algunos Cristos intervenidos por él y su función era servir a manera de desgrasante para “que no se adhieran los positivos del molde a los negativos”.<sup>18</sup>

El segundo y último examen lo realizó el medico y farmacéutico Leopoldo Río de la Loza. Su análisis se enfoca más al reconocimiento de los materiales que componen la figura

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 173

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 164-165

<sup>18</sup> La información fue proporcionada por el Historiador del Arte y Restaurador Pablo Francisco Amador Marrero, siendo uno de los temas inéditos que desarrolla en su tesis doctoral con profusión.

del *Cristo de Izmiquilpan* que a su método de construcción. Identifica que la armadura de la imagen -a diferencia del llamado papel de estraza que registra el doctor Velasco-, está compuesta de una “especie” de papel de origen vegetal, grueso, áspero y con textura, unido por medio de “cola común” de la época. Sobre la presencia de la caña de maíz en la imagen, Río de la Loza dice que ésta aparece en pequeños pedazos unidos a la “armadura de papel” por medio de cola y una “pasta” hecha de aserrín” que puede ser de la misma pasta o cola. Del género de papel que conforma el cuerpo de la figura el doctor Leopoldo Río de la Loza no identifica la planta de la cual procede, sin embargo encuentra un pequeño fragmento de penca de maguey “formando cuerpo con una de las hojas del mismo papel”:

Volviendo ahora á la materia que compone la horma interior y todo el cutis del Señor, parece que nada dará mejor idea, que la lectura del examen que de ella se hizo por el Sr. Profesor de Farmacia D. Leopoldo Río de la Loza, bien conocido por su capacidad natural, profunda instrucción y asidua aplicación a su ramo, quien por disposición del Illmo. Sr. Arzobispo, reconoció dicha materia, entendiendo su parecer en la forma siguiente. El Señor de Santa Teresa está formado de pequeños pedazos de caña de maíz, unidos entre sí y á la armadura por medio de cola comun de la que se usa hoy. Los espacios que dejan las cañas, estan llenos de una pasta hecha de aserrin de la misma caña o cola. Los pies y las manos son de madera: la cubierta ó armadura es de hojas de una especie de papel, preparado por un método sencillo, unidas, y tienen el grueso, aspereza y testura del coco blanco que sirve para fardos & c. Había [...] en la parte anterior del hombro derecho una sustancia dura y fibrosa, formando cuerpo con una de las hojas del mismo papel: examinada dicha sustancia, hallé ser un pedacito de penca de maguey bien caracterizada. No hay duda que dicho papel, aun cuando no sea sacado de la palma, es producto vegetal, obtenido por solo la separación de la parte fibrosa de las hojas ó corteza de alguna planta. El Señor deja percibir un aroma análogo al de los bálsamos, pero poco activo. México mayo 21 de 1845.- L. Río de la Loza.<sup>19</sup>

La descripción que Leopoldo Río de la Loza hace del papel lleva a pensar que para la construcción de la figura del *Cristo de Santa Teresa* se empleó papel mexicano: de maguey o amate. Por último, el cronista anónimo deja ver en sus palabras que el escultor Francisco Terrazas no sólo examinó la imagen sino también fungió como restaurador, pues señala que: “[...] mas hoy, que merced al decidido empeño, e infatigable laboriosidad del escultor D. Francisco Terrazas, se halla ya la santa imagen perfectamente aseada y despojada de todo cuerpo extraño, coordinadas sus partes, pegadas muchas de ellas, cada una precisamente en el mismo lugar á que pertenecía, y dispuestas otras á recobrar el que les corresponde [...]”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 170.

Por su parte, Bernardo Olivares Iriarte (Puebla de los Ángeles. ¿?- 1890?), en su *Album Artístico. 1874* (primera edición 1987), al estudiar lo que llama “Primeras esculturas”, hace recordar lo expresado por el veedor del arte Pedro Rodríguez al *Tercer Concilio provincial mexicano* sobre la poca calidad de la escultura con caña de maíz al decir, a partir de la visión estética de la época, que las imágenes hechas de “migajón” de cañas de milpa y de madera de “cazahuate” (tronco áspero, blanquizco y lechoso), al contrario de Mendieta que las describe “perfectas, proporcionadas y devotas” y Beaumont quien las considera “mas ligeras y mejores que las de madera”, son “obras sin gusto, trabajadas toscamente”, y sin “cualidad artística”, pero en su fabricación, dice Bernardo Olivares, “no carecen de novedad, particularmente las de caña”. Llama la atención que el autor aprecie en este género escultórico una fabricación “original”, así lo expresa:

Las obras que calculamos de la más remota antigüedad y sin duda las primeras que se pusieron en los templos, son de una construcción rara, original y sin cualidades artísticas. Estas obras sin gusto, trabajadas toscamente, las construían de los materiales más blandos, así que usaban con frecuencia la madera del árbol cazahuate, de los migajones de las cañas de milpa, y otros materiales tan frágiles como éstos. Sin embargo, en su mecanismo de construcción no carecen de novedad, particularmente las de caña.<sup>21</sup>

De la técnica con caña de maíz, y con la que se construían las “efigies de los Cristos”, menciona el empleo de “unas varillas de madera sólida” que servían como “centro” o estructura de la imagen, sobre el que se pegaban con un “adhesivo” los “tubitos de cañas”, que servían para acentuar los volúmenes de la figuras, sujetos con cordeles de *ixtle* (fibra de maguey hilada); para el acabado se aplicaba una capa de “emplastre de cola y yeso” que servía para marcar la forma anatómica del Cristo como huesos, músculos, nervios:

Estas obras, que por lo común son efigies de Cristos, las comenzaban por unas varillas de madera sólida, que servían de centro, sin tener éstas otra circunstancia que el tamaño de la pieza meditada; sobre estas varillas encimaban, con la mayor exactitud y simetría, un orden de tubitos de caña de diversos tamaños, según lo juzgaban a propósito para levantar las partes más relevadas de la obra; a más del pegamento con el que adherían este material, lo sujetaban por algunas partes con hilo o cordeles de *ixtle*, del modo más ingenioso. Estas piezas las embetunaban en la superficie con una capa de emplastre de cola y yeso, con el doble objeto de endurecer la obra y de perfeccionarla, pues con este emplastre elevaban los bultos de los músculos, ponían las extremidades de los huesos, señalaban nervios y daban

---

<sup>21</sup> Bernardo Olivares Iriarte, “Primeras Esculturas”, *Album Artístico, 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987, p. 20.

alguna regularidad a las extremidades de la figura, haciéndolas más susceptibles de acabamiento.<sup>22</sup>

Olivares menciona tres Cristos fabricados con migajón de milpa de maíz, localizados en la ciudad de México, en los que encuentra, a partir de un breve análisis formal, el “carácter” que los caracteriza en tres elementos anatómicos: “la extremada longitud de los brazos”, “la pequeñez de las piernas” y el número “excedente” de las costillas:

En esta ciudad pueden citarse el Santo Cristo de la Santa Escuela de la Merced, otro de Santiago y otro más que hay en la Casa de Ejercicios de la Concordia, en un tránsito. El carácter de estas obras son la extremada longitud de los brazos, la pequeñez de las piernas de la rodilla al tobillo, la colocación errada de las costillas marcando un número excedente y la incertidumbre con que los demás miembros se hallan colocados.<sup>23</sup>

Por otra parte, Olivares considera que las “esculturas de cartón y quimite” (*quemite* o *equimite* conocido como *zompantle* o colorín), “quizá” sean “contemporáneas” a las de migajones de milpa, pero encontrando en las de cartón una mejor proporción anatómica y “solidez”, y cuya técnica, dice, fue una “imitación” de las venidas de España, como el Cristo de La Preciosa Sangre de Catedral de Puebla:

Después de las obras de migajones de milpa se consideran sus inmediatas, y tal vez contemporáneas, las de cartón y quimite o árbol de colorín. Estas imágenes, que lo mismo que las ya descritas son por lo común de Cristos, se hallan de mejor configuración y solidez que las primeras. Los Cristos de cartón fueron, sin duda, una práctica a imitación de las efigies que consigo traían o hacían venir de España algunos preladados. Un ejemplo de estas imágenes venidas de Europa es el Cristo de la Catedral, conocido por “La Preciosa Sangre”.<sup>24</sup>

De las obras de Cartón “trabajadas en el país” también refiere un breve análisis formal así como su proceso de construcción por medio de la “presión en moldes” mezclando dice, no engrudo o adhesivo, como lo señala Francisco terrazas o el Dr. Leopoldo Río de la Loza en el *Cristo de Izmiquilpan*, sino algún yeso en la “argamasa de papel”. Ésta sería, junto con fray Matías de Escobar y Francisco terrazas, la tercera mención del uso de moldes:

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>24</sup> Bernardo Olivares Iriarte, “Esculturas de cartón y quimite”, *Álbum Artístico ...*, p. 21.

Las obras de cartón trabajadas en el país presentan una mejora con respecto a sus anteriores. Hay en ellas más regularidad en sus formas, mejores proporciones de tamaños en los miembros, más acabamiento en las extremidades y las cabezas, sin ser de correcta hermosura, son devotas y de respetable semblante [...] entre ellas veneramos al Señor del Noviciado de San Agustín, al Señor de la Salud" [...] La construcción de estas imágenes debe haberse efectuado por medio de presión en moldes, mezclando algún yeso en la argamasa de papel, mejorando muchas partes de la superficie como puro yeso para docilitar el indispensable retoque que debía perfeccionar la obra.<sup>25</sup>

Aunque Olivares habla de una “práctica a imitación” de las esculturas venidas de España, al describir la construcción de las hechas en el Virreinato de la Nueva España, no menciona la presencia de la caña de maíz y sólo habla de “argamasa de papel”.

De las esculturas de madera de *quimite* o colorín, material que el Dr. Alfonso Alberto de Velasco, Francisco Terrazas y Leopoldo Río de la Loza llaman *zompante*, Olivares señala que hay en “mayor número” que los Cristos hechos de Cartón, de los que identifica tres Cristos hechos con *quimite*:

Las esculturas de quimite son en mayor número que las de cartón, y no sólo se redujeron a efigies de Cristos, pues las hay con abundancia de todas imágenes. Los Cristos más conocidos de esta madera son, el de la capilla de los Aguadores, el del coro alto de las Capuchinas, el de la Soledad, que nombran del Descendimiento; y si es cierto (como aseguran) que el Santo Entierro de San Pedro es de esta construcción, se dirá que entre ellas hay una pieza apreciable, porque la cabeza de esta imagen es de un efecto, de una expresión muy sentida.<sup>26</sup>

Bernardo Olivares Iriarte es el primer autor en diferenciar, y ejemplificar con piezas específicas, las distintas tipologías presentes en la imaginería ligera y particularmente es el primero en mencionar, aunque no describe la técnica como las anteriores, las fabricadas con colorín. Sobre estas imágenes ligeras, el escultor concluye diciendo que hay “muchas piezas de éstas”, pero tan deformes que sería ocioso hacer mención de ellas”.<sup>27</sup>

En estas tres fuentes del siglo XIX se aprecia la manera en que los autores estudian los materiales y formas de las imágenes ligeras novohispanas a través de distintos enfoques o disciplinas: por medio del análisis científico con el que el doctor Leopoldo Río de la Loza describe los materiales que conforman al *Cristo de Izmiquilpan*; desde la mirada estética que Bernardo Olivares imprime a las tres tipologías de imaginería ligera, manejando el concepto de “gusto” y el análisis formal para distinguir y apreciar las variantes técnicas considerando

---

<sup>25</sup> *Idem.*

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> *Idem.*

tres materiales primarios para su hechura: migajones de milpa, las de cartón y las quimite o colorín; y desde la visión histórica donde, a partir de la revisión de fuentes antiguas, fray Joaquín Sardo rescata las características del material que conformó la imagen original del *Cristo de Chalma*.

Por otro lado, a diferencia de las fuentes virreinales que hablan del engrudo extraído de las orquídeas indígenas -*tatzingueni* o *tzauhtli*-, llama la atención que ningún autor las mencione refiriendo sólo la presencia de la “cola común”.

#### Capítulo 4. Siglo XX: los mitos arraigan.

En el siglo XX se fortalece el estudio de la escultura ligera novohispana con caña de maíz no sólo a través de la investigación histórica o antropológica sino también con el aumento considerable de su investigación por medio del análisis científico para su conservación y restauración. La identificación de diversos materiales de origen americano y peninsular, dispuestos en una diversidad de variantes tecnológicas, llevará a la búsqueda de distintas metodologías para el estudio de la escultura ligera. Sin embargo, estos estudios caminarán a la par con el mito de una técnica de origen “Tarasco” aplicada a imágenes ligeras novohispanas con caña de maíz.

En **1923** se publica *Apuntes para la historia de la Sma Virgen del Rosario de Talpa por el Pbro. José Trinidad Laris* (Guadalajara, Jalisco, 1882-1963). El padre hace un breve estudio histórico sobre el origen y “renovación” de la imagen. Dice que la *Virgen de Talpa* fue hecha de “caña silvestre”. Al igual que fray Alonso de La Rea, reconoce que para su manufactura se contó con el procedimiento de la “ciencia de la primitiva escultura” michoacana “pero” siempre bajo la dirección de los franciscanos:

La imagen de nuestra Señora de Talpa, bajo la advocación del Rosario, en el principio de su iconografía cristiana, estuvo hecha del frágil al par que deleznable material de caña silvestre, con que los indios michoacanos forjaron las imágenes de sus santos, valiéndose de ciertas substancias a base de esta materia, sujetas a procedimientos de un orden rudimentario de la ciencia de la primitiva escultura, pero siempre dirigidos por los abnegados hijos de San Francisco.<sup>1</sup>

Sin embargo, José Trinidad Laris destaca que para el siglo XVII la imagen ya estaba “renovada”, por lo que desconoce los materiales originales que conformaron la figura de la Virgen a los que sólo califica de “sustancias primitivas”:

Lo narrado antes, quizá pasaba en el génesis o sea en los principios del siglo XVI, puesto que cuando acaeció la Renovación de la Imagen estaba muy entrado el año de 1644 [...] De deteriorada y carcomida que estaba la Venerada Imagen se trocó en sólida y de un aspecto grato y con la peregrina hermosura que hoy día la engalana y ennoblece; uniéndose de tal manera las sustancias de que primitivamente estaba hecha, que difícil saber ahora de qué este hecha o formada.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> José T. Laris, *Apuntes para la historia de la Sma. Virgen del Rosario de Talpa por el Pbro. José T. Laris*, Guadalajara, Editorial Jaime Morelos 487, 1923, pp. 3-4.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 5-8.

Hay que hacer notar que Laris habla de un “material” empleado por los indígenas michoacanos, adoptado y adaptado a las imágenes cristianas bajo la “dirección de los franciscanos” como lo manifiesta también fray Alonso de Rea, anunciando una técnica novohispana.

Uno de los textos clave para comprender cómo se consolida el mito de una técnica netamente tarasca aplicada a las imágenes con caña de maíz de toda Nueva España, es el que en **1947** se publica bajo el título de *Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del ilustrísimo señor Don Vasco de Quiroga* del doctor Julián Bonavit (Morelia, Michoacán, 1872-1953). El doctor atribuye el origen del uso de la caña de maíz a los tarascos porque éstos acostumbraron llevar a la guerra, como otras culturas del mundo, a sus dioses. Bonavit destaca que estos ídolos eran hechos de una “pasta ligera” que facilitaba a los sacerdotes su fácil transportación: “[...] logrando [...] obtener una pasta tan ligera y poco densa, al grado que una escultura de tamaño de un hombre apenas llegaba a pesar 6 Kilos escasos, y por lo mismo uno solo de los Tininiechas, que eran los sacerdotes destinados a llevar sus dioses a la guerra, podía fácilmente transportar un ídolo largas distancias, a cuestas o en los brazos, sin experimentar gran fatiga”.<sup>3</sup>

Para Bonavit la industria de las hechuras de imágenes con caña de maíz son exclusivamente tarascas: “Así pues, este descubrimiento dió origen a la muy curiosa y útil industria netamente tarasca, única en el mundo, de fabricar esculturas hechas con la caña de maíz, figuras destinadas exclusivamente a representar a sus ídolos, aunque no por esto dejaron de construirlos de piedra, barro y otros materiales”.<sup>4</sup> También dice que, a diferencia de la técnica tarasca con caña de maíz, los pueblos del altiplano central de México hacían sus ídolos de “masa de granos de maíz” y otras semillas (a manera de tortillas):

No debo pasar por alto la mención hecha en la obra “Relaciones Indias”: (Ritos antiguos, Sacrificios e Idolatrías de los Indios de la Nueva España), en la que leí que en algunos pueblos del Anáhuac, además de los ídolos de piedra, barro y madera, fabricaban también de otros materiales, entre ellos de masa y de semillas envueltas en masa; yo creo que en este caso el historiador se refiere a masa hecha con granos de maíz, como la que se emplea para hacer tortillas, y por lo mismo de construcción muy diferente de los de caña contruidos por los tarascos.<sup>5</sup>

Así, el doctor Bonavit distingue los ídolos hechos de semillas y granos de maíz (unidos en una masa y asociados al altiplano) y los hechos con caña de maíz (“tarascos”),

---

<sup>3</sup> Julián Bonavit, *Esculturas Tarascas de caña de maíz y orquídeas, fabricadas bajo la dirección del ilustrísimo señor Don Vasco de Quiroga*, México, Filmas Publicistas, 1947, p. 8.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

lo que lo lleva a deducir que su “construcción” es distinta. Aunque sugiere que en ambos casos se muelen en una pasta, la caña también se usó completa.

Por otro lado, el estudio del doctor Julián Bonavit es el resultado de la “observación” y análisis de imágenes con caña de maíz y de los “experimentos” que él realizó. En éste expresa el interés por “investigar” y “experimental” con las esculturas “tarascas” y sobre todo encontrar el aglutinante empleado en las mismas: “Quise investigar cuál era la planta denominada ‘tatzingui’ por los tarascos, que mezclada con médula de caña de maíz constituye la substancia de que están hechas las esculturas de nuestro estudio, y para saberlo emprendí la lectura de algunos libros antiguos e hice pequeños experimentos cuyos resultados voy a exponer [...]”<sup>6</sup>

Bonavit pretende estudiar los materiales que conforman las imágenes cristianas que “modifico” y “perfeccionó” don Vasco de Quiroga, a partir del análisis de antiguos fragmentos de Cristos depositados en los Museos de Pátzcuaro y Morelia así como de un Cristo reparado por el escultor J. Pérez Busta L. y dos esculturas de la Virgen María propiedad del doctor José Sánchez Mejía, y que para los “historiadores”, sin referir nombres, la técnica empleada fue “casi” la misma que utilizaron los antiguos indígenas para construir sus deidades: “Para completar mi insignificante opúsculo, quise estudiar la técnica empleada en la fabricación de las imágenes cristianas de Don Vasco de Quiroga con caña de maíz, la cual, según los historiadores fué casi la misma que empleaban antes de la conquista los escultores indígenas para construir sus deidades”.<sup>7</sup> En este párrafo se puede ver como Bonavit da inicio al mito de creación de una “técnica” de origen “tarasco”.

El primer examen que presenta Julián Bonavit es la hechura de un Cristo en el que por primera vez aparecen distintos materiales de los ya mencionados en los estudios anteriormente revisados. Encuentra que el “núcleo” de la figura esta hecho con “hojas secas de maíz” unidas con “cordeles de pita” (hilo o tela que se extrae de las hojas del maguey), y el “centro” de las extremidades, como la palma de la mano y dedos, están fabricadas con “plumas de guajolote”:

Primeramente, formaban un núcleo de hojas secas de maíz, dándole la figura aproximada de un esqueleto humano. Para ello amarraban dichas hojas unas con otras por medio de cordeles de Pita; sin embargo, no sirviendo la hoja a causa de su grosura para formar las extremidades del cuerpo, como por ejemplo los dedos, para hacerlos, les adherían en los lugares correspondientes, plumas de guajolote, las cuales torcían dándoles primero la forma de una asa en la parte donde iba a quedar la

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 11-14.

palma de la mano, y dejando algunas plumas sueltas para que sirvieran como centro de los dedos.<sup>8</sup>

Bonavit indica que el material empleado para cubrir el “esqueleto” y que modela corporalmente a la escultura es la “pasta de caña”, formando ésta una consistencia de “masa esponjosa” poco molida acompañada de engrudo. Bonavit es el primero en señalar que el engrudo empleado con la médula de caña de maíz para formar la pasta de caña se elaboraba a base de “bulbos de una orquídea” llamada *Tatzingui*: “[...] Sobre este esqueleto extendían una capa de pasta hecha con mezcla de la médula de caña de maíz y bulbos de una orquídea llamada por los indígenas <Tatzingui>, formando el conjunto una masa esponjosa, pues no la molían muy finamente [...]”<sup>9</sup>

Dice que para dar la forma anatómica a la figura con la pasta de caña se empleó el “modelado”, reforzando articulaciones con tela de algodón o “pita”, y para el encarnado de la figura se aplicó sobre ésta una capa de tiza (arcilla blanca terrosa) sobre la que se dio el encarnado con colores “usados por ellos” mezclado con algún aceite como el de nuez, así lo explica:

Ya con esta pasta iban dando la forma del cuerpo humano y para que las articulaciones no quedaran débiles y fáciles de romperse; extendían sobre ellas tiras de tela más o menos delgada de algodón o pita<sup>10</sup> [...] Una vez que la figura había quedado modelada, y estando ya seca, para hacer desaparecer la aspereza de la superficie, extendían sobre una capa de <Ticatlali> (Tízar) a manera de estuco, continuando con el perfeccionamiento y retoque de la figura del siguiente modo: sobre la superficie del estuco daban el tinte propio de la piel con los colores usados por ellos, en los que figuraba la grana; se daba brillo a la escultura valiéndose de alguno de los aceites secantes que ellos conocían, el de nuez probablemente, y ya bien formado el cuerpo daban sobre él abundantemente, con grana y negro de humo, los toques destinados a simular la sangre [...] por último tanto la cabellera como la barba la hacían ya sea con pelo natural o tiñendo de negro la misma pasta.<sup>11</sup>

El segundo análisis que registra el doctor Bonavit corresponde a una Purísima. Esta escultura presenta un esqueleto, semejante al de la *Virgen de la Salud* que refiere Francisco Florencia en su crónica, conformado de dos materiales: de la cabeza a la cintura aparecen “fibras” largas de caña de maíz unidas con *tatzingui*, el resto del cuerpo y peana se conforman de “tallos florales de maguey” conocido también por el nombre de quiote. Sobre este

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

“armazón”, dice el doctor, aparecen aplicadas “medulas de cañas” unidas también con el engrudo *tatzingui*, con los que se forma el cuerpo de la Virgen:

[...] La parte superior del cuerpo de esta imagen, es decir, desde la cara hasta la cintura, está formado interiormente de fibras largas de caña de maíz unidas con <Tatzingui>. El esqueleto de la parte inferior de la imagen lo constituye un fragmento de tallo floral de maguey (quiote), que tiene añadidas en su extremidad inferior otras porciones de la misma materia destinadas a formar el alma de la peaña (*sic*), y sobre toda esta armazón se encuentra, extendida, una capa de médula de caña hecha con *tatzingui*, de la misma que sirvió para dar a la imagen la figura completa, estando hecho el acabado, como el de los Cristos, con una capa de tizar coloreada en la superficie.<sup>12</sup>

El tercer examen corresponde a otra Virgen. Bonavit no describe el análisis completo de la figura, sólo refiere que la cabeza es “hueca” y en su interior aparece el empleo de la pasta donde se dejan ver las huellas que hicieron presión “sobre el molde exterior”. Esta observación sería ya, con fray Matías Escobar, Alfonso Alberto Velasco, Leopoldo Río de la Loza y Bernardo Olivares Iriarte, la quinta mención escrita sobre el empleo de moldes, pero aún sin señalar evidencia física o característica tecnológica de los mismos:

[...] la Virgen [...] está formada con la mencionada pasta desde la cabeza hasta el pecho y el resto del cuerpo lo constituye un armazón cubierto con género extendido. Habiéndose abierto la cabeza se encontró que estaba hueca, mostrándose con toda claridad en su parte interna las huellas de los dedazos con que el artífice hizo la aplicación de la pasta sobre el molde exterior que sirvió para dar la forma de la cara. La cabeza está unida al cuello por medio de tiras de caña de maíz pegadas con *tatzingui*.<sup>13</sup>

Bonavit aprecia que la técnica con que el Señor Quiroga fabricó sus Cristos acabó por perder su mérito con el tiempo. Como ejemplo de esta pérdida describe la imagen de un *San Antonio* que, por su descripción, presenta un escaso proceso tecnológico y hace pensar que el escultor intentó emplear una técnica mixta, quizá aplicando en el lienzo “toscamente modelado” la técnica del encolado con yeso:

En efecto, hemos visto un *San Antonio* cuyo núcleo formado exclusivamente de varas de caña amarradas unas con otras, entre las cuales dos bastoncillos de madera de pino sirven para fijar la imagen sobre la peaña (*sic*), mientras sobre el burdo armazón y un lienzo, toscamente modelado y pintado, sirve al santo de vestido”.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 19.

Por último, el doctor Bonavit expresa su interés por investigar cuál fue la planta llamada por los “tarascos” *tatzingui*, que mezclada con la médula de caña de maíz daba como resultado “la sustancia” empleada para fabricar esculturas. Apoyado en la consulta de libros comienza por descifrar las palabras *tatzingui* y *tatzingueni*. Encuentra que “*tatzingui*” significa “engrudo” y “*tatzingueni*” significa “engrudar”. Después de la consulta de diccionarios especializados de botánica llega a la conclusión de que existen distintas sobralias u orquídeas de la región de Michoacán que reciben diferentes nombres:

Primeramente me dirigí al Sr. Lic. Timoteo Guerrero, gran conocedor del idioma tarasco, quien a mis preguntas me contestó lo siguiente; <Tatzingui> significa engrudo, y <Tatzingueni> significa engrudar. Más tarde urgando en el opúsculo <Novurum Vegetabilium Descriptiones>, página 21, del eminente botánico don Pablo de la Llave, Canónigo que fue de la Catedral de Valladolid, libro escrito en unión de nuestro Juan José Martínez de Lejarza, encontré que el nombre vernáculo de la <Sobralia Citrina> entre los michoacanos era <Tatzingueni>. Ahora bien: en la actualidad a las antiguas <Sobralias>, cuando son epífitas se les denomina <Catleyas>, y el Dr. Manuel Martínez Solórzano, en su lista de plantas indígenas más comunes de la municipalidad de Morelia, nos dice que >Aróracua> o <Tatzingueni> es la Citrina; así pues la <Clatleya Citrina>, lleva en tarasco el nombre de Oráracua o Aróracua, como lo dicen en Uruapan, y en Morelia se le denomina con el nombre de limoncito, por el pronunciado olor de sus flores al fruto del limonero.<sup>15</sup>

A partir de esta información Bonavit emprende varios experimentos con distintos géneros de orquídea. Después de que el doctor mezcló distintas porciones de la orquídea, sobre todo la llamada “Oráracua” y médula de caña de maíz, obtuvo una fórmula cuyas proporciones son “dos partes de corazón de caña con cinco de orquídea” dando como resultado una pasta no igual, pero si “muy parecida a la encontrada en los Cristos”, así lo explica:

Para confirmar si está orquídea produce al mezclarse con la médula de caña de maíz la pasta ligera de que estaban formados los Cristos [...] Molimos toscamente cierta cantidad de médula de caña, mezclándolas después con los bulbos de la Oráracua, remolimos con cuidado de modo que la mezcla resultara poco gruesa y así, después de varios tanteos en la proporción de las cantidades que debían ponerse de una y otra substancia, obtuvimos una pasta muy parecida a la encontrada en los Cristos y cuyo peso es tan insignificante que un cubo de dos centímetros por lado pesa tan solo un gramo. Esta pasta nos resultó de la mezcla de dos partes de corazón de caña con cinco de orquídea. Obtuvimos muy buenos resultados no sólo con la Oráracua, sino también con la Itzúmacua, es decir: la <Laelia Majalis>, o <Flor de Corpus> como la llamamos en Michoacán y también con la <Laelia Autum-nalis> llamada vulgarmente de Todos Santos o Lirio de San Francisco.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

Lo encontrado por Julián Bonavit, sobre el significado de *tatzingui* y *tatzingueni*, conduce a suponer que fray Matías de Escobar al emplear el término *tatzingui* o *tazingue* sólo hace referencia al engrudo y fray Alonso de la Rea al utilizar el término *tatzingueni* indica que al engrudar la médula de caña de maíz la pasta toma la consistencia de engrudo, llamando a la pasta *tatzingueni*. Al arrojar Bonavit nueva información sobre las variantes técnicas presentes en Cristos, y vírgenes, será el primero en dar a conocer la identificación de materiales como las hojas secas de maíz y el quote. Así también, al manifestar Bonavit que la “técnica” exclusivamente michoacana y creada por los antiguos tarascos en época prehispánica fue “casi” la misma que usaron para imágenes cristianas, no sólo surgirá el mito que será prolongado por algunos autores modernos y contemporáneos sino que, unido a él, se refuerza el mito que en el siglo XVIII fray Matías de Escobar crea sobre un “material” creado por los antiguos “tarascos” dándole una nueva vida y continuidad a través de una distinta interpretación: el mito de una técnica “tarasca”.

En 1949 se publica, la primera gran descripción detallada de la tecnología aplicada a una imagen ligera, *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, de Abelardo Carrillo y Gariel (Saltillo Coahuila 1898-Ciudad de México 1976), quien reúne, dada su experiencia como conservador y restaurador de obras,<sup>17</sup> los análisis que practicó a dos esculturas: el *Cristo de Mexicatzingo* y el *Cristo del Museo de El Carmen*. Al narrar cómo fue que en 1946 “encontró” en el presbiterio del templo de San Marcos Mexicatzingo cerrado al culto, entre escombros, los “fragmentos” de un “Cristo de Caña” y explicar que al no poder ser “restaurada” ya la imagen, solicitó se le fuera donada para “estudiarla con prolijidad”:

Al pie de esas decoraciones, donde en otro tiempo debieron adorarse pequeños altares, quizá formados exclusivamente por la mesa destinada a contener el ara para la celebración de los oficios divinos, se acumulaban escombros de toda índole; hurgando entre ellos, el autor de estas notas encontró, con verdadera sorpresa, los fragmentos de un Cristo de caña, despedazado por haberse desprendido de un muro y caído al suelo, según informes proporcionados por algunos de los vecinos. Al averiguar el motivo por el cual esta escultura se hallaba entre los desperdicios, supe que se la destinaba a ser incinerada por considerar imposible toda labor de restauración; por ellos gestioné se me permitiese estudiarla con prolijidad y obtuve, como respuesta, la generosa donación de la imagen.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Sobre el conocimiento que Abelardo Carrillo y Gariel adquirió como conservador y restaurador de obras, consultar el artículo de Pedro Ángeles Jiménez, “Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del Arte”, *Historia del arte y restauración. 7o Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000 (Estudios de Arte y Estética 51), pp. 125-137.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 9.

Antes de iniciar su exposición sobre el proceso tecnológico del *Cristo de Mexicatzingo*, Carrillo y Gariel manifiesta que su hipótesis, acerca de que la caja torácica de los Cristos con caña de maíz pueda aparecer hueca, queda confirmada al demostrar, a través del análisis de la imagen, la existencia de “una variante técnica” . De ésta sólo destaca lo hueco y el empleo de la medula de la caña de maíz sin mencionar la presencia del papel:

En el sitio del descubrimiento había notado que dicha estatua me daba la razón en una vieja sospecha. El que esto escribe conjeturaba que la mayor parte de los Cristos de caña que por encargo oficial había catalogado, tenían la caja torácica hueca, y esta escultura, al confirmarlo, demostraba la existencia de lo que en el último de los casos sería, por lo menos una variante técnica [...] <sup>19</sup> tal y como lo evidencia [...] la pieza procedente de Mexicatzingo, trataré de describir la técnica de esta clase de obras, que muestran, por lo menos, una variante de suma importancia, tanto por estar precisamente huecas, cuanto por haber sido elaboradas con médula de cañas de maíz en su estado natural. <sup>20</sup>

Lo dicho por Carrillo y Gariel conduce a deducir que no estaba acostumbrado a encontrar obras huecas.

Para llevar a cabo su estudio, el historiador y restaurador indica que hizo primero una “disección”, procurando siempre no destruir los “elementos” que componen la figura, bajo dos propósitos: conocer la conformación estructural de la imagen y los materiales constitutivos. Como él lo señala, y se aprecia en su estudio, obtuvo “fotografías” de los códices e información de todas las partes del Cristo, las cuales consideró una “aportación histórica”:

Al ser trasladada la imagen para obtener las fotografías, pude notar que su interior contenía también un códice. Convencido de que estos papeles podrán significar una aportación histórica posteriormente procedí a desprenderlos, haciendo lo que justificadamente pudiéramos llamar una disección que mostrase el proceso estructural sin destruir sus elementos. Habiendo seleccionado la técnica que debía seguir [...] me fue posible separar ordenadamente y en toda su integridad cada una de las diversas hojas, partiendo de allí los estudios que realicé y forman el cuerpo de estos apuntes. <sup>21</sup>

Sobre la construcción de la escultura el restaurador indica que para formar el “esqueleto”, en particular la caja torácica y abdomen (Foto 15), se emplearon una serie de hojas de papel de origen europeo “modeladas” en húmedo con aguacola, mostrando la escultura, como “novedad”, la caja torácica y el abdomen “absolutamente hueca”:

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>21</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, MCMXLIX (Dirección de Monumentos Coloniales), p. 10.

La principal novedad que mostraba esta escultura [...] consistía en presentar la caja del cuerpo absolutamente hueca [...] En este Cristo, la caverna estaba lograda por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua de cola, que en estado húmedo se modelaron para que afectasen, en lo posible, las formas del tórax y del abdomen, dejando totalmente exento el interior [...] Para formar ese esqueleto se usaron pliegos de desecho que habían sido utilizados para diversos fines, pero todos ellos denotando ser de manufactura europea.<sup>22</sup>



15. Caja torácica conformada por pliegos de papel. *Cristo de Mexicatzingo*, siglo XVI, encontrado por Abelardo Carrillo y Gariel en el Templo de San Marcos Mexicatzingo, D. F. Foto tomada de: Abelardo Carrillo y Gariel. *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, s/n.

También identifiqué una serie de hojas de papel intercaladas con un “códice colonial” y papeles escritos en mexicano, los cuales además formaban el esqueleto de la figura:

La película interior, aplicando este nombre a la que se hallaba en contacto íntimo con la médula de caña, la formaban pliegos escritos en mexicano; inmediatamente arriba de éstos aparecían los correspondientes a un códice de la etapa colonial; en seguida fracciones de otro escrito en mexicano alternando con pedazos de papel en blanco y, finalmente, otras porciones de códice, con lo que se cuentan hasta cuatro películas superpuestas. En seguida empleando el mismo procedimiento, elaboró el artífice otro cartón formado originalmente por seis pliegos y lo dividió en tres largas tiras que fueron pegadas al armazón transversalmente, en el mismo sentido que llevan las costillas en el cuerpo humano, de tal manera que proporcionaron al esqueleto un refuerzo efectivo.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

Dice Gariel que la “estructura” de los brazos se construyó a base de rollos de papeles sobre los cuales se colocaron, por medio del “modelado”, medulas de cañas para dar la forma anatómica a la figura y sobre éstas se aplicó una capa de yeso que recibió la encarnación:

La estructura de los brazos, partiendo del interior, puede describirse en la siguiente forma: un tubo de papeles (en este caso fragmentos de códice y escritos en mexicano), sobre el que se colocaron, hábil simétricamente, varias capas de médula de caña que se recubrieron con pliegos bañados en aguacola; tanto por la humedad que el aglutinante dió a las cañas, como por lo fofo de la constitución de las mismas, y aprovechando que se hallaban aprisionadas por el papel, fue posible, mediante ligeras presiones, ir modelando hasta obtener el efecto deseado. Sobre ese papel vino la encarnación, formado por una capa de yeso mezclado a un pegamento, que dio como resultado un estuco durísimo bañado por una mano de aguacola que recibió la policromía final.<sup>24</sup>

El restaurador identificó como estructura de caderas, hacia la altura de las rodillas, palos de *zompantle* (colorín) envueltos con tubos de papel cubiertos con cañas de maíz (Foto 16) y de las rodillas a los pies la talla directa con el mismo género de madera de *zompantle*:

Correspondiendo a una pequeña parte de los muslos, pero particularmente en lo que pudiéramos estimar como su prolongación para formar las caderas encontré soportes de zompantle bastante grandes (pues el de la pierna izquierda llega casi a la rodilla), envueltos en tubos de papeles, recubiertos éstos por cañas simétricamente distribuídas a su alrededor hasta alcanzar el volumen de las caderas y parte alta del muslo; el resto de las piernas, quedando libre del tubo y sin revestimiento de caña, exigió el tallado de la madera de zompantle hasta cerca de las rodillas de la imagen.<sup>25</sup>



16. En la imagen se aprecian los palos de *zompantle* o colorín que sirvieron de unión entre cadera y piernas. *Cristo de Mexicatzingo*. Foto tomada de: Abelardo Carrillo y Gariel. *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, s/n.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

Dice Carrillo y Gariel que la cabeza (Foto 17) se “modeló” y fue unida al cuerpo con la “fofa” o esponjosa madera de *zompantle* cuya propiedad natural le otorga a las partes de la escultura un apoyo ideal:

La cabeza fue trabajada previamente, colocándose en su sitio después de modelada<sup>26</sup> [...] el saliente que presenta la cabeza y que en forma de cuello penetra entre los hombros y sirve para fijarla a la estructura interior, está ejecutado en la fofa madera de *zompantle* o colorín, que además de brindar una fácil elaboración y de poseer excepcional levedad, tiene la consistencia indispensable para mantener esa pieza en su sitio; fué necesario, en cambio, usar rajadas de madera de pino a fin de dar solidez a los hombros o emplearlas como inserciones en brazos y piernas.<sup>27</sup>

Además explica como, después de unir las piezas de la figura por medio del cartón encolado y el cocido de bordes con hilo, se llega a demostrar, por el espesor uniforme de la encarnación, que se procedió a un perfecto “modelado”:

[...] consignemos que una vez elaborado el fundamental y hueco soporte, y unidos al mismo la cabeza, los brazos y las piernas, fue cerrada la abertura de la espalda mediante pequeños fragmentos de cartón encolado, utilizando los sobrantes de las tiras transversales, y cosiendo con hilos los dos bordes; en seguida se modeló el tronco mediante las cañas [...] debiendo agregar que la perfección con que fue modelada esta imagen se evidencia por un detalle que no admite réplica: el espesor de la encarnación es en un todo uniforme.<sup>28</sup>

Respecto a la encarnación Carrillo y Gariel supone que se aplicó una de las técnicas empleadas por los imagineros de escultura en madera. Considera que se usó, por carecer este tipo de imágenes de dorados, el “yeso vivo y yeso mate” y, por su apariencia leñosa, el llamado “encarnado de pulimento”; lo que explica de la manera siguiente:

La técnica de la encarnación de los Cristos de caña, no difiere de la seguida por los imagineros comunes.<sup>29</sup> [...] Para los revestimientos, y según el caso, los encarnadores usaban una de las tres calidades de una pasta que obtenían de temprar “al engrudo” el yeso vivo, el yeso mate o el yeso bol; pero dado que estas imágenes carecen de toques dorados, hubiese resultado impropio emplear el que figura en último término. Había dos tipos de material plástico resultante del yeso que se empleara: el uno se llamó encarnado mate, por cuanto a que se caracterizaba por su opacidad, y el otro recibió el nombre de encarnado de pulimento en razón de su apariencia [...] en el caso de los Cristos, parece constante la presencia del encarnado de pulimento.<sup>30</sup> El encarnado, pues consistía en extender sobre el papel que recubría la caña una

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>30</sup> *Idem.*

película de yeso al engrudo que tapando toda porosidad, dejaba una superficie tersa y acondicionada para recibir la pintura final; con ello quedaba acabada la imagen que conservando su peso excepcionalmente escaso y preservada por su dureza del estuco, adquiriría la apariencia de las esculturas leñosas.<sup>31</sup>



17. A la altura del cuello aparece el palo de madera de *zompante* que sirvió de unión para fijar la cabeza a la caja torácica. *Cristo de Mexicatzingo*. Foto tomada de: Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, s/n.

Por último, Carrillo y Gariel no considera inútil el presentar todo el proceso tecnológico que aparece en el *Cristo de Mexicatzingo* pues, al ser el “primer estudio” completo de un género de escultura con caña de maíz, “destruye”, por lo menos en “este ejemplo”, la hipótesis de una “pasta” cuyo empleo, dice, resulta “engorroso”:

No creo que haya resultado ocioso el haber expuesto con todo detalle el proceso técnico que se empleó para elaborar una imagen mediante la caña de maíz, pues además de ser la primera vez que se estudia en forma total, destruye, por lo menos en este ejemplo que parece escolástico, el aserto de que en la manufactura de esta clase de obras se empleaba una pasta de preparación complicada y cuyo empleo debía resultar engorroso e inútil.<sup>32</sup>

Gariel no aclara a que se refiere con una “pasta de preparación complicada”, pues en su análisis no menciona ninguna fuente que describa su procedimiento ni tampoco la presencia del *tatzingue*, mucho menos señala su posible empleo, por considerar que su uso

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Idem.*

sería “engorroso e inútil”, mencionando sólo la presencia del aguacola de origen europeo. Por otro lado, el restaurador destaca el proceso técnico para fabricar “una imagen mediante la caña de maíz”, y no mediante papel, aunque el propio restaurador reconoce que el papel es el material dominante de la figura del *Cristo de Mexicatzingo*.

Respecto a la hechura del *Cristo del Museo de El Carmen*, Carrillo y Gariel indica que la tecnología empleada es similar a la del *Cristo de Mexicatzingo*, pues presenta la caja torácica hueca, cuyo “esqueleto” se “modeló” con papeles; brazos y piernas formados con “tallos de maíz” y alma de madera; y las extremidades, de las rodillas a los pies, talladas con madera de *zompantle*:

En esta escultura la cavidad torácica aparece, también, totalmente hueca, dado que el esqueleto lo forma un conjunto de papeles pegados con aguacola y trabajados en húmedo para modelar la forma primaria. Los brazos carecen de oquedades y están elaborados con fragmentos de tallos de maíz, sin corteza, colocados en la disposición que la forma de aquellos miembros requiere, y otro tanto puede decirse de las piernas; por lo demás, tanto éstas como aquéllos presentan largas astillas que sírveles de alma, unas, y para fijarlos al tórax o a las extremidades talladas en madera de zompantle, otras.<sup>33</sup>

Gariel indica que el corto cuello del *Cristo de El Carmen*, no tiene un soporte como el que presenta el *Cristo de Mexicatzingo*, sino sólo una astilla en cuyo contorno se acumulan médulas de caña.<sup>34</sup> Para la construcción de la cabeza (Foto 18), encuentra que a partir de un armazón hecho con papel se colocaron trozos de “tallos” de caña de maíz sobre los que se aplicó otra capa de médula de caña de maíz para después ser modelados y dar forma al rostro y a las “guedejas” o cabellera larga:

Para elaborar una caja que sirviese de armazón, como lejano remedo de un cráneo, el artífice se valió de pedazos de tallos de maíz, descortezados, con los que construyó un cilindro hueco, forrado con papel en la parte interior y abierto por lo que convencionalmente llamaremos la base; 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 a los accidentes del rostro.<sup>35</sup>

El maestro restaurador supone que los materiales que conformaron los miembros “desaparecidos”, como cuello, manos y pies, fueron tallados con madera de *zompantle*. De

---

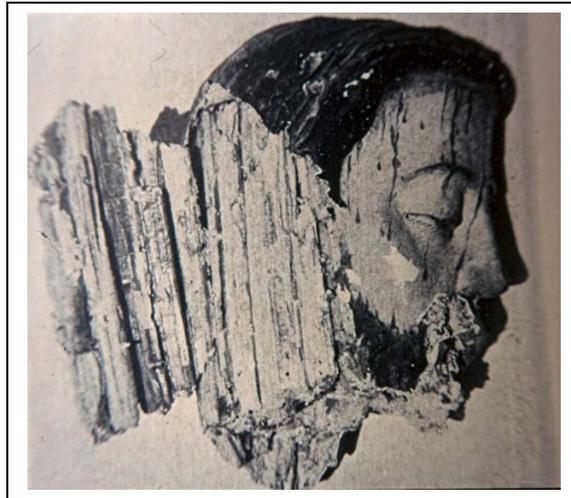
<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 80.

los brazos sólo refiere que no aparece un “esqueleto de papel” como en el tórax, pero tampoco dice nada del esqueleto que los conformó:

Entre otras cosas consignemos que el esqueleto de papel no aparece en los brazos de el Cristo de EL Carmen, aunque sí figura creando la cavidad torácica; en el cuello de esta imagen falta el soporte de zompantle, pero dicha madera se empleó para tallar las manos y los pies, estos últimos desaparecidos desde hace algún tiempo. Por tanto, resulta incuestionable que aquí se usaron los mismos elementos, pues la estatua está realizada mediante un esqueleto de papeles, cañas de maíz en fragmentos conforme las necesidades de la estructura lo exigían; astillas de pino para la inserción de algunas partes y madera de zompantle para elaborar otras.<sup>36</sup>



18. Sobre el papel, que se deja ver en la parte izquierda, aparecen colocadas las cañas de maíz que forman la cabeza del *Cristo del Museo de El Carmen*. Foto tomada de: Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña*, s/n.

Para la fabrica del *Cristo de El Carmen* Carrillo y Gariel, al igual que para el *Cristo de Mexicatzingo*, invalida el uso de una “pasta”, piensa que se ha confinado su construcción al empleo de la caña de maíz descortezada. Considera que de la trituración de la médula de caña no puede resultar una pasta, por lo que sólo aparecen tallos sin corteza modelados. Su hipótesis la basa en que al realizar un corte transversal a la medula de caña seca aparece una “materia esponjosa” que se confunde con una “pasta” y “quizá un corte longitudinal demuestra que se trata de fragmentos de tallos sin corteza modelados por presión:

En consecuencia, tanto los materiales como el proceso de elaboración de esta imagen, aparte discrepancias sin importancia, no sólo son semejantes, sino los mismos que en el Cristo de Mexicatzingo. Por lo demás, tampoco aquí se halla la “pasta de caña”, sino el tallo natural, descortezado y seco, aglutinado por el aguacola, la que también se utilizó como pegamento en la elaboración del esqueleto de papeles;

<sup>36</sup> *Idem.*

de todas maneras, ambas esculturas se hermanan y este nuevo ejemplo viene a confirmar que la técnica empleada en el Cristo del Códice fue escolástica y no un caso singular. Y me ocurre pensar que tal vez se haya creído que en la construcción de estas imágenes se empleó la pasta de caña, por no haber tenido, quien tal afirmación, más material de estudio que algún miembro desprendido de una de esas esculturas. En verdad, el corte transversal de la médula seca de caña presenta a la vista y al tacto una materia esponjosa y de fácil disgregación que puede tomarse, equivocadamente, por una pasta de elaboración artificial y de manejo difícil; pero quizá un corte longitudinal haría ver que se trata de fragmentos de tallos sin corteza, hábilmente colocados y modelados por medio de la presión y no de una masa, a todas luces absurda, obtenida mediante la trituración de las cañas de maíz.<sup>37</sup>

Las fuentes que empleó el restaurador para apoyar sus hipótesis y análisis fueron, como refiere al inicio de su estudio, obras catalogadas más que textos antiguos. Pues, al decir que “quien afirmó” el empleo de una pasta de caña no tuvo “más material de estudio que algún miembro desprendido de una de esas esculturas”, sin precisar o mencionar alguna fuente, contradice lo dicho por los cronistas al descartar su empleo. Sin embargo, Abelardo Carrillo y Gariel será el primer autor en discutir la existencia de una pasta o masa cuya elaboración -para él- resulta imposible.

En **1950** se publica *Arte Hispanoamericano* de Diego Angulo Iñiguez (Valverde, Huelva, España, 1901). En este estudio, Enrique Marco Dorta trata la escultura del siglo XVI y habla de las imágenes procesionales ligeras hechas de médula de caña y engrudo que él llama “titsingueni”. Es el segundo autor, junto con Bernardo Olivares, que hace una comparación entre la escultura ligera con médula de caña y la escultura ligera de “cartón” española. Por primera vez se considera que la proliferación de estas imágenes ligeras llevó a los religiosos a “prohibir las de caña y masa de maíz en el ‘III Concilio Mejicano’”:

La influencia indígena alcanza también en la escultura al material de algunas imágenes. Probablemente la fuerza de la tradición, unida al deseo de hacer las imágenes procesionales lo más ligeras posibles, llevó a emplear materiales como el corazón o medula de la caña de maíz molido y aglutinado con engrudo, que los indios llamaban “titsingueni”. Debido a su ligereza, y también a su economía, este tipo de escultura, que tiene en la Península su equivalente en la de cartón, se debió de generalizar lo suficiente para que las autoridades eclesiásticas se viesan en la necesidad de prohibir las de caña y masa de maíz en el III Concilio Mejicano.<sup>38</sup>

Marco Dorta es el primer autor moderno en reflexionar y tomar como fuente referencial la solicitud contenida en el *Memorial* del manuscrito del *Tercer Concilio Provincial Mexicano*, en su Capítulo 34, acerca de prohibir imágenes hechas de “masa y caña de lo

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 80-81.

<sup>38</sup> Marco Dorta, “Las imágenes”, en Diego Angulo Iñiguez, *et. al*, *Arte Hispanoamericano*, México, Salvat, 1950, p. 281.

propio". Pero Dorta, al hablar "de caña y masa de maíz", remite de alguna manera a la "masa de maíz" con la que los indígenas hacían sus ídolos y a diferentes técnicas de manufactura o procedimientos en una obra.

En 1953 se publica, en *México en la Cultura*, "Cristos mexicanos del siglo el XVI" de Jesús Almela Mejía. En su columna periodística Jesús Almela Mejía aborda temas sobre hallazgos de documentos antiguos. En esta ocasión su nota se ocupa de un Cristo que perteneció hasta 1946 al Convento de El Carmen en San Ángel, donde un recluso de la prisión, ubicada en una parte del convento, al pretender fugarse derribó un Cristo que, al romperse, dejó al descubierto fragmentos de códices que había en su interior.<sup>39</sup> Dice Jesús Almela que, pasados tres años, el arqueólogo Ignacio Bernal lo adquirió y "descuartizó" para extraer los trozos del códice y dado que el proceso requería cuidado, "resolvió llamarnos en su ayuda". Respecto al análisis tecnológico del Cristo, el restaurador refiere que brazos, piernas, parte del cendal y cabeza fueron revisados en su taller y que las observaciones que hicieron coinciden en un caso análogo: el estudio de El *Cristo de Mexicatzingo* de Abelardo Carrillo y Gariel. En su narración Almela no dice cuáles son las diferencias o similitudes que encuentra entre el estudio que realizó Carrillo y Gariel, y el análisis que él y sus colaboradores realizaron al Cristo que adquirió Ignacio Bernal y que ya había sido estudiado por Carrillo y Gariel.

Del análisis que realizaron al Cristo, Jesús Almela señala que el armazón de los miembros estaba construido de unos "palos toscos", sin identificar el tipo de madera. Dice que en torno a los palos se hallaron "tiras de papel" con "pinturas simbólicas", Carrillo y Gariel habla de rollos y anula la posibilidad del empleo de una pasta, cubierto todo de una "pasta" seca que se desmenuzaba como tierra. Almela señala que para dar la forma anatómica a la imagen se "encolaron manojos de médula de caña de maíz", sin mencionar la presencia de engrudo:

La armazón de los miembros estaba constituida (*sic*) por unos palos toscos; en torno de ellos, dándoles varias vueltas, hallábamos tiras de papel con pinturas simbólicas en los habituales colores rojo, azul, amarillo y negro. Todo ello venía recubierto por una pasta que, una vez seca, se desmenuzaba como si fuese tierra. Para ir dando forma y relieves de los músculos se habían encolado y colocado manojos de médula de caña de maíz, cortada en las dimensiones convenientes. Y finalmente sobre todo esto venía el trabajo del modelador, el cual, con yeso, en el que se intercalaban trozos de tela o de papel, obtenía la forma de la figura [...]<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Jesús Almela Mejía, "Cristos mexicanos del siglo XVI", *México en la Cultura*, núm. 203 (México, 8 de febrero de 1953, p. 4.

<sup>40</sup> *Idem.*

Señala que en brazos y piernas se encontraron “tiras largas”, sin referir el material. Dice que la parte que les “correspondió trabajar” fue el cendal, y en el que identificaron algunos fragmentos de papel donde aparecen representaciones de “tributos” y “escritura en náhuatl”:

Eran, pues, tiras largas y estrechas las que encontramos en las piernas y los brazos de la imagen. Solamente en la parte del cendal que nos correspondió trabajar hallamos algunos fragmentos de papel de cierta extensión en los que se ven numerosas cabezas dibujadas de perfil acompañadas de discos y otras representaciones que significan los tributos a que estaban sometidos los indígenas. Aparte de esto aparecieron también varios fragmentos con pinturas de carácter religioso: una crucifixión y algunas imágenes de santos. Y en algunas partes, trozos de escritura en náhuatl con intercalación de nombres y apellidos españoles que debían corresponder a los encomenderos.<sup>41</sup>

Refiere Almela que Ignacio Bernal les informó que, al examinar la imagen, encontró en el pecho, espalda, costados y vientre de la figura, trozos de papel que, “completándolos”, formaban una hoja grande. Esta observación hace suponer que Ignacio Bernal no entregó todo el material que extrajo de la disección que realizó a la imagen. Por lo que la descripción del análisis que realiza Almela y sus colaboradores resulta incompleta: “Según nos manifestó el Señor Bernal, en la parte correspondiente al busto de la imagen, (pecho, espalda, costados y vientre), que él había examinado, se encontraron trozos de papel de dimensiones ya considerables que en algunos casos se completaban entre si hasta formar una hoja grande”.<sup>42</sup>

Dice Almela que para conocer cómo se construyó la cabeza, se “extrajo” del interior de ésta médula de caña de maíz y, ya vaciada de aquel “relleno”, se procedió a examinar el interior del que les “convenció”, para el modelado del cabello y facciones, el empleo del “yeso”. El restaurador deja ver entre sus líneas que no sólo Ignacio Bernal sino también él, y su equipo de trabajo, prácticamente terminaron de deshacer la figura, sin procurar explicar cómo y con qué material el escultor unió las médulas de cañas, y sin conservar sus partes para una posible restauración, aplicándose sólo a lo que logró analizar o llamó su atención. Por último, refiere que para el “modelado” de toda la figura se empleó yeso, y sobre éste se aplicó una mezcla a base de “otro yeso” más fino con “engrudo” para ser pintada y bruñida:

---

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Idem.*

De la cabeza extrajimos buena cantidad de médulas de caña y, una vez vaciada de aquel relleno practicamos un somero examen del interior que nos convenció de que en el modelado de las facciones y del cabello no se había utilizado otro material que el yeso. Le devolvimos a su propietario después de darnos el placer de obtener la fotografía que acompaña a estas líneas. Según pudimos apreciar, una vez terminado el modelado con yeso, extendíase sobre toda la figura una delgada capa de otro yeso más fino y mezclado con engrudo, la cual, al quedar definitivamente seca, era pintada y bruñida, siendo entonces cuando se daban los colores del cabello, de la piel, de las heridas, de la sangre, del cendal, etcétera.<sup>43</sup>

Parece ser que así como tomó importancia la recuperación de este género de imaginería con caña de maíz su destrucción también fue común, pues Jesús Almela Mejía al decir que los libros antiguos pueden ser recuperables por medio de la sustitución de sus materiales, sin que esto afecte su contenido, su análisis interior “no puede hacerse sin su total aniquilación”. Aunque para Almela las esculturas ligeras novohispanas con caña de maíz “no son obras maestras”, dice, “no vale la pena” su destrucción. Por último, concluye con un comentario crítico que le resta valor a la escultura ligera, pues, más que conocer cómo y qué conforma su manufactura interna, considera que su “desmenuzamiento” se justifica para que el “estudioso” pueda “extraer” lo “curioso de su constitución interna”:

Quando en las pastas de un viejo libro hallamos papeles escritos o impresos encolados para sustituir al cartón, los extraemos y suplimos, con lo cual no pierden nada el texto ni la encuadernación. Pero el examen del interior de una de las imágenes que hemos descrito no puede hacerse sin el total aniquilamiento de ellas. Y no vale la Pena. No vale la pena a pesar de que esas esculturas no sean obras maestras; pero tienen un valor positivo para el estudioso. Únicamente en casos de destrucción accidental irremediamente estará justificado el desmenuzamiento de una de esas imágenes para extraer lo que pueda existir de curioso en su constitución interna. Y en estos casos debemos recomendar mucho que la investigación no se haga por manos inexpertas e irresponsables que, en vez de salvar, harán perderse definitivamente lo que traten de sacar a la luz.<sup>44</sup>

En **1955** se publica, en *Memorias de la Academia Mexicana de Historia*, “Historia del Señor de la Conquista de San Felipe” de Jesús T. Aguirre. Su historia la inicia señalando los materiales comestibles que los antiguos indígenas empleaban para hacer a sus dioses; entre las “naciones” mesoamericanas que emplearon semillas amasadas para hacer “figuras humanas” incluye a la “*Purépecha*”: “Cosa común era entre las naciones purépecha, aztecas, tlascalteca? (*sic*) [...] de otras denominaciones hacer figuras humanas, amasando semillas de diversas plantas con sangre y otros líquidos; así lo consignan Clavijero y otros

---

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> *Idem.*

historiadores”.<sup>45</sup> Pero más adelante dice que: “La técnica purépecha consistía en amasar pedazos de médula de caña de maíz con limoncillos, los cuales son el fruto de una orquídea de la flora silvestre de Michoacán. En otros obradores o talleres usaban los escultores del mismo siglo XVI agua de cola o pegadura para pegar los pedazos de médula de caña de maíz”.<sup>46</sup> Jesús Aguirre marca una diferencia regional en el uso de los aglutinantes al señalar que en Michoacán se empleó la “orquídea” y en otros talleres, sin situar geografía, usaron “agua de cola”.

De la fabrica del *Señor de la Conquista de San Felipe*, ubicado en el Templo Parroquial de San Felipe del estado de Guanajuato, Jesús Aguirre deduce que: “Por la técnica que usaron al hacer esta escultura inferimos debidamente que fue hecha en Patzcuaro, Michoacán; pues ahí estuvo establecido por esos años un taller y escuela de plástica [...] en ese taller emplearon los procedimientos con los cuales indios purépechas en su gentilidad fabricaban sus ídolos”.<sup>47</sup>

Jesús Aguirre, al igual que Bonavit, hace una diferencia entre las semillas que amasaban los indígenas del altiplano central con “sangre y líquidos” y los “pedazos de médula de caña de maíz” que los indios “*purépechas*” de Michoacán amasaban con “limoncillos” para fabricar sus deidades. Así, Jesús Aguirre, para explicar la técnica, material y procedencia del *Señor de la Conquista de San Felipe*, da continuidad al mito de una técnica de origen michoacano.

En 1966 se publica, en *Cuadernos de investigación humanística*, un pequeño estudio titulado “la escultura de caña de maíz según La crónica Americana Thebaida de fray Matías de Escobar” de Andrés Estrada Jasso. El motivo para elegir esta crónica es, según Estrada Jasso, su carácter “fidedigno”: “El hecho de haber escogido a este escritor agustino [...] fue porque [...] estuvo nuestro cronista cerca de las fuentes de información y tuvo conocimiento personal de muchas de estas obras de arte. Esto mismo presta interés y carácter fidedigno a sus juicios”.<sup>48</sup> Respecto a los materiales y técnica de la escultura con caña de maíz, Jasso considera que a este género escultórico, más que llamarle escultura, habría que llamarlo modelado escultórico “[...] ya que, en sus diferentes técnicas, se trabaja siempre por medio de cortes o presiones con los dedos [...]”.<sup>49</sup> Por otro lado, Jasso aprecia los distintos

---

<sup>45</sup> Jesús T. Aguirre, “Historia del Señor de la Conquista de San Felipe”, *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XIV, núm. 4 (México, octubre-diciembre, 1955), p. 299.

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> *Idem.*

<sup>48</sup> Andrés Estrada Jasso, “La escultura en caña de maíz según la crónica *Americana Thebaida* de fray Matías de Escobar”, *Cuadernos de Investigación Humanística*, México (s.e), 1966, p. 149.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 170.

procesos en el empleo de la caña de maíz, apareciendo imágenes hechas con pasta de caña descortezada, aglutinada con *tatzingui* (goma de bulbo de orquídeas), las construidas con las propias cañas descortezadas formando mazos unidas con pegadura y las huecas en las que interviene una especie de armazón de papel o cartón sobre la que se aplican las cañas. Dice que en ocasiones se hacen intervenir otros materiales como tela, cuero, madera, etc., lo que conduce a emplear distintas “variantes técnicas”.<sup>50</sup>

Andrés Estrada Jasso es el primer autor que propone clasificar una serie de variantes técnicas dadas a partir del tratamiento que se le da a la caña junto con otros materiales como el *tatzingue* o el papel. Para sustentar su estudio de la escultura con caña de maíz, Jasso se apoya, como lo hizo Julián Bonavit con la historia de don Vasco de Quiroga-, en la crónica de fray Matías de Escobar. Personajes clave de la historia de la Provincia de Michoacán, que serán punto de partida entre autores modernos y contemporáneos para explicar el contexto en el que se fabricó este género de imaginería, así como para comprobar o deshechar hipótesis como se verá mas adelante. Sin embargo, hay que considerar que la crónica de fray Matías de Ecobar no aporta tantos elementos para que Andrés Estrada Jasso recupere tres variantes técnicas. Por otro lado, si bien estuvo el agustino cerca de fuentes, como dice Jasso, no hay que olvidar que para cuando escribe estas obras, al parecer, ya no se fabrican esculturas ligeras, pues los especialistas tienden a aceptar que la producción es de los siglos XVI y XVII.<sup>51</sup>

En 1967 se publica, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estética*, “El Cristo de Santa Teresa del siglo XVI” de Salvador Cruz. En este artículo el historiador revisa la publicación de 1845 de la *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua*. Del curso de la historia de esta imagen Salvador Cruz rescata tres hechos importantes: el origen de la imagen, las causas por las cuales la imagen fue destruida y los exámenes realizados al Cristo en 1688 y 1845 (mencionadas en los capítulos II y III respectivamente). La aportación de Salvador Cruz no sólo fue recuperar la referida publicación que contiene los dos exámenes practicados a la imagen, sino también hacer una reflexión importante sobre las intervenciones que sufrió el *Cristo de Izmiquilpan*. Aprecia que en el trayecto del siglo XVII al XIX las “reparaciones” hechas al Cristo dieron como resultado la identificación de materiales europeos, entre ellos el uso de la cola:

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>51</sup> Aunque la historiografía si presenta dataciones del siglo XVIII y pudiera haber excepciones, el Mtro. Pablo Francisco Amador Marrero considera que la producción mayoritariamente es más temprana.

La secuencia de los dos exámenes, con un intervalo de más de siglo y medio, permitirá al curioso lector advertir los cambios introducidos en la composición de la imagen, al repararse una y otra vez. Es posible percibir que el pegamento original - tatsingueni, en lengua tarasca- sucede la cola introducida por los españoles pero advirtiendo la centenaria consistencia del producto nativo. En fin, gracias al minucioso relato que hoy exhumamos, se pone muy en claro el procedimiento seguido en el siglo XVI para formar las imágenes de caña de maíz. No en vano el hombre del antiplano prehispánico se adelantó a Pascal cantando “la cañaeja verde del hombre”.<sup>52</sup>

Salvador Cruz es el primer autor que hace notar no sólo los “cambios introducidos” que sufre una imagen en su “composición” al ser reparada varias veces, sino también cómo estos conducen a reemplazar, y para el caso del *Cristo de Santa Teresa*, el aglutinante indígena “tatsingueni” por la cola de origen europeo.

En el mismo año –1967- se publica *México, Angustia de sus Cristos* de Xavier Moyssén (Morelia, Michoacán 1924-Ciudad de México 2001). Este historiador del arte, muy reconocido, refiere que el origen de la técnica con caña de maíz se remonta a tiempos prehispánicos, pues ya “la habían utilizado antes de la llegada de los españoles en las representaciones escultóricas de sus deidades”, y la emplearon de nueva cuenta con la aceptación de los religiosos, con incontables figuras de Jesús en la cruz, en escenas de la Pasión y en santos entierros. Dice Moyssén que la técnica de las esculturas de caña de maíz “era conocida desde la época prehispánica” y que se empleó no sólo en la región del lago de Pátzcuaro sino también en el Valle de México.<sup>53</sup>

Aunque Moyssén prolonga el mito de una técnica de origen prehispánico aplicada a imágenes ligeras, será el primer autor en reconocer que desde aquellos tiempos ésta debió estar presente tanto en Michoacán como en el Valle de México.

En 1970 se publica *Los cristos de caña de maíz y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo* (escrito entre 1956 y 1969) del canónigo Luis Enrique Orozco (nació en Tuxpan, Jalisco, en 1916- Se desconoce la fecha de su muerte). En el primer capítulo el padre establece la diferencia entre los “dioses de maíz” aztecas y los “ídolos de cañas de maíz” “tarascos”. De los dioses aztecas cita a Motolinía, quien refiere que los ídolos se hacían de “masa y granos de masa”. De los ídolos “tarascos” dice que, a diferencia de los aztecas, los hacían de la “médula” o “cañas de maíz”:

<sup>52</sup> Salvador Cruz, "Examen de una imagen de caña de maíz, el Cristo de Santa Teresa, en los siglos XVII y XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XI, num. 26, (México, 1967), p. 71.

<sup>53</sup> Xavier Moyssén, *México, Angustia de sus Cristos*, fotografías de Sonia de la Rozière, texto de Xavier Moyssén, traducción al inglés de Colin White, diseño de Jorge Gurría Lacroix, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967, pp. XVIII-XIV.

Así como entre los aztecas nació la idea de representar a la diosa del maíz formándola de masa y de granos de las mazorcas, así también entre los tarascos, guiados por sus sacerdotes idólatras, se descubrió, después de algunos experimentos, el curioso procedimiento para fabricar los ídolos de **Curicaueri**, de **Xharatanga**, de **Cuerauáperi** (diosa del maíz) y de otras divinidades, con el corazón, o médula, de los tallos o cañas de esta planta.<sup>54</sup>

Al explicar la técnica empleada por los antiguos “tarascos”, el padre Orozco refiere que estando las cañas “martajadas”, quebradas o picadas, se mezclaban con la goma de una orquídea llamada por los “tarascos” “Tatzingui”. Esta mezcla daba como resultado una “pasta ligera” que, según Orozco, los “tarascos” llamaron “Tatzingueni”. Sobre el proceso escultórico para hacer las figuras de los ídolos indica dos posibles métodos: el empleo de “moldes de barro” o el “modelado” para formar la figura de los ídolos:

Cortadas las cañas del maíz, ya secas las hervían en agua con yerbas venenosas para matar en ellas todo germen de polilla. Vueltas a secar, al sol, las descortezaban y aprovechaban la sola médula que molían cuidadosamente y antes de reducirlas a polvo, estando más bien martajada, la mezclaban con goma de una begonia, u orquídea, llamada en tarasco “**Tatzigui**”. Los bulbos de esta planta se cocían en agua y soltaban el aglutinante, o goma, que era el elemento aprovechable. De la mezcla de la médula y goma resultaba una pasta manejable, ligerísima y de grande duración, que, tomando el nombre de la orquídea empleada, denominaban “**Tatzingueni**” y con esta pasta los “Acahecha” o sacerdotes, hacían los ídolos, ya fuera empleando moldes de barro cocido, para modelar las figuras, ya dándoles con sus propias manos su tosca fisonomía, siempre ruda y repulsiva.<sup>55</sup>

Resulta interesante que el padre Orozco describa, sin proporcionar una fuente antigua que la registre, la técnica que los antiguos indígenas tarascos usaron para hacer sus ídolos. Y aunque dice también que los indígenas usaron moldes de barro cocido, o el modelado para formar su “tosca, ruda y repulsiva fisonomía”, no debe extrañarnos su uso pues era una práctica común entre algunas culturas mesoamericanas.

Por otra parte, refiere Orozco que los “tarascos” no sólo se limitaron a fabricar ídolos de la diosa del maíz sino también de otros dioses, particularmente los representativos de la guerra como “*Pungarecha* y *Pungaracha*,” pues el material empleado ofrecía ligereza y fácil transportación al campo de batalla:

Y si a esto añadimos la necesidad de estar llevando, en hombros de los sacerdotes, los ídolos a Zintzuntzan para las diversas festividades de cada uno de los meses del calendario tarasco, compuesto de veinte días, concluiremos que por estas razones se

<sup>54</sup> Luis Enrique Orozco, *Los cristos de caña de maíz y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo*, Tomo I, Guadalajara, Jalisco (s.e.), 1970, p. 17.

<sup>55</sup> *Idem*.

hizo general, en el Reino Tarasco, la hechura de ídolos fabricados con la médula de las cañejas del maíz, hecha manejable pasta, y que los mismos perépechas denominaron **TATZINGUENI**.<sup>56</sup>

Dice el padre Orozco que “investigaciones modernas”, sin mencionar el nombre de Bonavit quien es el primero en experimentar y dar las posibles porciones de los materiales, indican la fórmula de la llamada “pasta de *tatzingueni*”:

Investigaciones modernas indican que la pasta de **Tatzingueni** era el resultado de dos partes de médula de tallo del maíz con cinco partes de orquídea llamada *tatzingui*. Dicha begonia se ha identificado ahora con la que actualmente llamaban en Uruapan: Oráracua, o también: “Aróracua”. En la ciudad de Morelia se le conoce por: Limoncito, porque el olor de sus frutos tiene parecido al zumo del limón. El mismo resultado se logró con las begonias, tan abundantes en Michoacán, llamadas Itzúmacua, o Flor de Corpus y el llamado: Lirio de San Francisco”.<sup>57</sup>

El capítulo dos lo dedica a exponer las causas de la destrucción de la idolatría “Tarasca” así como a aclarar, con base en fechas y datos históricos, que los primeros en emplear el *tatzingueni* en imágenes cristianas fueron los franciscanos llegados a *Tzintzunztan* en 1525 y no el Obispo don Vasco de Quiroga quien llegó a la Provincia de Michoacán hasta “1533”, como lo señalan “algunos escritos y aún cronistas antiguos”:

Algunos escritores y aún cronistas antiguos en su afán, ¡muy justo por cierto!, de enaltecer al primer Obispo de Michoacán, D. Vasco de Quiroga, afirman que fue él quien aplicó por primera vez la pasta del **Tatzingueni**, o de cañejas de maíz, a las esculturas religiosas. Como veremos adelante, este venerable Prelado tuvo grande influencia en la Escuela Escultórica de Pátzcuaro; mas haciendo un acto de verdadera justicia debemos confesar que no fueron sino los frailes de San Francisco, enviados a Zintzuntzan en 1525, quienes primeramente usaron la pasta de cañas del maíz en la elaboración de las primeras estatuas religiosas que ellos necesitaban para la evangelización cristiana [...]<sup>58</sup> Por lo mismo no pudo ser el primer Obispo de Michoacán, Lic. D. Vasco de Quiroga, el iniciador de las esculturas de caña de maíz, puesto que por esas fechas D. Vasco estaba aún en España [...] No fue sino hasta en 1533 cuando lo enviaron a la Provincia de Michoacán [...]<sup>59</sup>

En el capítulo tres el padre Orozco refiere cómo fue que don Vasco de Quiroga fundó el taller de escultura en *Pátzcuaro* y la invitación que el mismo don Vasco hizo al escultor español Matías de la Cerda de venir a Nueva España a enseñar a los indígenas el arte de la escultura y quien, al igual que su hijo Luis de la Cerda, aprendió y empleó la técnica de

<sup>56</sup> *Idem.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 21.

*tatzingueni* para la construcción de sus esculturas. Por último detalla “dos técnicas o modos de construir crucifijos”.

Aunque Orozco apoya la tesis de que fueron los franciscanos los primeros en emplear la pasta o cañejas de maíz en esculturas ligeras, surge una pregunta. Matías de la Cerda pudo ser el introductor de la técnica de escultura de papelón española a Nueva España, y fusionarla con la técnica que los franciscanos e indígenas ya aplicaban, naciendo las distintas tipologías de escultura ligera novohispana con caña de maíz?.

Antes de describir el padre Orozco “dos técnicas o modos de construir crucifijos” señala que, igual que Bonavit, la técnica empleada para crucifijos no fue la misma para la elaboración de “imágenes de la Virgen o de otros Santos”. Sobre la manufactura de vírgenes señala que se construía primero un “alma” a base de “quiote” o caña de la flor de maguey” sobre la cuál se aplicaba y modelada la llamada pasta de *tatzingueni* para dar forma al rostro y brazos, los cuales se hacían de la misma pasta o, en algunas ocasiones, con “madera”. El padre finaliza diciendo que en la actualidad las estatuas más antiguas de la Virgen María aparecen “exprofeso para vestir” y con nuevos accesorios como “ojos de vidrio”:

No era la misma técnica empleada para la construcción de los crucifijos y la empleada también en la elaboración de las imágenes de la Santísima Virgen o de los otros santos. En estas estatuas se empleaba el quiote, o caña de la flor de maguey, cocido con yerbas venenosas para evitar todo germen de corrupción, y venía a constituirse en el alma de la estatua como hemos visto. Con cañas del maíz, descortezadas, unidas y pegadas con el engrudo hecho de la begonía “TATZINGUI”, se formaba el cuerpo. Con la pasta de “TATZIGUENI” se le hacía el busto, también el rostro, y se modelaba, aunque toscamente, el ropaje. Las manos se les hacían de madera y algunas veces de la misma pasta; venía en seguida la encarnación, o colocación de la estatua, y los ojos se los ponían pintados. Así se ven las estatuas ahora célebres de Nuestra Señora de Zapopan, de Nuestra Señora de la Salud de Patzcuaro y de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos que son de las más antiguas. Después suplieron los brazos por lienzos de lino o tela de algodón, plegados, y haciendo las estatuas ex profeso para vestir, les colocaban ojos de vidrio.<sup>60</sup>

Respecto a las técnicas para construir crucifijos Orozco dice que: “había dos técnicas o modos de modelarlos”. Del primer procedimiento para construir crucifijos, del que dice “fue el primero y el más antiguo”,<sup>61</sup> y por la técnica y materiales descritos, se deduce que el padre extrajo el procedimiento del examen que el doctor Julián Bonavit hizo al Cristo que presenta “hojas secas de maíz” y “plumas de guajolote”.

<sup>60</sup> Luis Enrique Orozco, *Los Cristos de Caña de ...*, “Dos técnicas o modos de construir crucifijos”, p. 26.

<sup>61</sup> *Idem.*

Del segundo procedimiento el padre explica que: “Había un segundo modo para elaborar Santos Cristos, un poco posterior al primero”. Este segundo modo lo describe con algunos párrafos que extrae del estudio que Abelardo Carrillo y Gariel hizo al *Cristo de Mexicatzingo*, así como de otras fuentes no identificadas, refiriéndose a Gariel como “el Autor”. No le da nombre a la técnica, sólo destaca en negritas el empleo de “una serie de papeles superpuestos y pegados con agua cola”, así como el trabajo del modelado y el empleo de “algún molde o machote” para trabajar el papel y dar la forma hueca a la imagen:

**“Por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua de cola”,** en estado húmedo se modelaban para que diesen en lo posible las formas de tórax y del abdomen, tal vez sobre algún molde o machote, dejando así el interior completamente hueco. Para formar este esqueleto dice un Autor: **“Se usaron pliegos (de papel) de deshecho que habían sido utilizados para diversos fines; pero todos ellos detonando ser de manufactura europea”**. Así dispuesto el esqueleto, por medio de presión, resultaba modelable en estado húmedo y por lo mismo apto para hacérsele afectar la forma de las caderas, costillas, pechos, etc.<sup>62</sup>

Del resto de la figura, como brazos y piernas, dice el padre Orozco que se emplearon “tubos de papel” cubiertos con fragmentos de médula de caña descortezados que servían para “modelar” el crucifijo que recibía después “un baño de **tatzingueni**”. Las uniones del esqueleto eran hechas por medio de pedazos de *zompantle* o colorín y la cabeza se hacía hueca con fragmentos de cañas descortezadas y unidas con el engrudo *tatzingui*. Hay que destacar que el padre Orozco reconstruye, en cierta manera, el análisis tecnológico que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicatzingo*, pues al describir las técnicas resalta, por un lado, con mayúsculas y en negritas, los términos en “tarasco” del engrudo “tatzingui” y de la pasta “tatzingueni”, así como el empleo de ésta en las técnicas o modos que propone, la que era para Abelardo Carrillo y Gariel “engorrosa”, “absurda” e “inútil”:

Unos tubos hechos de los mismos papeles, y en la misma forma modelados, servían para hacer las formas de los brazos y de las piernas que unían al restante esqueleto mediante pedazos de madera muy liviana de *zompantle*, o de colorín, de la cual hacían las manos y los pies. La cabeza, también ahuecada la hacían con fragmentos de caña de maíz, descortezados, unidos unos a otros con el engrudo **“TATZINGUI”** dándole la forma de un craneo y la unían al tórax mediante un pedazo de madera liviana. Tanto a la cabeza, como a los brazos y piernas, solían añadirles fragmentos de médula de cañas de maíz, descortezadas para ir dando a la figura, más o menos completa, de tales miembros. Así modelado el crucifijo le daban un baño de **“Tatzingueni”** a toda ella y lo seguían puliendo para que resultara lo más perfecto posible. Venía luego una tela rala, de las que en aquel tiempo llamaban **“DE ROMANO”** y mojándola con agua-cola, cubrían con ella toda la estatua. Algunas

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 27.

veces en lugar de tela usaban papel mojado en agua-cola. [...] A estos Santos Cristos los llamaban “**DE CARTÓN**”.<sup>63</sup>

Orozco, al igual que el cronista Matías de la Mota Padilla y el escultor decimonónico Bernardo Olivares Iriarte, distingue las “esculturas que llaman de Cartón”. También señala que el mismo procedimiento para cubrir imágenes con papel se realizó usando tela, referencia que ya fray Francisco Ximenez, indica, usó fray feliz de Mata para aforrar al Cristo del Convento dominico de Guatemala. Por tanto, para estas fechas el padre Orozco distingue manufacturas bien diferenciadas y se entiende que una de éstas este absolutamente endeudado con la técnica indígena y otra con la técnica española.

En 1972 se publica, en *Artes de México*, “Las imágenes de caña de maíz de Michoacán” de Enrique Luft Pavlata (Linz, Austria. 1931). El autor dice que, a través de su experiencia como restaurador, ha encontrado ciertas diferencias técnicas entre las figuras de caña de maíz de grandes proporciones las cuales aparecen huecas, y en las que ha identificado en la parte “pélvica” un “núcleo” a manera de “esqueleto”; y las esculturas de pequeñas dimensiones llamadas domésticas que dice presentar un esqueleto sólido a base de cañas de maíz. Apareciendo en ambas tecnologías el empleo de la llamada “pasta de caña”:

Las observaciones que pudimos hacer durante los años de trabajo de restauración, nos enseñaron que la técnica empleada en las figuras de grandes proporciones es diferente de la que usaba en las figuras domésticas o de pequeñas proporciones. Las primeras, sobre todo los Cristos, están huecas en su interior, salvo un núcleo de madera liviana (colorín), el cual corresponde a la pelvis del esqueleto humano; también las manos y los pies, y a veces la cabeza, están tallados en su totalidad, o la pasta de caña de maíz se encuentra aplicada sobre una forma burda de lo que después hará la mano o el pie. En cuanto a los domésticos, desde el principio se hicieron completamente de trozos de la pulpa de caña de maíz, pegados con un aglutinante vegetal, encima de los cuales se modelaban las formas detalladas con la pasta del mismo material.<sup>64</sup>

De las esculturas que examinó y restauró, un Cristo del Museo Regional de *Pátzcuaro* y un Santo Cristo de la Capilla de la Asunción de la misma ciudad, dice haber encontrado: madera de colorín, fibra de Siranda, del que dice equivaler al papel amate y parece tela, trozos de pulpa seca de caña de maíz y aglutinante.<sup>65</sup> Lo que más aprecia Luft de estas esculturas es el uso del “maque tradicional” para el acabado y la encarnación,

<sup>63</sup> *Idem.*

<sup>64</sup> Enrique Luft: “Las imágenes de caña de maíz de Michoacán”, en *Artes de México*, núm. 153 (México, 1972), p. 20.

<sup>65</sup> *Idem.*

preparado a base de “aceite de chía (salvia), la tepúshuta (piedra tanmizada, dolomía) y aje (grasa del hemíptero, *coccus axin*)”.<sup>66</sup> El maestro restaurador sólo hace referencia a los materiales sin describir el proceso de manufactura de ambos Cristos. Aunque dice haber restaurado tres imágenes, limita su descripción tecnológica por medio del proceso descrito por Bonavit, incluyendo lo que el doctor dice sobre el uso del maque tradicional. Sólo agrega que su tecnología “podría corresponder” a la descrita por Bonavit, pero sin aclarar si el examen que practicó a las imágenes fue ocular o con algún tipo de análisis de laboratorio para identificar los materiales constitutivos: “Otros dos Cristos restaurados por nosotros, que pertenecen al pueblo de Undaneo y parecen ser de fines del XVIII, lo mismo que un San Sebastián del XIX podrían corresponder a la técnica descrita por Bonavit”.

En relación con la técnica del maque, en 1972 se publica, en *Artes de México*, “Los Cerdas de Michoacán” de Mercedes Fernández Castelló. En esta breve semblanza sobre los Cerda de Michoacán, la autora informa el conocimiento que tenían estos escultores sobre la técnica del maque y su aplicación en la escultura con caña de maíz: “La escultura de los Cristos de Caña estaba ligada estrechamente con la artesanía del maque, pues con esa técnica lograban el acabado. En la aplicación de la laca también sobresalieron los de la Cerda”.<sup>67</sup> Sin embargo, tampoco Mercedes Fernández, al igual que Enrique Luft, explica en qué consiste la técnica y las diferencias entre la laca de Michoacán y el maque de Oriente. Respecto a la presencia del maque en imágenes ligeras, Pablo Francisco Amador Marrero, ha referido que su empleo es un mito, pues no se ha identificado su aplicación en esculturas ligeras.

En 1972 se publica *Matehuala y su Cristo* de Andrés Estrada Jasso. Su estudio lo enfoca a la historia del *Cristo de Matehuala* y al estudio de las técnicas empleadas en las imágenes con caña de maíz. Dice que sólo en Pátzcuaro y México se trabajó la técnica de esculturas con caña de maíz, pero advierte que en cada sitio se emplearon procesos distintos que lo acercarán a conocer, a través de su estudio, la hechura del *Cristo de Matehuala*, así lo explica: “Supuesto que solamente en Pátzcuaro y México se elaboraron imágenes de caña, nuestro Cristo tuvo que proceder necesariamente de cualquiera de estas dos partes: pero un estudio de la técnica empleada en cada uno de estos lugares, nos puede acercar a su fábrica, pues los procedimientos eran diferentes”.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Mercedes Fernández Castelló, “Los Cerdas de Michoacán”, *Artes de México*, núm. 153 (México, 1972), p. 31.

<sup>68</sup> Andrés Estrada Jasso, *Matehuala y su Cristo*, San Luis Potosí, 2da edición, México, Biblioteca de Historia Potosina, 1972 (Serie Estudios 2), p. 13.

Andrés Estrada Jasso identifica dos técnicas: a una la llama “orquídeas y caña” y a la otra “cañitas y carmín”. Dice que la técnica “orquídeas y caña” fue empleada por los “tarascos”, la ejemplifica con los análisis realizados por el doctor Bonavit de los que destaca el empleo del *tatzingui* mezclado con la médula de caña, y de la que dice Jasso: “se origina una pasta tan dura y compacta, que la una no la raya, ni los siglos la apolillan”. La segunda técnica, “cañitas y carmín”, la ejemplifica con el estudio que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicalzingo* y al *Cristo del Museo de El Carmen*. Supone que estas dos imágenes son de manufactura mexicana por emplear no la pasta como los de Michoacán, sino la “caña entera”. Aunque Jasso se centra en el empleo de la caña de maíz para distinguir dos técnicas, llama la atención que, de los párrafos que cita del estudio de Carrillo y Gariel, no comente en sus apreciaciones nada acerca de la presencia del papel en las imágenes examinadas por el restaurador ni su hipótesis sobre el nulo empleo de una pasta aplicada en este género de imaginería:

Tomando como ejemplos los Cristos de Mexicalzingo y el del Museo del Carmen de San Ángel, D. F.; de franca factura mexicana, se ve que no son totalmente manufacturados con la pasta de la caña, como los de Michoacán, sino con la caña misma distribuída conforme lo requería la escultura.<sup>69</sup>

Jasso considera que la hechura del *Cristo de Matehuala* se realizó en el centro de México. Su hipótesis la basa en un análisis ocular que realizó a la imagen en la que “percibe” algunas soluciones como: lo hueco de la caja torácica y cabeza, la presencia de madera en pies y manos, y la caña entera sin moler:

Se puede percibir claramente el vacío de la caja del cuerpo y la cabeza [...] En el mismo pie [...] se ve clara una tira de madera dura, señal de que los pies son de este material [...] Es casi seguro que las manos tengan también madera [...] En algunas partes se ve la caña entera sin moler [...] todo lo cual nos inclina a suponer que la fábrica del Santo Cristo de Matehuala estuvo en México.<sup>70</sup>

En **1973** se publica *El Señor de la Expiración del Pueblo de Guadalupe* de Israel Cavazos Garza. Su trabajo monográfico lo dedica al Cristo que lleva como advocación la de *El Señor de la Expiración*, depositado en la Iglesia del pueblo de Guadalupe en Nuevo León. Cavazos Garza supone que el material que constituye a la imagen “probablemente” sea cañas de maíz como “alma” y pasta de caña para formar la figura, pues, dice, no presenta apolillamiento:

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp.17-18.

Probablemente se trate de una escultura de las llamadas “de caña”, procedimiento indígena muy usado en el siglo XVI consistente en realizar estas imágenes con pasta de maíz y con “alma de cañas de la misma planta [...] Pestañas, uñas y dientes, parecen ser naturales [...] Explican los que saben que la pintura y aún la misma pasta de este tipo de imágenes solían ser preparadas a base de algún agregado venenoso. A ello obedece el que ni la cruz ni la imagen presenten apolillamiento alguno.<sup>71</sup>

En 1975 se publica *Imaginería en caña. Estudio, Catálogo y bibliografía* de Andrés Estrada Jasso. Su estudio parte de la revisión de algunas fuentes novohispanas y textos modernos de los que extrae cuestiones referentes a los materiales y técnicas de las imágenes con caña de maíz. Lo acompaña con un catálogo que registra doscientas tres esculturas ligeras con caña de maíz localizadas dentro de toda la República Mexicana. En la ficha de cada escultura anexa las fuentes escritas que hacen referencia a cada imagen.

Inicia con los “antecedentes indígenas” de la técnica, sin hacer diferencia entre las esculturas hechas con masa de maíz y caña de maíz, sólo dice que: “Las culturas precortesianas del territorio mexicano dejaron estimables muestras de su escultura, principalmente en piedra; pero no sólo utilizaron materiales duros, sino que echaron mano de otros blandos, como diversas clases de maderas, pastas, y aun de materiales más raros y de menos consistencia y duración”. Cita por igual a Clavijero, Mendieta y Escobar, concluyendo que la técnica que emplea médula de caña de maíz para fabricar ídolos es “netamente tarasca”: “Está demostrado [...] que en Michoacán nació la técnica artesanal, netamente tarasca, y única en el mundo, de fabricar esculturas de médula de caña de maíz, para representar ídolos”.<sup>72</sup> Así, Jasso dará continuidad al mito de una técnica de origen tarasco.

Respecto a las imágenes con caña de maíz y los materiales primos que las componen Jasso considera el empleo de la caña de maíz, papel, tela, madera, materiales inorgánicos, aglutinantes, colorantes y barnices. Comienza por revisar los términos empleados que algunas fuentes novohispanas y textos modernos utilizan para denominar a la caña, explica que: “Muchos nombres recibe el material que da nombre a las imágenes en cuestión”. De las crónicas novohispanas recupera términos como: “caña de maíz”, “médula o corazones de caña de maíz”, “cañas descortezadas y secas”, “cáñamo o de materia muy fofa”. Dice que Mendieta habla de “crucifijos huecos de caña”. De los textos modernos menciona a Bonavit quien habla de “fibras largas de la caña de maíz”; Nicolás León quien, al hablar del *Cristo de Ziróndaro*, refiere el uso del “bagazo de maíz”, así como otros que

<sup>71</sup> Israel Cavazos Garza, *El Señor de la Expiración del Pueblo de Guadalupe*, Monterrey, México (s. e), 1873, pp. 63-64.

<sup>72</sup> Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en Caña. Estudio, Catálogo y bibliografía*, Monterrey, México, Editorial “Al Voleo”, 1975, p. 12.

emplean el termino “cañita”. Jasso refiere que Higinio Vázquez Santa Ana llama a la materia que conforma al *Cristo de Tlanepantla* “aguazol en náhuatl, de la raíz ahazollo u ohuasollo, derivado de ohuatl: viejo, inservible, cañas secas, cañas de rastrojo de milpa”. Por otro lado, Andrés Estrada Jasso, al igual que el padre Luis Enrique Orozco, indica que los “tarascos” llaman a la pasta, por aglutinante empleado, “*tatzingueni*”. Agregando que la denominación más común para hablar de las vírgenes pequeñas es la de “pasta de caña” o “pasta de Michoacán”, aplicable también a esculturas más grandes.<sup>73</sup>

Estrada Jasso, a diferencia de su estudio publicado en 1972 donde trata la técnica “cañitas y carmín”, y toma como ejemplo el estudio de Abelardo Carrillo y Gariel, si distingue el empleo del papel. Dice que el “papel, papelón o cartón” aparece en la “estructura de las imágenes” y que, empleado de diferentes modos, constituía la “base” para la aplicación de las cañas. Para mencionar ejemplos de tipos de papel identificados en imágenes, cita lo dicho por Leopoldo Río de la Loza quien, al identificar la armadura del *Cristo de Izmiquilpan*, señala que la imagen está constituida por “hojas de una especie de papel del grueso, aspereza y textura del coco blanco que sirve para fardos”. Del examen que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicatzingo* Jasso recupera lo que el restaurador refiere acerca de los fragmentos de códices que encontró en el interior de la imagen constituidos de “papel español”. Y que Enrique Luft ha identificado en sus restauraciones “papel de amate, papel maché y de siranda”.<sup>74</sup>

Al recuperar el papel como variante técnica y mostrar los distintos tipos presentes en imágenes ligeras, Jasso destaca no sólo el uso de papel mexicano o códices, sino también el papel español.

Del empleo de telas refiere que tenían diversas finalidades: “Una de ellas: era servir de refuerzo al cierre de las hormas (que se abrían para ciertos menesteres), y para el mismo objeto se añadían trozos de cuero, gamuza o ante”.<sup>75</sup> Dice que la madera, como el “pino, *zompantle* o colorín”, servía de soporte a las diferentes partes del cuerpo y sus cualidades son: fácil elaboración, ser de poco peso y tener la consistencia necesaria para mantener las piezas en su lugar. También dice que de estas maderas se tallaban manos, pies, antebrazos, pero la madera de pino se utilizó para tallar largas espigas o varillas que “servían como soportes o almas” en brazos, piernas y cabeza.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 26.

Respecto a la cuestión técnica, Jasso considera que es difícil hablar de una tecnología ya desaparecida por más de tres siglos y cuya información es “confusa”; sin embargo señala que ésta puede ser “reconstruía en parte” por el “historiador” y por “imágenes averiadas”, así lo expresa:

Difícil es hablar de una técnica que desapareció hace más de tres siglos, y cuyas noticias son escasas y confusas; sin embargo se tratará de reconstruirla en parte, con base en lo dicho por los historiadores y en las observaciones practicadas, sobre todo, en imágenes que se han averiado.<sup>77</sup>

Si para Jasso, en su estudio de 1966, la crónica del siglo XVIII de fray Matías de Escobar tuvo carácter “fidedigno” y el agustino conoció personalmente estas obras; entonces, ¿por qué en este trabajo habla de una técnica que, dice, desapareció hace más de tres siglos?, ¿qué elementos encontró para asumir que no hay esculturas fabricadas del siglo XVIII?

Por otro lado, Jasso cuestiona el que a los cronistas del siglo XVI y XVII: “les interesaba más dar noticias sobre lo raro del material que sobre la técnica; por eso las referencias a ella son poco claras, y han originado una confusión en cuanto a la manera de emplear la caña”.<sup>78</sup> Como ejemplo cita a La Rea cuando refiere que “cogen la caña y le sacan el corazón [...]”, a Beaumont cuando dice que “la caña, después de seca, sirve para hacer imágenes de bulto [...]”, lo que da como resultado, según él, no una puntualización de la técnica, sino un “desconcierto”. Sin embargo, reconoce que los cronistas no estaban obligados a tener conocimiento de las técnicas artísticas, ya que muchas artesanías tenían sus “secretos”. Considera que los problemas que dejan los cronistas acerca de la técnica, al ser generales, deben ser resueltos por los historiadores de manera particular, pues las técnicas presentan “variantes”, por lo que Jasso propone estudiadas por “grupos caracterizados”.<sup>79</sup>

Los cronistas dejan, pues a los historiadores posteriores el resolver problemas más particulares que ellos sólo conocían en términos generales, y que presentan variantes, que aquí, para mayor facilidad, se van a estudiar en grupos más o menos caracterizados.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 35.

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

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>80</sup> *Idem.*

La primera técnica que señala Jasso es la que llama “pasta de caña”. Sin embargo deshecha de manera inverosímil, al igual que Abelardo Carrillo y Gariel, el empleo de una “pasta de caña” que los cronistas refieren en sus historias, así como lo observado por el doctor Julián Bonavit quien encuentra el empleo de imágenes modeladas con “caña molida”. Jasso considera que “hasta ahora no se ha encontrado ninguna imagen, ni pequeña ni grande, que se pueda decir hecha toda de pasta”.<sup>81</sup> También cuestiona los experimentos realizados por Julián Bonavit para encontrar la fórmula de la pasta de caña, pues encuentra cierta contradicción en las observaciones que hace el doctor sobre la construcción de las vírgenes y el empleo de una pasta. Cabe recordar que el doctor Bonavit en su estudio, cuyo propósito era conocer la técnica más que demostrar el empleo de la misma, registra primero las observaciones de las vírgenes examinadas y después los experimentos de los cuales resultó cierta pasta.

Aunque Andrés Estrada Jasso en este estudio, a diferencia de *Matehuala y su Cristo* (1972) donde define a la técnica que emplea pasta de caña de maíz como “orquídeas y caña” y otorga su origen a Michoacán, no “desecha la hipótesis” del empleo de una “pasta” para el acabado de algunas vírgenes, si pone en duda el uso de ésta diciendo que en todas las observaciones ha encontrado “caña sin moler”.

Aunque el citado doctor hizo experimentos produciendo cubos de pasta semejantes en textura a algunas imágenes, él mismo, de sus observaciones, concluye que “la parte superior del cuerpo (de vírgenes pequeñas), desde la cara hasta la cintura, está formada por fibras largas de caña de maíz unidas con tatzingui” y aunque aprecia en la parte inferior, formada por un alma de quiote, “una capa de médula hecha con tatzingui, de la misma que sirvió para dar a la imagen la figura completa” es probable que la caña de la superficie, modelada a presión le haya dado el aspecto de algo homogéneo perdiendo su individualidad. Y además ¿por qué la parte superior sí es de cañutos y la inferior no? No se puede desechar la hipótesis de que el acabado de alguna porción se haya dado con pasta. Por otra parte, el experimento no demuestra que se haya trabajado con esa pasta, que imagino ha de ser muy engorroso manipular, por ser pegajosa. En todas las observaciones se ha encontrado caña sin moler, inclusive en los relieves.<sup>82</sup>

Como ejemplo de una segunda “variante técnica” Jasso elige, sin recibir nombre particular, *EL descendimiento de Cristo* altorrelieve perteneciente al ex Convento franciscano de *Tzintzuntzan*, Michoacán. Sólo dice que esta manufacturado con cañas “aplicadas”, y “pegamento”, sin indicar la presencia de pasta alguna o el empleo del modelado: [...] “En el fondo de un nicho rectangular enmarcado en madera, adaptaron un lienzo encolado. Sobre

---

<sup>81</sup> *Idem.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 37.

él fueron aplicando las cañas con un pegamento hasta darles el espesor a las figuras. Se les dio el estucado y la policromía final”.<sup>83</sup>

La tercera tecnología o “variante” que establece Jasso es la que llama “escultura con alma”, termino empleado por Bonavit de quien retoma las observaciones que hace a vírgenes pequeñas que presentan como estructura interior tiras largas de cañas de maíz y en la parte inferior, hasta la peana, fragmentos de tallo floral de maguey. Jasso agrega que esta variante técnica también aparece en vírgenes de dimensiones mayores: “Las vírgenes de tamaño natural bien pueden estar hechas con tal técnica”.<sup>84</sup>

La cuarta variante que identifica Jasso es la que llama “escultura sin alma”, término que retoma también de Bonavit, o “técnica de ensamble”. Dice Jasso que la particularidad de esta técnica es el empleo de “cañutos” (en las cañas, parte que media entre nudo y nudo; tubos), a manera de “mazos o haz” unidos, y en los que se emplea el “modelado” para dar la forma anatómica a la figura sin presentar “alma” alguna que las soporte. Jasso cree que esta técnica fue empleada en bustos y medios bustos de imágenes y en las “caras de vírgenes” hechas para ser vestidas:

Se trata de imágenes formadas todas de cañutos, cuya materia modelable no está soportada por alma alguna. Juntaban con el pegamento unas cañas con otras, constituyendo un gran mazo o haz, análogo a un trozo de madera suavísimo, sin huecos, todo de cañas, las cuales corrían verticalmente. (Es la técnica de ensamble.) A ellas se les dio aproximadamente la forma deseada. El corte y modelado final se hacían directamente sobre las cañas, ya cortando, ya presionando con los dedos, hasta llegar a la forma definitiva. La escultura se terminaba aplicando directamente la encarnación y luego la pintura final [...] En igual forma creo que estén realizados los bustos o medios bustos, y a veces la cara sola de muchas vírgenes hechas para ser vestidas.<sup>85</sup>

A la quinta variante técnica la llama “con alma de hojas de maíz”. Para explicar el procedimiento, Jasso refiere lo dicho por Bonavit acerca de un Cristo de Michoacán cuya estructura interna o “alma” se conforma por hojas de maíz y que: “parece ser éste el procedimiento más generalizado entre los tarascos, pues lo he encontrado en esculturas de aspecto popular”.<sup>86</sup>

La sexta y última técnica la llama “escultura exenta” y es, según Jasso, la que se “empleó en los Cristos huecos de que habla Mendieta”. Como ejemplo de esta técnica cita

---

<sup>83</sup> *Idem.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 41

completo el análisis que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicatzingo*.<sup>87</sup> Pero Jasso nunca refiere que la peculiaridad de esta solución técnica es el empleo del papel como material primario.

Jasso resume que los procedimientos admiten muchas variantes “impuestas seguramente por el tamaño de la escultura, la naturaleza de los materiales, y la experiencia, ingenio y pericia del escultor”. Como conclusión dice que a la “técnica” hay que llamarla, como indican Julián Bonavit y Abelardo Carrillo y Gariel, más que “escultura” “modelado” ya que, ambos procesos emplean distintos materiales y en ninguna fuente aparece el uso de herramientas propias de la talla en madera, la caña de maíz al ser “fofa” (esponjoso, blando), resulta inadecuada para el labrado o esculpido:

De las varias maneras de emplear la caña se deduce que a esta técnica, más que dominársele escultura, debería llamársele modelado: la primera emplea materia dura, y aquí es fofa, impropia para el labrado o esculpido; no se menciona, ni se han de haber empleado escoplos, gubias, formones, cinceles, ni martillos ni mazos con que golpear; sólo se han de haber empleado algunos instrumentos de cortar, y los dedos para hacer presión. Las palabras modelado y modelar las emplean con toda propiedad Bonavit y Carrillo y Gariel. Si aquí no se han empleado en todo momento, es por haber tenido en cuenta más el resultado que la técnica.<sup>88</sup>

Por último, Andrés Estrada Jasso cuestiona lo dicho por fray Matías de Escobar acerca del empleo de moldes: “También el padre Escobar, en su Americana Thebaida, parece apuntar el empleo de moldes. En tal caso sería un moldeado”.<sup>89</sup> La diferencia entre molde y moldeado es que el primero se refiere a un objeto hueco preparado de modo que dé su forma a la materia que se introduce en él y el segundo es lo que se puede moldear con las manos. Esto lleva a suponer que Jasso se inclina más por un trabajo en el que, por medio del modelado, se adquieren las partes de la escultura quedando hueco el interior, algo similar al trabajo de figuras huecas de barro, y no al empleo de moldes.

Aunque Jasso en sus estudios se interesa por trabajar las variantes técnicas y plantear los problemas que presentan éstas, así como los materiales empleados en la imaginería ligera, siempre enfatiza en sus variantes la presencia de la caña de maíz, aún en las técnicas donde hace evidente el uso de papel en mayor proporción. Así, Andrés Estrada Jasso abre el camino para que otros investigadores, a partir de otros enfoques, como Sofía Martínez del Campo, que se verá a continuación, se interesen por dar seguimiento al estudio de las variantes presentes en la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

---

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> *Idem.*

<sup>89</sup> *Idem.*

Sofía Martínez del Campo Lanz, en su tesis *Los Cristos de Caña de Michoacán: antecedentes históricos, métodos de conservación y restauración* (Licenciada en Restauración, **1987**), dice que la técnica con caña de maíz fue creación de los sacerdotes “tarascos” para facilitar la transportación de sus deidades al campo de batalla con lo que se originaron “esculturas más ligeras”. Es de notar también, como Sofía Martínez da continuidad al mito de una técnica de origen tarasca:

Como otros pueblos mesoamericanos, los tarascos tenían la costumbre de llevar a la guerra las efigies de sus dioses para que los protegieran de la batalla y les otorgaran la victoria; sin embargo, las figuras eran tan pesadas que si eran derrotados durante la lucha, tenían que ser abandonadas en el campo de batalla a merced del enemigo. Esto forzó a los sacerdotes a idear la forma de elaborar esculturas más ligeras desarrollando una nueva técnica mediante la cual las figuras podían ser cargadas por un solo hombre. Así comenzaron la elaboración de deidades de caña de maíz que más tarde serían destruidas por los españoles durante la época de la conquista.<sup>90</sup>

Por otra parte, a diferencia de Andrés Estrada Jasso, la restauradora define una serie de “variantes estructurales” presentes en ciertos Cristos que “ha sido observada en algunos de ellos y que presenta diversas variantes”.<sup>91</sup> Al exponer estas variantes estructurales, comienza por mostrar que las esculturas huecas con caña de maíz presentan una “primera estructura” hecha por un “armazón” elaborado a base de pliegos de papel que dan la forma al tronco hueco. Indica que este proceso, en algunos casos, también es empleado en piernas, brazos y cabeza, donde puede aparecer un “refuerzo interno”, llamado por Bonavit “alma”, a base de tubos de papel, madera de colorín o pino. Explica la restauradora que, teniendo unidas todas las partes de la figura, se procede a la aplicación de medulas de cañas de maíz que se adaptan a la “forma de la primera estructura”. Esto lleva a deducir que para Sofía Martínez existe una “primera estructura” que ofrecerá solidez o estabilidad y sobre la que se modelará la “segunda estructura” la que, por medio de médula de caña de maíz, dará la forma anatómica a la imagen:

Las esculturas huecas de caña de maíz están generalmente estructuradas básicamente por un armazón de varios pliegos de papel pegados entre sí con aguacola, solución de cola animal en agua, y que modelados en húmedo dan la forma burda al tronco hueco de la imagen. Este proceso es utilizado en algunos casos en piernas, brazos y cabeza. En otras ocasiones en lugar de ser huecos, éstos últimos

<sup>90</sup> Sofía Martínez del Campo Lanz, *Los Cristos de Caña de Michoacán: Antecedentes históricos, métodos de conservación y restauración*, Tesis de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel del Castillo Negrete, 1987, p. 3.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

están reforzados interiormente por tubos de papel, o trozos de madera de zompantle (colorín) o de pino, que también cumplen con la función de unir a los miembros entre sí y estos a su vez al tórax. Una vez unidas todas las partes, están pegadas sobre el armazón las cañas de maíz sin corteza que cortadas en trozos apropiados se adaptan a la forma de la primera estructura y modelan toscamente el cuerpo de la imagen. Sobre las cañas se encuentran algunas veces pliegos de papel, que pegados unos con otros con aguacola humedecen las calas que se vuelven entonces fácilmente modelables al ser presionadas con los dedos.<sup>92</sup>

Sin detallar, Sofía Martínez habla de una segunda “variante estructural” hecha con cañas pegadas formando un gran mazo que, por medio del modelado, adquiere la forma anatómica de la imagen. Una tercera “variante estructural” es la hecha a base de: “varas atadas por los extremos y colocadas en el interior de la figura hueca”.

Por otro lado, la restauradora supone “la existencia de moldes en la elaboración de Cristos de caña, y aunque al parecer esto no ha sido comprobado”, refiere lo dicho por el cronista fray Matías de Escobar acerca de su empleo. Por último señala que los diversos procedimientos: “admiten muchas variantes impuestas por el tamaño de la pieza, los materiales, la mano y la experiencia del escultor, por lo que no se puede decir que la misma técnica fuera utilizada en todos los casos”.<sup>93</sup>

Sobre los materiales primos empleados en la manufactura de Cristos con caña de maíz, Sofía Martínez clasifica como los más comunes: las hojas secas de maíz, caña de maíz, pasta de caña, madera, papel, textiles, qurote de maguey y, ocasionalmente, otate (bastón flexible y resistente). De las esculturas hechas con hojas de maíz dice que, de acuerdo con Enrique Luft y Julián Bonavit, este material fue empleado por los “tarascos”. En cuanto a los Cristos de Michoacán que han sido estudiados en México indica que: “aparentemente solo presentan dichas características dos Cristos de Undaneo que Enrique Luft restauró y que dice ‘podrían’ haber sido elaborados con la técnica y materiales mencionados por Bonavit”.<sup>94</sup>

De la “caña de maíz” dice la restauradora que, en la hechura de Cristos, se utilizaron solamente las “cañuelas”, cortando previamente los nudos del tallo, ya que, debido a su dureza, no son de uso adecuado. Resalta que la apariencia “porosa” de la caña maíz, que resulta de su corte “transversal” como lo señala Abelardo Carrillo y Gariel, ha dado lugar a la “creencia” del empleo de una pasta hecha de cañas de maíz y no de la médula de caña como lo muestran los resultados de su investigación:

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 16.

La apariencia porosa, esponjosa y suave de la médula de maíz cortada transversalmente puede haber dado lugar a la creencia de que las esculturas están hechas de una pasta de fibras de caña aglutinadas y no de médulas de caña descortezada como lo indican los resultados de las investigaciones realizadas en este trabajo [...]; y si a veces se usan expresiones fuera de lugar es porque no se conoce bien este material tan poco usual o porque les ha sido difícil o imposible precisar su naturaleza.<sup>95</sup>

No obstante, la restauradora reconoce que los indígenas emplearon para fabricar sus esculturas una “pasta de caña de maíz” llamada “*tatzingueni*”. Dice que el nombre se debe a los bulbos de una orquídea llamada “*tatzingui*” en lengua “tarasca” conocida hoy como Flor de Todos los Santos o lirio de San Francisco. Refiere que el método de preparación de la pasta lo describe Bonavit, pero que éste no ha sido científicamente comprobado: “Aunque algunos Cristos de caña ciertamente presentan una pasta de maíz, generalmente como recubrimiento sobre la caña, no se ha comprobado científicamente que dicha pasta contenga los materiales en las proporciones” [...] <sup>96</sup> que Julián Bonavit apunta.

Dice que el “quióte” debe su nombre al tallo de la flor anual del maguey cuya estructura es parecida a la caña de maíz, de apariencia porosa, “sumamente ligero y frágil”, y que ha sido identificado “en algunos Cristos de caña sustituyendo a la caña de maíz”; sin embargo, Sofía Martínez, no ofrece el ejemplo de su uso y proceso técnico aplicado en algún Cristo. Otro material que dice aparecer en estas esculturas como variante es el “otate”, nombre que corresponde a una caña gigantesca que crece en zonas húmedas y cuya estructura lo constituye un “material ligero y poroso pero más resistente que la caña de maíz por lo que se usa en la talla de astillas de unión y probablemente también en la de extremidades”.<sup>97</sup>

Entre las diversas “maderas” que han sido encontradas en este tipo de esculturas, Sofía Martínez señala como “la más ligera” el *zompantle* o colorín con la que se tallaban astillas de unión, cabeza, manos, pies y, algunas veces, parte de los brazos y piernas, “aunque también era utilizada como refuerzo en codos y rodillas”. Otro género de madera que aparece es el pino, identificado y nombrado como *aya* por Francisco Terrazas para el *Cristo de Santa Teresa*, pero sólo como función de refuerzo “en zonas frágiles y a veces en la talla de astillas de unión”.<sup>98</sup>

De los tipos de “papeles de origen vegetal” empleados en esta imaginería, la restauradora identifica: papel de lino, algodón y amate o de siranda. Explica que el papel de

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>98</sup> *Idem.*

origen europeo está hecho a base de fibras de lino o algodón de gran “permanencia y alta calidad” y los de origen mexicano llamados papel de amate o de siranda son obtenidos en su mayoría de higueras y que: “[...] Este tipo de papel no absorbente es de gran resistencia y permanencia, pero es más grueso y burdo que el papel europeo de lino o algodón [...]”.<sup>99</sup>

Sobre el uso de telas dice que se han identificado dos tipos: las telas de “fibras de origen vegetal”, como lino, algodón y cáñamo, empleadas “para recubrir las cañas y sobre ellas aplicar la base de preparación que recibiría la encarnación, también utilizadas para dar la forma al cendal”. Y las telas de “fibras de origen animal” como la lana de oveja, que identificó la restauradora como relleno en el codo de un Cristo articulado del ex convento de San Francisco *Tzintzuntzan*, Michoacán, y la seda silvestre la cual “puede ser encontrada en Michoacán y podría ser factible hallarla en algunos Cristos de caña”.<sup>100</sup>

De los aglutinantes usados Sofía Martínez menciona dos tipos: el llamado “*tatzingueni*” empleado por los “tarascos” “en la unión de cañas de maíz y en la pasta de caña”, y el aguacola, solución animal mezclada con agua caliente, que fue “utilizado tanto por los indígenas como por los españoles de la época de la Colonia”.<sup>101</sup>

De las técnicas de encarnado refiere que: “Por las diferencias de opinión de autores de escritos acerca de Cristos de caña, parece ser que no fue utilizada una sola forma de base de preparación que daba el acabado final a las esculturas de caña y que debía recibir a la capa pictórica”. De los “autores” que hablan sobre la técnica de encarnado en esculturas con caña de maíz, Sofía Martínez menciona a Abelardo Carrillo y Gariel quien, en su estudio sobre el *Cristo de Mexicatzingo*, supone se emplearon en la escultura con caña de maíz y, como él lo señala en su estudio, las técnicas de los imagineros de escultura en madera y que consisten, explica la restauradora, en “templar” al engrudo el “yeso vivo” y el “yeso mate” o “yeso bol” resultando el llamado “encarnado mate” y “el encarnado por pulimento”. Dice que a diferencia de estas técnicas existen, por un lado, la que señala el Doctor Julián Bonavit, “[...] quien afirma que los materiales utilizados en la base del acabado final son los empleados para el maque tradicional”, es decir el maque oriental de origen vegetal, y por el otro, la técnica que Enrique Luft considera fue la empleada para encarnar las imágenes, el maqueado originario de Michoacán hecho a base de aje, “nombre común del insecto que habita sobre cactáceas”. Sin embargo, Sofía Martínez concluye que en sus investigaciones encontró que: “la técnica de policromía utilizada en los Cristos de caña de Michoacán” a los que se tomó muestras de base de preparación y capa pictórica es la utilizada

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

<sup>101</sup> *Idem.*

tradicionalmente en la escultura en madera, es decir, la aplicación de una preparación blanca a base de yeso o carbonato de calcio que recibe a la capa pictórica”.<sup>102</sup>

Sofía Martínez del Campo es la primera en presentar la clasificación de “variantes estructurales” y en mostrar, a partir de muestras extraídas de escultura ligera michoacana, el análisis y la identificación biológica de los material que las componen. Pero, al igual que Jasso, para la restauradora la caña será la que domine estas estructuras.

En **1989**, después de cuarenta años de haberse editado el estudio que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicatzingo* y al *Cristo de El Carmen*, se publica *Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz* de los restauradores Rolando Araujo Suárez, Sergio Guerrero Bolan y del investigador Alejandro Huerta Carrillo, quienes presentan el examen de los materiales, tecnología y procedimiento de restauración aplicado al *Cristo de Churubusco* llamado así, por haber sido localizado en la antesacristía del ex convento de Churubusco.

Antes de iniciar los maestros restauradores con el examen realizado al *Cristo de Churubusco*, exponen los tres procesos técnicos que suele presentar la manufactura de la escultura que llaman “de caña”, la talla, modelado y moldeado: “y suelen encontrarse todas en una misma obra dominando siempre algunas de ellas”. Dicen que la “técnica de talla” aparece cuando el cuerpo “está conformado por alguna madera y es común encontrar la del género *Pinus* y con frecuencia la de *Eritrina* (colorín) dada su característica suave y liviana”. Explican que sobre la talla se aplica primero en toda la figura “pasta” y para dar forma a los músculos se aplican “cañas enteras talladas”, recubiertas con pasta de caña y “lámina de papel amate”. De las tallas de pequeñas dimensiones apuntan como material primario el uso de cañas enteras con “fragmentos de quiote”. A diferencia de lo señalado por Julian Bonavit y Andrés Estrada Jasso acerca del empleo del modelado en imágenes domésticas, los restauradores refieren que después de ser pegadas las cañas y el quiote, con el aglutinante, se procede a su “talla”:

En el caso donde interviene la caña, ésta se aplicaba en forma de pasta para recubrir toda la superficie de la talla, o bien, en los músculos que eran conformados con cañas enteras talladas, recubiertas después por una pasta de caña y lámina de papel amate. De igual manera se pueden encontrar tallas de pequeñas dimensiones llamadas “domésticas” donde todo el cuerpo está conformado por cañas enteras o con

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, pp.31-32.

fragmentos de 'quioté' que es el tallo floral del maguey, aglutinados con un adhesivo, para luego realizar la talla.<sup>103</sup>

Indican que la aplicación de la “técnica del modelado” tiene como propósito dar forma a “los músculos, facciones del rostro y otros detalles empleando para ello, sobre la estructura tallada o moldeada, caña de maíz o papel amate en húmedo con aglutinante. Entre los pegamentos usados en este tipo de escultura mencionan el posible empleo de la baba de nopal:

Usualmente esta técnica se lleva a cabo con el fin de dar forma a los músculos, facciones del rostro y otros detalles, usando básicamente la caña de maíz o modelando el papel amate en húmedo y adaptándolo a las irregularidades de la estructura previamente tallada o moldeada [...] Actualmente se han llevado a cabo algunos experimentos con buenos resultados en los cuales fue usada la baba de nopal.<sup>104</sup>

Como ejemplo de la “técnica del moldeado” los maestros restauradores mencionan lo dicho por el doctor Julián Bonavit, y fray Matías de Escobar,<sup>105</sup> con lo que “deducen” que la Cabeza del *Cristo de Churubusco* se construyó empleando moldes: “uno para el rostro y otro para la parte posterior de la cabeza” (Foto 19 y 20). Señalan que el procedimiento consistió en aplicar al molde pasta de caña reforzada con papel. Teniendo ya el positivo se procedió a reforzar las dos mitades unidas con “papel”:

El posible procedimiento usado para realizar la cabeza, fue deducido de la siguiente manera: primero fue elaborado un molde de algún material desconocido, probablemente en dos partes, y para obtener el positivo, primero 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; después la pasta se reforzó con papel; luego de extraer del molde las dos mitades y éstas fueron unidas con el mismo papel [...] entonces fue dada la forma de la cabellera con la pasta de caña mezclada con plumas y en la parte posterior del cuello se usaron cañuelas. A continuación se colocaron las barbas y los bigotes confeccionados en madera de colorín, para después aplicar en toda esa superficie una pasta de color negro.<sup>106</sup>

Los restauradores sí identifican el empleo de la pasta de caña, pero mezclada con un agregado más, plumas, material que sólo había sido mencionado por los cronistas para

<sup>103</sup> Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, *Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz*, México, Fideicomiso Cultural Franz Mayer, 1989 (Cuadernos Técnicos, 1), p. 4.

<sup>104</sup> *Idem.*

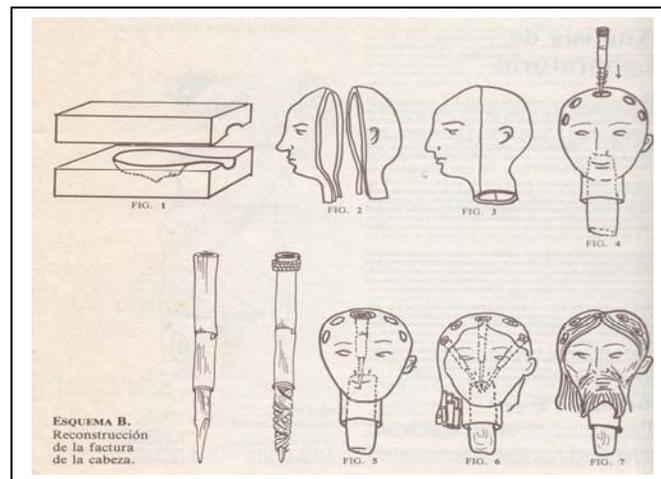
<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 5.

aderezar los ídolos de los antiguos indígenas. Cabe preguntar, qué función cumplieron las plumas en la pasta de caña?, ofrecer más ligereza o sólo consistencia a la pasta.

Sobre la intervención al *Cristo de Churubusco*, señalan que el cuerpo se compone de una “estructura básica” la cual se conforma de una “estructura interna” para el tórax, a manera de armadura hueca hecha con papel amate, una estructura de tubos de papel amate para brazos y piernas y, para manos, pies y cuello, una estructura de madera de colorín con lo que se establecen “diez miembros ensamblados”<sup>107</sup> (Foto 21 y 22). Dicen que “para dar forma muscular” a la figura se aplicó, sobre la estructura básica del tórax, sin mencionar el empleo de la “talla” o “modelado”, una “capa de cañuelas, y pasta de caña”, y sobre éstas “una capa de papel”:

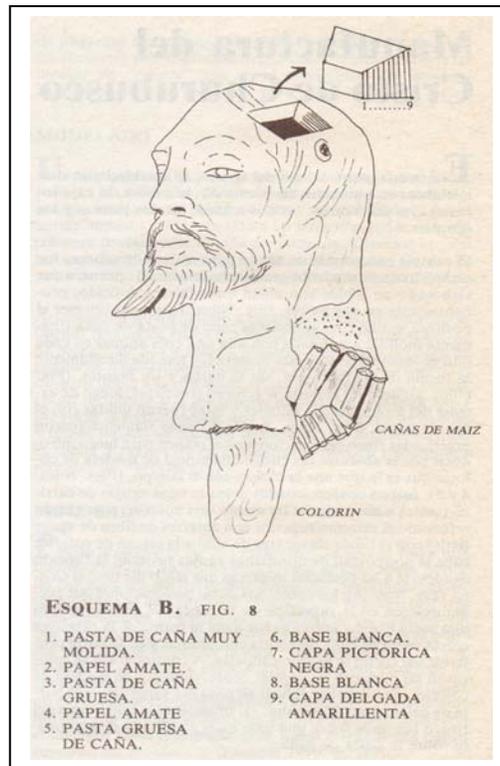
En el esquema C, puede apreciarse que primero fue hecha la estructura interna del cuerpo, constituida en su parte más profunda por la caja del tórax en papel amate a la cual se adaptaron unos tubos de papel amate que hicieron las veces de brazos y piernas; después se realizó la aplicación de cañuelas y pasta de caña con otra capa delgada de papel para dar forma a los músculos y para recibir finalmente la capa superficial formada por la policromía.<sup>108</sup>



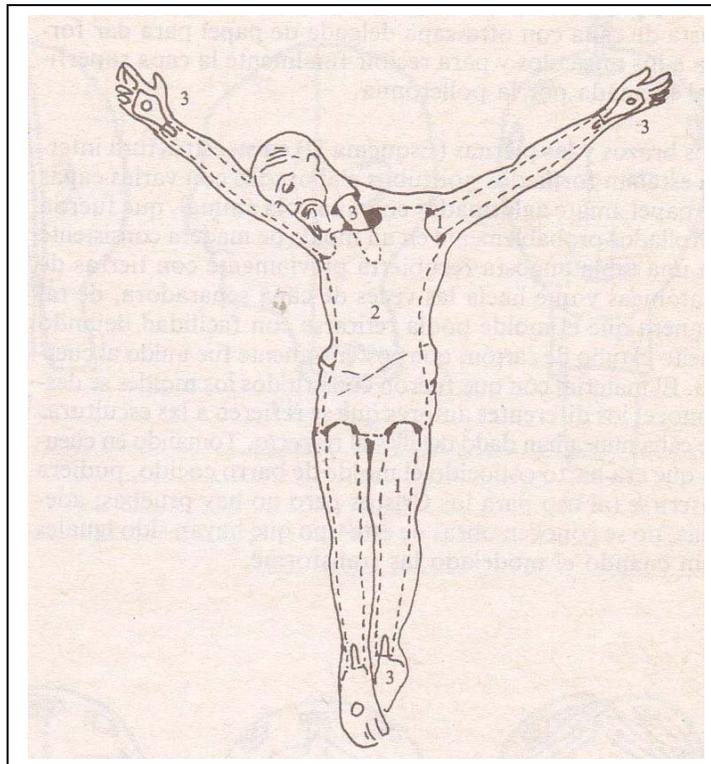
19. Posible empleo de moldes para la construcción de la cabeza del *Cristo de Churubusco*. Foto tomada de: Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, p. 7.

<sup>107</sup> *Idem.*

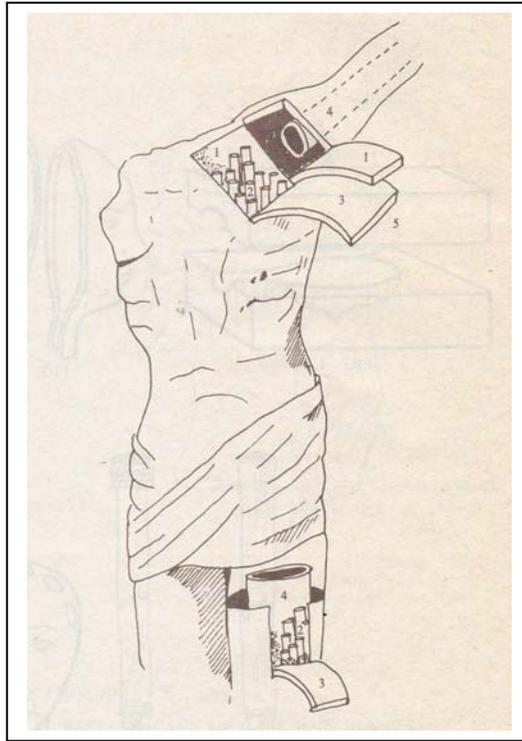
<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 6.



20. Materiales primarios que conforman la cabeza del *Cristo de Churubusco*: pasta de caña y papel amate. Foto tomada de: Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, p. 6.



21. Estructura interna del *Cristo de Churubusco* donde predomina la presencia de rollos de papel amate. Fotografía tomada de: Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, p.5.



22. La estructura interna del Cristo presenta tubos de papel amate y cañas de maíz, la forma anatómica que conforma a la figura es papel amate. Fotografía tomada de: Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan, *Esculturas de papel amate y caña de maíz*, p. 8.

Los restauradores consideran que para la construcción de brazos y piernas se empleó, “probablemente”, un “molde de madera”. Desconocen de qué pudo haber estado hecho, “infieren” que éstos pudieron haber sido fabricados de “barro cocido”, sin embargo dicen no conocer esculturas de este tipo “que hayan sido iguales”, así explican el proceso:

Los brazos y piernas [...] en su estructura interna estaban formados por tubos elaborados con varias capas de papel amate aglutinados con cola animal, que fueron enrollados probablemente en un molde de madera consistente en una tabla angosta recubierta previamente con tierra de diatomeas y que hacía las veces de capa separadora, de tal manera que el molde podía retirarse con facilidad dejando suelto el tubo de cartón, que posteriormente fue unido al cuerpo. El material con que fueron construidos los moldes se desconoce; los diferentes autores que se refieren a las esculturas de caña nunca han dado detalles al respecto. Tomando en cuenta que era arto conocido el molde de barro cocido, pudiera inferirse tal uso para los Cristos pero no hay pruebas; además, no se conocen obras de este tipo que hayan sido iguales aún cuando el modelado las transforme.<sup>109</sup>

<sup>109</sup> *Idem.*

Apuntan que en el *Cristo de Churubusco* la pasta de caña de maíz y el papel amate se trabajó por medio del “relleno y moldeo”, y como aglutinante cola animal, pues no identificaron el engrudo llamado *tatzingue*:

Los materiales considerados como de relleno y moldeo y que además sirvieron de soporte a la encarnación, son la pasta de caña de maíz y el papel amate. En todas las muestras de estos materiales se encontraron proteínas, lo que indica el uso de cola animal que sirvió para pegar el papel y como aglutinante de la pasta. Estrada Jasso [...] y Carrillo y Gariel [...] mencionan que para pegar el papel y unir las cañas se utilizó aguacola (cola de carpintero) y que para hacer la pasta de caña se utilizó el engrudo conocido como *tatzingue* o *tatzingueni* [...] nosotros no pudimos identificar este material, solamente detectamos la cola mencionada anteriormente”.<sup>110</sup>

Para la intervención de la imagen los restauradores mencionan el empleo de aparatos científicos, herramientas auxiliares necesarias para identificar y concluir qué materiales conforman la figura del *Cristo de Churubusco*. Esta aportación de la ciencia a las artes es de gran relevancia, ya que después del estudio que Abelardo Carrillo y Gariel realizó al *Cristo de Mexicaltzingo*, donde resalta la importancia de recursos tales como fotografías, radiografías y microscopio para identificar los materiales presentes en la imagen, ningún autor había hecho mención de estos recursos científicos. Los especialistas explican que, cuando observaron al Cristo con un “microscopio estereoscópico” (instrumento óptico en el cual dos imágenes planas, sobrepuestas una a otra por la visión binocular, dan la sensación de relieve), encontraron ciertos colores que coinciden con los empleados en los códices, lo que los llevó a confirmar, entre otras cosas, la presencia de los mismos:

Para identificar los materiales utilizados en la manufactura de este Cristo, primeramente se hizo una observación minuciosa de todo el cuerpo con microscopio estereoscópico, detectándose que en algunos faltantes de la capa pictórica de la encarnación, había capas internas de pintura de color rojo, negro y verde. Esto dio lugar a pensar en la posibilidad de la utilización de un códice policromado en la manufactura de este Cristo, como lo menciona Carrillo y Gariel.<sup>111</sup>

En sus conclusiones dicen que el material primario que domina la hechura del *Cristo de Churubusco* es el “papel amate”, por lo que suponen que la tecnología presente en la imagen se desarrolló en México en el siglo XVI. Así también, concluyen que, por la diversidad de materiales presentes en las estructuras de este género de imaginería ligera, la técnica debe ser llamada por el “material dominante”:

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 8.

Se puede decir de una manera general que el Cristo de Churubusco pertenece a una tecnología característica desarrollada en México en el siglo XVI. La gran diversidad de materiales usados en este género de esculturas ha obligado a pensar que el material dominante que conforma la estructura básica le debe dar el nombre a la técnica usada. No todas las esculturas son de caña de maíz como comúnmente se les nombra y en este caso particular se le denominaría 'escultura en papel amate'.<sup>112</sup>

Hay que recordar que Sofía Martínez del Campo identificó papel amate en las muestras extraídas a esculturas michoacanas, lo que lleva a pensar que el uso de éste no fue exclusivo en los talleres de la ciudad de la Virreinato. Si bien los maestros restauradores destacan que no todas las esculturas son de caña de maíz y que deben ser calificadas a partir del material dominante, como lo proponen para el *Cristo de Churubusco*, en el título de su estudio, "esculturas de papel amate y caña de maíz", también consideran la mención de la caña de maíz.

En 1990 se publica, en *Tiempo Nuestro*, "Historia y leyenda del Cristo de Tezoquipan" de Víctor Manuel Ballesteros. En la investigación que realiza sobre el origen y leyenda del crucifijo descubre que en los inventarios de las Hermandades del *Señor de Tezoquipan*, uno del siglo XVIII y otro de 1929, se hace mención de dos crucifijos. Uno se le designa como "El Señor Chico o chiquito" fabricado en madera y al otro como "El Señor Grande" hecho de "pulpa de caña de maíz". De la hechura de "El Señor Grande" resalta Ballesteros que los brazos son de madera. Llama la atención esta particularidad pues los autores revisados destacan más la presencia de madera en manos y pies. Del resto de la imagen sólo dice que: "En este cristo la cabeza y el tórax son huecos, aunque los brazos son de madera [...] El tórax está modelado [...] El cendal lo tiene labrado en la misma escultura [...]"<sup>113</sup>

Victor Manuel Ballesteros no precisa si en los inventarios al Señor Grande se le designa también por el nombre de *El Señor de Tezoquipan* como al de madera, pero supone que los fieles rinden el mismo culto a las dos imágenes y que el Señor Grande, dada su "ligereza" y por ser de "pulpa de caña de maíz", debió requerirse para actos procesiones: "probablemente el Señor Chico debió de conservarse permanentemente en su altar de el

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>113</sup> Víctor Manuel Ballesteros, "Historia y leyenda del Cristo de Tezoquipan", *Tiempo Nuestro*, Pachuca, México, Universidad Autónoma de Hidalgo, 1990, p. 35.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 37.

Calvario, y el Grande, hecho de Pulpa de caña de maíz, y por lo tanto más ligero, debió usarse para las procesiones”.<sup>114</sup>

En el mismo año –1990- se publica *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario* que reúne los estudios del Seminario de Escultura, “Esplendor Virreinal: Guatemala y México”, presentados en Tepetzotlán en 1987. Entre los artículos referentes a la escultura con caña de maíz aparece “Escultura de Pasta de Caña y Piedra” de Xavier Moysén. A diferencia de su estudio sobre Cristos novohispanos (1967), donde opina que la técnica de los Cristos fabricados con caña de maíz fue la misma que el indígena empleó antes de la llegada de los españoles, su punto de vista al considerar que: “no existen noticias concretas [...] sobre la producción de esta escultura, pues no se guardó ningún testimonio; únicamente aparecen vagas referencias en las crónicas de los evangelizadores”.<sup>115</sup> De las fuentes de periodo virreinal que hacen referencia a la técnica de la escultura con caña de maíz refiere Moysén que éstas sólo “aluden a lo novedoso de su peso, sobre el material y el envío de estas imágenes a la península Ibérica”. Moysén lamenta, al igual que Andrés Estrada Jasso, que los cronistas no hablen de la manufactura de esta imaginería, en particular de los Cristos que distingue como “Cristos monumentales hechos especialmente para las procesiones”. Respecto al conocimiento técnico de estas imágenes dice no existir ningún documento y lo que se sabe “se debe al estudio y análisis técnico de las mismas”. Moysén considera que: “el trabajo más detallado que se ha escrito sobre esta materia es el libro de Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicatzingo*, en donde el autor hace un análisis pormenorizado de las facturas, de los elementos que entraban en éstas y de los resultados finales”.<sup>116</sup>

Moysén acierta en que lo que se sabe se debe al análisis de las piezas, pero se olvida el aspecto histórico que informa de los centros de producción de imaginería ligera con caña de maíz, así como las distintas zonas geográficas de centros importantes. Se reduce la revisión de las crónicas considerando su información con vagas referencias, dominando así la visión del restaurador que entra en contacto con la obra.

Otro estudio que aparece en *Imaginería Virreinal* es el titulado “Un Santiago de técnica mixta: el de la Iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México” de Armida Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón. Los restauradores advierten que, si bien los cronistas

---

<sup>114</sup> Xavier Moysén, “Escultura de Pasta de Caña y Piedra”, *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1990, p. 21.

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 22.

que vivieron en la región michoacana son los que atribuyen el origen de la técnica con caña de maíz a los “tarascos”, no se debe olvidar que ésta se difundió por todo el territorio mexicano antes de la llegada de los españoles. Respecto al material empleado por los antiguos indígenas para la hechura de ídolos, consideran que el empleo de “pastas de caña” no sólo fue conocida por los “tarascos”:

Como antecedentes de la escultura en caña, sabemos a través de los cronistas del siglo XVI, que durante la época anterior a la conquista, los antiguos mexicanos realizaban imágenes de sus dioses a base de pastas de maíz, que después eran decoradas y empleadas para los ritos en las diferentes festividades del calendario religioso [...] se ha situado el origen de esta técnica empleada en escultura, son aquellos que estuvieron durante el periodo de evangelización en esta área. Pero hay que tener en cuenta, que la tradición del empleo de las pastas de caña, para hacer imágenes, se extiende a todo el territorio del México antiguo antes de la llegada de los españoles y que esta técnica no era de uso exclusivo de los tarascos. Estas pastas, se pueden tomar como el antecedente más cercano de las imágenes coloniales creadas en caña, ya que no existen antecedentes en Europa de obras realizadas con alguna técnica igual o semejante, ya que el maíz no era conocido en el viejo continente, éste fue introducido en España en el siglo XVI por Cristóbal Colón.<sup>117</sup>

Aunque los restauradores citan fragmentos de Sahagún o Motolinía, quienes hacen referencia al empleo de semillas y granos comestibles, *tzoalli*, para hacer las figuras de los ídolos, no hacen una diferencia entre la masa comestible que emplearon los indígenas para fabricar sus dioses y la médula de caña de maíz pues, aunque en ambos estuvo presente un elemento de la planta de maíz, el grano de maíz y la médula de caña de maíz, hablan indistintamente de estos dos materiales como si fuera uno mismo, llamándolo “pastas de maíz”.

Por otro parte, los restauradores, antes de abordar el examen realizado al conjunto escultórico del *Señor Santiago*, explican las técnicas presentes en la hechura de esculturas con caña de maíz. Indican que para la fábrica de este tipo de imágenes se construía primero un armazón que podía ser de madera, rollos de papel o atados de médulas de cañas de maíz unidos con engrudo. Se procedía después a la elaboración de la imagen a través de dos métodos: el primero consistía en la “utilización de moldes”:

Debemos dejar claro que Basalenque en su relato sobre las esculturas de caña, no habla sobre el material de estos moldes y desafortunadamente, no ha llegado ningún ejemplo de ellos hasta nuestros días. Pero con base en los análisis de piezas

<sup>117</sup> Roberto Alarcón y Armida Alonso Lutteroth, “Un Santiago de Técnica Mixta: el de la iglesia de Santa María Chiconautla, Estado de México, *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, 1990, p. 110.

realizadas en caña, se ha podido determinar el sistema que se seguía para la ejecución de obras de caña, el que consistía, primero, en moler la caña seca y aglutinarla con engrudo o cola, con esto se preparaba una pasta, la que se iba aplicando por capas sobre el molde, hasta lograr el grosor deseado. Una vez seco, se separaba del molde, se reforzaba interiormente la zona del torso en caso de figuras antropomorfas, se colocaba el armazón y se aplicaba un poco más de pasta de caña para sostenerlo.<sup>118</sup>

Dicen que como refuerzo del tórax se han encontrado interiormente rollos de papel y en el caso de Cristos solo “fragmentos” de Códices enrollados: “[...] pero éstos siempre se han presentado como material de deshecho, nunca piezas completas y protegidas, que hayan sido ocultas dentro de las imágenes”. Señalan que los fragmentos de códices han sido detectados gracias al empleo de “radiografías”.<sup>119</sup>

El segundo método o técnica que identifican consiste en la construcción de un “bloque macizo” a base de cañas descortezadas en atados unidos con “cola o engrudo”. Una vez que se tenían todas las partes del cuerpo, éstas se cubrían con pasta de caña. Apuntan que pueden encontrarse combinaciones de técnicas, como la cabeza que aparece “por lo general” trabajada con pasta de caña. En su descripción hablan de “esculpir” sin referir el proceso del modelado. Por otra parte consideran, al igual que Sofía Martínez del Campo, que para trabajar esta técnica emplearon los escultores “papel” o “tela” para cubrir la figura y proceder al encarnado:

La otra técnica empleada en la elaboración de esculturas en caña consistía en ir dando forma a la pieza con las cañas descortezadas, ya preparadas, secas y en atados; los cuales se iban uniendo con cola o engrudo [...] en zonas correspondientes a piernas, brazos y en general todas las uniones. Encontramos que los atados de caña forman un bloque macizo sin dejar ninguna oquedad. Es común encontrar mezclas de ambas técnicas, ya que por lo general, la cabeza de las figuras era trabajada a base de pasta de caña, la que se obtenía de la caña descortezada, molida y aglutinada. Es muy probable, que ésto se deba a que la pasta de caña facilitaba la elaboración de los diferentes rasgos de un rostro, lo que sería muy difícil lograr esculpiéndolos sobre los atados de caña. Para la realización de los ensambles de las diferentes partes de la escultura, cuando éstas eran trabajadas por secciones, se utilizaban los mismos atados de caña, cubriendo la superficie total de la zona de unión de brazos, piernas y cabeza al tronco; al igual que en la escultura en madera se utilizaron los ensambles de caja y espiga. Las imperfecciones y desniveles que pudieran quedar en la escultura, tanto en pasta como de atados de caña, eran corregidos con pasta de caña. Una vez que se tenía la figura terminada en caña, se procedía a aplicar una capa de papel o tela, cubriendo toda la superficie lisa sobre la que se aplicaban las bases de preparación. Desde este momento, la obra se

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>119</sup> *Idem.*

empezaba a trabajar de la misma manera que cualquier escultura policromada realizada en madera.<sup>120</sup>

Respecto a la composición escultórica de *Santiago Matamoros* ( Foto 24) señalan en principio el empleo de “técnicas mixtas” entre las que distinguen: el estofado, modelado con caña de maíz, moldeado con caña de maíz y talla en madera:

Es la clásica representación de Santiago Matamoros, vestido con armadura y tocado con yelmo. Va montado sobre un caballo cuya silla se encuentra estofada; sus patas delanteras descansan sobre una peana de madera, ésta decorada con tres escenas que aluden a la fundación de México Tenochtitlán [...] fue realizado con técnica mixta, mezclando en su manufactura las técnicas de modelado y moldeado en caña y tallado en madera.<sup>121</sup>

Los restauradores dicen haber identificado y “comprobado” “científicamente” que en la composición escultórica aparecen técnicas y materiales que dieron como resultado una tecnología mixta resuelta a través del trabajo y participación de varias agrupaciones gremiales:

Queremos hacer hincapié que éste es el primer ejemplo estudiado y conocido de una tecnología mixta en la cual se mezclan la tradición de la escultura en madera, con la aportación de la tradición de la escultura en caña, comprobando por medio de análisis científicos, la tecnología, el empleo de materiales y primordialmente, la intervención de un equipo multidisciplinario conformado por especialistas de diferentes gremios, para la creación de esta obra.<sup>122</sup>

Hacen también una descripción detallada de todas las piezas que conforman la composición. Señalan que las andas “son tablones unidos” y que la peana, al “formar parte de las andas”, “se encuentra unida a ésta por medio de cueros amarrados en sus cuatro esquinas”. Describen el acabado e imprimatura que recibieron los tablones que forman la peana, así como las técnicas pictóricas al óleo y al temple presentes en los mismos. Destacando que para la construcción de las andas participaron cinco corporaciones gremiales:

Las uniones de los tablones fueron reforzados por el frente entelándolas. La superficie de las cuatro caras recibió una base de preparación de color blanco, hecha con blanco de España aglutinado con cola y sobre ésta se procedió pintar al óleo. Las tres escenas del frente, que corresponden a la alegoría de la fundación de México-Tenochtitlan, están pintadas al óleo y la parte posterior de la peana, presenta restos

<sup>120</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 113-114.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 115.

de una pintura al temple y que posiblemente representaba un plano de las acequias de la Ciudad de México y sus barrios.<sup>123</sup> [...] Para la elaboración de las andas, con base en el análisis de la tecnología, podemos mencionar la participación de un equipo multidisciplinario, conformado por carpintero, herrero, entallador, pintor y dorador.<sup>124</sup>



23. *Santiago Apóstol*, siglo XVII, Iglesia de Santa María Chiconautla, Chiconautla, Estado de México. Foto tomada de: Alonso Lutteroth y Roberto Alarcón, “Un Santiago de técnica mixta: el de la Iglesia de Santa María Chiconautla, estado de México”, en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, p. 117.

Del caballo refieren que es de tamaño natural “realizado con técnica mixta mezclando en su manufactura las técnicas de modelado y moldeado en caña y tallado en madera”. De la estructura del cuerpo del animal dicen que primero se dio la “forma esquemática” por medio de dos mitades a base de atados de cañas descortezadas, y que las patas fueron trabajadas con madera suave y atados de caña:

El cuerpo fue ejecutado dando la forma esquemática con atados de cañas. Éstos se hicieron preparando las cañas secas y descortezadas, en atados, dando un grosor que varía de dos a ocho centímetros. Posteriormente una vez que se tenía la forma del cuerpo, que posiblemente fue trabajo por mitades, éstas se unieron rebajando los sobrantes para lograr la unión perfecta, dejando una perforación en la parte posterior donde se colocó la cola. Se ensamblaron las patas, las que se trabajaron con una madera suave, que presenta las características de ligereza y porosidad del colorín y

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 114.

con atados de caña, sin dejar oquedad alguna. Para unificar la superficie, se aplicó una capa de pasta de caña de maíz con cola.<sup>125</sup>

Acerca de la construcción de la cabeza dicen que fue “trabajada en moldes con pasta de caña” y atados de cañas en la unión del cuello. Encuentran el “interior” del cuerpo, y cabeza del caballo, “empapelado” con “cola”. Dicen que, teniendo unidas sus partes, se procedió a la aplicación de la base de preparación y capa pictórica al temple: “La cabeza fue trabajada en moldes con pasta de caña, en ésta solamente tenemos atados de caña en la unión del cuello. La cabeza también fue trabajada por mitadas (*sic*), empapelando interiormente ésta, al igual que el cuerpo antes de unir las, es muy probable que se hayan unido al centro dejando un hueco en el que se aplicó crin de caballo.”<sup>126</sup>

Además, explican que, ya unidas las partes del cuerpo, se aplicó sobre el mismo una capa de pasta de caña y sobre ésta un empapelado pegado con cola; después se puso la base de preparación y la policromía. Destacan que la silla fue hecha con pasta de caña de maíz, la cual forma parte “integral del caballo” y que, a diferencia de éste, el terminado fue a base de “estofados esgrafiados sobre color rojo”.

Sin embargo, los restauradores no describen con tanta minuciosidad la construcción del cuerpo del *Señor Santiago* como lo hacen con la figura del caballo. En la figura del *Señor* identifican como material primario madera y pasta de caña de maíz. Refieren que la madera se empleó para la fabrica del cuerpo, pero al decir que la caja torácica aparece hueca no aclaran en qué parte del cuerpo está la madera, qué tipo de madera se empleo y, de aparecer ésta en el tórax, cómo fue el proceso de construcción. Tampoco dicen cómo se fabricó la cadera y piernas, si fueron trabajadas por piezas o se construyó una sola, cómo se ensamblaron éstas al tórax al igual que los brazos, y el tipo de madera que se requirió para esa parte del cuerpo, y no especifican si sobre la madera, que forma las partes del cuerpo, se aplicó una capa de tela, papel o pasta de caña. De la hechura de la cabeza dicen que fue construida a base de “pasta moldeada”. Los restauradores sólo refieren el fácil manejo del Blanco de España y cola que identificaron en el relieve de la armadura que porta el *Señor Santiago* y lo que los lleva a suponer que no se aplicó la pasta de caña de maíz para tal acabado, pero tampoco dicen en qué otra parte de la figura del *Señor* podría aparecer la pasta de caña de maíz:

---

<sup>125</sup> *Idem.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, pp. 114-115.

La imagen del Señor Santiago fue ejecutada en una técnica mixta al igual que el caballo, a base de madera y pasta de caña. La madera fue utilizada para realizar el cuerpo, y la cabeza del Santiago fue totalmente trabajada en pasta moldeada; es muy clara en la radiografía la utilización de un atado de caña para ensamblar la cabeza al cuerpo, éste llega a la altura de la boca, la cual está ligeramente abierta, los ojos aunque ya no son los originales, fueron de vidrio. La cabeza está totalmente hueca, al igual que el tórax. Todas las decoraciones que presenta la armadura en relieve, no están ejecutadas en pasta de caña, sino con una mezcla de blanco de España con cola, la cual es mucho más fácil de trabajar y de pulir. La armadura está decorada, además de los relieves, con oro de hoja sobre bol; están exclusivamente policromadas las cara y las manos.<sup>127</sup>

Roberto Alarcón y Armida Alonso Lutteroth, al describir la intervención que realizaron al Santiago Matamoros de la Iglesia de Santa María Chiconautla, refieren que en los “años setentas” el avance en el estudio de la escultura, y en particular la imaginería ligera con caña de maíz, se vio favorecido con los avances de “tipo científico” con los que se ha podido determinar no sólo la época de una escultura, sino también el “confirmar” o “deshechar” lo que la historiografía ha dicho sobre los materiales y técnicas que caracterizan a esta imaginería, así lo explican:

Es en la década de los años setenta, cuando ya con base en análisis de tipo científico, se ha podido determinar con mayor precisión el periodo en que fueron ejecutadas estas obras. Dichos estudios, han constado no sólo de análisis a través de fotografía especializada y radiografías, sino además de análisis químicos [...], lo cual ha dado como resultado el poder confirmar la descripción de las técnicas hechas por los cronistas o deshechar la información errónea que ha surgido a través del tiempo, así como tener bases más reales para poder analizar la técnica empleada en estas obras [...]<sup>128</sup>

Aunque no datan la pieza escultórica dicen los restauradores que, en base a sus estudios, la técnica supervivió hasta la “segunda mitad del siglo XVII, así lo explican:

Con base en los estudios antes mencionados se ha podido determinar la supervivencia de esta técnica hasta la segunda mitas del siglo XVII. Aunque, por tradición verbal, sabemos que en el actual Estado de México, cuando se levantaba la cosecha, todavía en el primer tercio del siglo, se dejaba secar la caña del maíz, se pelaba y se hacían atados, unidos con hilo de maguey para realizar pequeñas figuras antropomorfas, las que una vez talladas, eran cubiertas con varias capas de engrudo denso y terminadas con cola de carpintero, aplicada con muñeca.<sup>129</sup>

Al ser esta composición escultórica el primer ejemplo que presenta una técnica mixta, como lo señalan los autores, y de haber ofrecido toda la descripción técnica del cuerpo del

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>129</sup> *Idem.*

*Señor Santiago*, como lo hicieron con la figura del Caballo, su gran aportación al conocimiento tecnológico del género de escultura ligera se contaría dentro del tipo de análisis y estudio que realizó Abelardo Carrillo y Gariel. Por otro lado, al identificar la caña y pasta de caña en mayor cantidad que el papel, del que no precisan su género, invita a pensar que su factura, que algunos autores consideran exclusiva de Michoacán, así por la temática pictórica que aparece en una de las caras de la peana, y que alude a la fundación de *Tenochtitlan*, tuvo lugar en el altiplano central.

En 1990 se publica, en *Imprimatura*, “Restauración del Cristo de Caña del Museo de Acolman” de Gerardo Calderón y Anaité Monteforte. En este estudio los restauradores dan noticia de un Cristo del siglo XVII depositado en el Museo de Acolmán el que, dicen, presenta una estructura hecha con hojas de maíz sobre la cual se aplicó médula de caña y pasta de caña (Foto 24). De los postizos señalan la presencia de una uña en un dedo de la mano izquierda y el posible origen animal de ésta: “La estructura, a base de hojas de maíz enrolladas y anudadas por tramos de fibras de agave como refuerzo, está cubierta por fragmentos de caña de maíz y pasta de caña. [...] En uno de los dedos restantes de la mano izquierda presenta una uña, que puede ser de hueso, cuerno, o uña de algún animal”.<sup>130</sup>



24. Dibujo del Cristo del Museo de Acolman que presenta como estructura interna en brazo izquierdo, y posiblemente en toda la figura, hojas de maíz. Foto tomada de: Gerardo Calderón y Anaité Monteforte, “Restauración del Cristo de caña del Museo de Acolman”, en *Imprimatura. Revista de Restauración*, p. 24.

<sup>130</sup> Gerardo Calderón y Anaité Monteforte, “Restauración del Cristo de Caña del Museo de Acolman”, *Imprimatura. Revista de Restauración*, México, Imprimatura, 1990, p. 24.

De presentar el *Cristo de Acolmán* la estructura a base de hojas de maíz, sería la segunda referencia, después de Julián Bonavit, de una imagen con estas características. Sin embargo, para Pablo Amador Marrero: “Dicha descripción presenta diversas dudas ya que se toma como ejemplo de soporte el corte de un brazo, con el que los restauradores ejemplifican el sistema de ejecución”.<sup>131</sup>

En 1991 se publica, en *Historia y sociedad en Tlaxcala. Memorias del Cuarto y Quinto Simposio Internacional de Investigaciones Socio-Históricas de Tlaxcala*, “Conservación y restauración de una imagen en caña de maíz. Estudios e investigaciones realizadas en torno al Cristo de Cortés en su importancia como patrimonio cultural” de Elsa Dubois López. La restauradora apunta que, en la actualidad, al *Cristo de Cortés* se le conoce bajo la advocación del *Señor de la Misericordia* y se encuentra depositado en la capilla que lleva su nombre en el Templo Sagrario Catedral de la Asunción de la ciudad de Tlaxcala. Elsa Dubois dice que la figura del Cristo se formó a partir de una estructura interna a base de “pliegos de papel” y “ensambles de madera” presentando como material primario médula de caña de maíz. También refiere que la imagen fue modelada, pero no precisa el orden en que aparecen dispuestos los materiales y cuáles fueron posiblemente modelados pues dice que “la caña fue cubierta por la policromía que se aplicó sobre entelados”:

En efecto, se trata de una gran pieza escultórica modelada con una serie de materiales que en conjunto dan a la pieza una gran ligereza. El material que fue básico en su manufactura es la médula de la caña de maíz descortezada y seca, estructurada al interior con pliegos de papel encolado y ensambles de madera de colorín llamado también zompantle; al exterior, la caña fue cubierta por la policromía que se aplicó sobre entelados con base de preparación conocida como ‘yeso a la cola’.<sup>132</sup>

Sin entrar en detalles de manufactura, la restauradora sólo dice que la pieza es “hueca” y que presenta las “mismas características técnicas” que refieren los “cronistas franciscanos del siglo XVI” y el estudio ya conocido de Abelardo Carrillo y Gariel. Hay que recordar que no sólo los cronistas del siglo XVI, como apunta la restauradora, hacen referencias a lo hueco de las imágenes ligeras, también en el siglo XVII y XVIII otras ordenes

---

<sup>131</sup> Pablo Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Granada, España, Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 69.

<sup>132</sup> Elsa Dubois López, “Conservación y restauración de una imagen en caña de maíz. Estudios e investigaciones realizadas en torno al ‘Cristo de Cortés’ en su importancia como patrimonio cultural”, *Historia y Sociedad en Tlaxcala. Memorias del 4º y 5 Simposio Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas de Tlaxcala*, México, octubre de 1988 a octubre de 1989, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 193.

religiosas, como el agustino fray Matías de Escobar, distinguen el carácter hueco de este género de imaginería: “Las características técnicas generales del Cristo de Cortés, de la que hemos hablado, son las mismas que guardan las piezas que, como está, son referidas por los cronistas franciscanos del S. XVI, como Mendieta y Torquemada, quienes nos hablan concretamente de los Cristos huecos de caña y de los cuales realizó un estudio técnico muy minucioso el Sr. Abelardo Carrillo y Gariel en su obra *El Cristo de Mexicatzingo. Técnica de las esculturas en caña.*”<sup>133</sup>

Llama la atención que Dubois, como restauradora, no detalle la intervención que realizó al *Cristo de Cortés* y sólo se apoye, para ofrecer algunos cuantos datos, en las crónicas de Mendieta y Torquemada que si bien son fuentes útiles que informan sobre los materiales y tipologías presentes en la escultura ligera para “confirmar o deshechar” hipótesis, como señalan Roberto Alarcón y Armida Alonso, éstos cronistas no hablan de la técnica empleada en este género de imaginería como refiere la restauradora y de quienes se apoya para explicar la técnica del *Cristo de Cortés*.

En *Los dioses mas ligeros del mundo. El arte escultórico purépecha en pasta de caña de maíz* (escrito en 1996. Sin publicar) Jaime Emilio Muñoz explica su interés por rescatar y difundir “uno de los quehaceres artísticos más sobresalientes de la cultura colonial mexicana: el arte de la imaginería en pasta de caña de maíz”. Dice el restaurador que la técnica llamada “pasta de caña de maíz” desapareció a finales del siglo XVIII junto con la escuela escultórica de *Pátzcuaro* fundada por don Vasco de Quiroga en el siglo XVI (Pablo Francisco Amador Marrero afirma que la técnica perduró del siglo XVI al XVII). Este hecho dio como resultado un escaso o nulo conocimiento de la técnica original, lo que ha llevado, según Jaime Emilio Muñoz, a que a este género escultórico sólo se le estudie dentro del contexto “histórico”, “estético” y de catalogación”. Por lo que su investigación tiene como propósito: “la búsqueda de materiales para ser aplicados a trabajos de restauración, la “reconstrucción” de la técnica tradicional y la difusión de un arte popular”.<sup>134</sup>

En el primer capítulo de su investigación, “Los Dioses del maíz”, estudia algunos mitos del maíz entre las culturas precolombinas como la maya, azteca, inca y “*purépecha*”, atribuyendo a ésta última el origen de “la técnica de pasta de caña de maíz”. En el tercer capítulo, “Los dioses mas ligeros del mundo”, habla de los dioses prehispánicos, y al igual que Bonavit hace una diferencia regional y material entre los dioses hechos con masa a base de granos de maíz y los realizados con “pasta de caña” de maíz o “pasta de

<sup>133</sup> *Idem.*

<sup>134</sup> Jaime Emilio Muñoz, *Los dioses mas ligeros del mundo. El arte escultórico purépecha en pasta de caña de maíz*, México, FONCA, INAH, 1996?, pp. i-iii.

Michoacán”. Dice que la costumbre de hacer dioses hechos con maíz “se difundió por todo el territorio mexicano y hasta América Central a excepción de los tarascos quienes descubrieron un material muy singular, conocido como pasta de caña de maíz o pasta de Michoacán”.<sup>135</sup> Sobre el material y procedimiento técnico de esta “pasta”, Muñoz destaca que los sacerdotes *Acahecha* fabricaban sus figuras con un “engrudo” llamado “*Tatzingui*”, mezclado con “médula molida” de caña de maíz y cuyo procedimiento para fabricar al ídolo, como apunta también el padre Luis Enrique Orozco, podía ser por medio del “moldeado” o del “modelado”:

A grandes rasgos, se trataba de un procedimiento que mezclaba la médula molida de la caña de maíz con una goma extraída de una orquídea llamada **Tatzigui**. Con esta pasta, llamada **Tatzingueni**, los sacerdotes **Acahecha** fabricaban sus ídolos, ya fuera empleando moldes de barro cocido o modelando directamente las figuras.<sup>136</sup>

Muñoz indica que esta “pasta” fue empleada por los “*purépechas*” para fabricar a sus dioses guerreros y que la elección del material pudo haber nacido por la necesidad de hacer, como también dice Sofía Martínez del Campo Lanz, ídolos de fácil traslado: “El descubrimiento de la pasta de Michoacán surgió, muy probablemente, de una larga experimentación en busca de un material con ciertas características (manuabilidad, ligereza y duración) para fabricar sus dioses guerreros y poder transportarlos sin dificultad al campo de batalla”.<sup>137</sup> Sin embargo, para Jaime Emilio Muñoz el “origen” del arte “*purépecha*” se desconoce, pues dice que: “La técnica y materiales originales del arte “*purépecha*” del *tatzingueni*, es uno de los misterios aun no descifrados en la historia del arte colonial mexicano”.<sup>138</sup>

Al tratar Jaime Emilio Muñoz las técnicas aplicadas a las imágenes cristianas con caña de maíz o lo que llama “el arte escultórico en *tatzingueni*” advierte que: “Resulta difícil hablar de la técnica original (la versión colonial) de un arte que desapareció hace más de un cuarto de milenio [...] Sin embargo, es parte de este trabajo reconstruirla hasta donde sea posible. Para ello nos basaremos en el testimonio de los cronistas e historiadores, así como en las observaciones practicadas por los estudiosos del tema.”<sup>139</sup> Muñoz hace la revisión de dos crónicas, la de fray Alonso de La Rea y la de fray Pablo de la Purísima Concepción Beaumont, y los estudios del padre Orozco, Julián Bonavit, Andrés Estrada Jasso y Abelardo

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>136</sup> *Idem.*

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. i.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 45.

Carrillo y Gariel. Para explicar la primera técnica Muñoz retoma lo dicho por Julián Bonavit sobre el empleo de un esqueleto a base de “hojas secas de maíz”, considera que la “primer técnica de pasta de caña de maíz” se aplicó en el siglo XVI.

La segunda técnica debió aparecer en el siglo XVII y “seguramente”, dice el restaurador, es la descrita por Bonavit. Sin embargo Jaime Emilio Muñoz, al exponer el procedimiento de esta segunda técnica no refiere la descripción que hace Bonavit sino que cita al padre Orozco. Hay que recordar que cuando el padre Orozco explica el “segundo modo de hacer crucifijos” retoma algunos fragmentos del estudio de Abelardo Carrillo y Gariel. Confrontando lo dicho por Bonavit acerca del empleo del modelado, del engrudo o *tatzingui* y de la pasta de caña de maíz llamada *tatzingueni*, así como lo señalado por Abelardo Carrillo y Gariel acerca del uso del agua cola y la inexistencia de una pasta con caña de maíz, se deduce que Jaime Emilio Muñoz reconstruye una técnica que según él, data del siglo XVII. Se cita sólo una parte de lo dicho por Muñoz para hacer notar que no es la técnica que refiere Bonavit y que lo descrito por Orozco, es retomado de Carrillo y Gariel, así lo expresa: “Por medio de una serie de papeles superpuestos y pegados con agua cola, en estado húmedo se modelaban para que diesen en lo posible las formas de tórax y del abdomen, tal vez sea sobre algún molde o machote, dejando así el interior completamente hueco”.<sup>140</sup>

Por último, Jaime Emilio Muñoz presenta, apoyado en las investigaciones de Julián Bonavit, Abelardo Carrillo y Gariel y Andrés Estrada Jasso, cuatro tipos de técnicas escultóricas: “esculturas con alma”, “esculturas sin alma”, “imágenes con alma de hojas de maíz” y “escultura exenta”.<sup>141</sup> Posteriormente presenta, como Sofía Martínez del Campo, los distintos materiales pero, a diferencia de la restauradora quien aporta el nombre científico y la descripción física del material así como la función que ocupa en la pieza, Jaime Emilio Muñoz los explica a partir de la información que cronistas e investigadores modernos han dicho sobre el empleo de determinado material:

Hemos visto que [...] los cronistas dejaron grandes lagunas acerca de las técnicas y materiales utilizados en el arte de la imaginería en pasta de caña de maíz. Como ya señalamos se dio una tendencia generalizada en dar mayor importancia a las cualidades del material que a su misma composición. Lo mismo sucedió con la técnica<sup>142</sup> [...] No obstante la inexactitud de datos sobre los materiales empleados en esta técnica, trataremos de desentrañar el significado del testimonio de los cronistas,

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 51-58.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 58.

historiadores y estudiosos para agrupar los elementos que intervienen en la hechura de las piezas.<sup>143</sup>

Muñoz considera como “materia prima” la pasta de caña o *tatzingueni*: “Comenzaremos aquí con la materia prima que dio nombre y renombre a este arte escultórico: “la **pasta de caña de maíz** o **tatzingueni** [...] Partiendo de la información documental [...] y de la observación personal de imágenes fabricadas en los siglo XVI y XVII, podemos resumir cual era, a grandes rasgos, la composición de elementos y el procedimiento para la obtención del **tatzingueni**”.<sup>144</sup>

El papel, dice, “era utilizado de diferentes modos en la estructura constituyendo, primordialmente, la base para la aplicación de la pasta de caña. Su utilización en las imágenes del siglo XVI y XVII quedó atestiguada en el informe (1845) del Dr. Río de la Loza sobre fragmentos de imágenes de pasta de caña [...]”.<sup>145</sup> Muñoz señala que en los años setenta el Instituto de Biología de la UNAM identificó en los “últimos fragmentos “del *Cristo de Mexicatzingo* trozos de “códice” hechos de “papel de lino europeo”. El restaurador refiere como fuente de esta información el estudio de Abelardo Carrillo y Gariel (página 16-17), pero este dato no aparece en el texto de Gariel:

En los años sesenta, el Instituto de Biología de la U.N.A.M (Universidad Nacional Autónoma de México) realizó una serie de estudios sobre los últimos fragmentos del Cristo de Mexicatzingo. En el informe rendido por esta institución resalta la siguiente información: “Fragmento de Códice. El papel que lo constituye es de origen español: muy probablemente, dados los caracteres de la fibra, se trata de papel de lino”. 24. Es evidente el origen europeo del papel, pues su producción en México fue bastante tardía.<sup>146</sup>

Las “telas” dice, se utilizaron con “diversas finalidades. La más común era servir de refuerzo al cierre de las hormas”. Pero su más importante función era la de hacer de “cendal”. Dice Muñoz que Enrique Luft indica que, “en algunos casos”, aparecen dos telas para cubrir las caderas: “la primera que podríamos llamar estructural, extendida después de bañada en aguacola, formando los pliegues naturales que conservó después de seca; no tiene el característico atado”. De la segunda tela no dice cómo aparece. Respecto a los aglutinantes el principal es el “*tatzinguí*”; en otras esculturas han aparecido: “algunos grumos de pegadura, vulgarmente llamada cola de carpintero muy diluida. Se utilizaba

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>144</sup> *Idem.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 61.

para construir el cartón, para unir las cañas y para aglutinar el yeso de la encarnación”. Por último Jaime Emilio Muñoz agrega que se “ha descubierto” en esculturas de los siglos XVIII y principios del XIX la utilización del “engrudo de harina”.<sup>147</sup>

Al decir Jaime Emilio Muñoz que, a diferencia de la masa hecha con granos de maíz que el antiguo indígena difundió por todo el territorio mexicano y centroamericano, la pasta o *tatzingui* es exclusivamente “tarasca” prolonga el mito de una técnica de origen prehispánico.

En 1997 se publica *Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz -Memoriales- Una técnica prehispánica casi olvidada*. El texto contiene las ponencias presentadas en Michoacán donde se abordan particularmente a los materiales y técnicas presentes en la escultura novohispana con “pasta de caña de maíz”. Fernando Martínez Cortés, en “Creación artística y pegamentos prehispánicos”, refiere que el “Tzacuhtli, zautli o engrudo”, aparte de contener propiedades medicinales, “se usaba como pegamento y como aglutinante en la técnica escultórica a base de pasta de caña de maíz”.<sup>148</sup> Hay que hacer notar que Martínez Cortés es el primero en señalar que el *tzauhtli* que emplearon los antiguos indígenas del altiplano central del Valle de México para fabricar sus ídolos, y que menciona Sahagún en su *Historia*, se empleo en la técnica de “pasta de caña de maíz”; sin mencionar el *tatzingue* o engrudo de origen michoacano.

Antonio Hernández expone, en “La escultura en la caña de maíz (*sic*)”, entre otras cosas, cómo fue que se le encomendó la tarea de restaurar al *Señor de la Salud de Patamban* en Michoacán. Dice Hernández que la pieza fue intervenida anteriormente por el “señor memo” quien le dio a conocer, dice, la “fórmula” de la “técnica prehispánica de caña de maíz” con el propósito de difundirla. Hernández describe a grandes rasgos la construcción del tórax, piernas y cabeza de la figura del *Señor*. Dice que el Tórax aparece “hueco” y formado por cañas a las que se les “notan las hojas” sobre las cuales se pegaron “capas” con aglutinante: “Sobre estas cañas fueron pegándose las capas necesarias, una sobre otra con el aglutinante reposado hasta lograr el grosor requerido”. Respecto a la construcción de las piernas no aparece completa la explicación, por lo que resulta difícil entender con exactitud si las piernas son huecas, si las astillas de madera de pino funcionan como estructura interna y sobre qué material se aplicó la llamada “pasta de caña molida” que refiere Hernández. De la cabeza sólo dice que esta hecha de “trozos de caña” y pasta de caña de maíz sin precisar si es hueca o maciza:

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp. 62-63.

<sup>148</sup> Fernando Martínez Cortés, “Creación artística y pegamentos prehispánicos”, *Primera Reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la pasta de caña de maíz-Memoriales-Una técnica prehispánica casi olvidada*, Michoacán, México, Instituto Michoacano de Cultura, 1997, p. 27.

Las Piernas: están hechas sobre astillas de madera de pino con un lazo de fibra de maguey hasta el agujero del clavo, este lazo está forrado de fibras de maguey en madeja sobre un hilado de la misma fibra muy bien torcido; está refinada y recubierta con pasta de caña finamente molida, con cola de conejo y blanco de España. Se utilizó el líquido del aglutinante para curar la escultura contra la polilla. El empastado fue recubierto con un forro de lino y sobre éste un empaste de Blanco de España terminado con el acabado y la decoración que tiene. La Cabeza: está hecha de trozos de caña cubierta de una pasta de caña de considerable espesor y finamente acabada.<sup>149</sup>

Antonio Hernández refiere que las esculturas en *Tzintzuntzan* y *Tarecuato* están hechas con los “mismos materiales” del *Señor de la Salud*, con la diferencia de que la técnica de las imágenes que se encuentran en estos dos sitios es “más original” y que los escultores emplearon una mayor cantidad de “baba de nopal” y “ziranda”. Materiales que no menciona entre los que identificó en la hechura el *Señor de la Salud de Patamban*.

Se han investigado y estudiado gran número de esculturas, las de *Tzintzuntzan* y *Tarecuato* están hechas con los mismos materiales que el *Señor de la Salud*: la única diferencia que estos artistas (*sic*) utilizaron más la baba de nopal y en vez de lino usaron ziranda o tzanángueta que es una tela que producen unos insectos en los árboles que comúnmente conocemos como madroño. Es claro que esta técnica fue más original.<sup>150</sup>

Enrique Luft Pavlata y Felipe Hincapié Alvarado refieren que su “Estudio de materiales y sistemas de construcción de imágenes de pasta de caña de maíz” parte de la experiencia como restauradores en la región de Michoacán. Enrique Luft destaca que las piezas restauradas pertenecen “al templo parroquial de Villa Escalante Michoacán (Santa Clara del Cobre) y en la ‘Huatapera’ del mismo lugar”. Sin embargo, no dice sí las imágenes intervenidas fueron vírgenes, santos o Cristos. Sin llevar un orden más sistemático que conduzca a la comprensión de su manufactura, inicia con la presentación en conjunto del listado de “materiales que las integran” como: “madera de colorín, fibra de Siranda, que equivale a un tipo de papel amate, que parece tela, trozos de pulpa seca de caña de maíz, pasta de caña de maíz ya molida, aglutinante, probable jugo de camote de **AUROCUCIA** (*Sobralia citrina* o *Cattleya citrina*) u otro”. Para explicar la preparación de la pasta de caña de maíz, cita la fórmula que Bonavit expone en su estudio.<sup>151</sup> Respecto a los “materiales para el acabado”, Luft señala que “son los empleados en la hechura del maque tradicional, y

<sup>149</sup> Antonio Hernández González, “La escultura en la caña de maíz”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 40.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>151</sup> Enrique Luft Pavlata, “Estudio de materiales y sistemas de construcción de imágenes de pasta de caña de maíz”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 46.

son los que dan la encarnación”, pero no ofrece ejemplos de piezas intervenidas donde aparezca el maque. Sobre las estructuras que presentan las imágenes, sólo dice que “las partes huecas de la escultura son toráx, brazos y piernas”, y que: “Sí por ejemplo, hiciéramos un corte radical a la altura de la rodilla, tendría el siguiente aspecto”, del exterior al interior, maque, capa delgada de papel siranda, capa gruesa de papel siranda, trozos de caña y pasta. El autor indica que el objetivo de esta distribución de materiales es para: “que la pasta No se reviente al secado, por perder menos volumen”.<sup>152</sup> De las esculturas que presentan una estructura a base de “hojas secas de maíz” dice que “Bonavit describe la hechura de las figuras como sigue: [...]”, citando lo que el doctor encuentra en su Cristo analizado; pero sin referir si la descripción técnica de Julián Bonavit se asemeja o corresponde a los Cristos analizados por él.

Sobre las articulaciones o goznes señala que en ciertas ocasiones se forraban con tela. Enrique Luft concluye diciendo que, “contrastando la información” de Bonavit con la “práctica *in situ*” y con el levantamiento gráfico de dibujos y de fotografías, existieron dos procesos tecnológicos aplicados a las imágenes con caña de maíz: el de estructura maciza y hueca. Por último, en la introducción de su estudio, Enrique Luft habla de la disciplina que un restaurador debe seguir al presentar “documentación precisa”.<sup>153</sup> Al señalar algunos puntos necesarios para la intervención de un bien mueble o inmueble, dice que: “Todo trabajo de restauración deberá estar acompañado por documentación MUY PRECISA, que contenga informes analíticos, críticas, ilustraciones (dibujos o fotografías), de todas las fases de la restauración y ponerlas a disposición del público en general, así como hacer una publicación”.<sup>154</sup> Sin embargo el restaurador no presenta, por lo menos en este trabajo, los lineamientos sobre las imágenes que intervino en Michoacán y que presume debe seguir un restaurador al examinar un bien mueble o inmueble.

Por su parte, Felipe Hincapié Alvarado advierte que: “Lo que aquí escribo no es una selección de notas bibliográficas ya registradas anteriormente, más bien, el resultado de una experiencia” que lo ha llevado a restaurar un gran número de “Cristos y otras imágenes”, entre ellas, de “cañejas de maíz”. Dice que hará una “descripción” de los materiales y hechuras de esculturas que pertenecieron a los “talleres de *Pátzcuaro* en Michoacán”, porque es aquí donde encontró, en diecisiete esculturas intervenidas, los materiales o “documentos manuscritos”, como él los llama, donde se asienta el lugar de fabricación y para qué sitio se realizó determinada escultura, así como los nombres de los escultores que

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

participaron en su manufactura. También refiere que encontró en imágenes pertenecientes al “taller de Ario” “hechuras de 1819”:

Por tanto haré una descripción de los materiales y hechuras que realizaron nuestros artistas de la escultura de la Nueva España en Michoacán, concretamente de los talleres de Pátzcuaro, Ario (¿de Rosales?) y San Francisco Tzintzuntzan. Expreso que de estos talleres porque en los documentos manuscritos (también llamo documentos a las muestras de materiales) encontrados dentro del cuerpo de las esculturas, que suman en un número de 17 (diez y siete) tres de ellos expresan que fue “hechura de Ario” (¿de Rosales?) “para Santa Clara”, en otros dicen; “se fabricó en “Patzcuaro” y los de Tzintzuntzan dicen “Zinzunzan -José Hernández-Marcos Hernández- Lucio Almaraz<sup>155</sup> [...] y los cristos del taller de Ario (¿de Rosales?) son los más recientes, pues encontré fechas de hechuras de 1819 [...]”<sup>156</sup>

El autor dice que construirá, con los materiales que los escultores emplearon en sus talleres y que aparecen expuestos al público en el Museo de Arte Colonial de Michoacán, “un Cristo en forma imaginaria”. Estos materiales son: “[...] cañejas de la planta de Maíz, tierra tiza (que es un carbonato de calcio), astillas de madera de pino (yarín), hilo de ixtle, trozos de tela de algodón, aglutinante de orquídea cristalizado, pequeñas piezas de madera blanda, una hoja de planta de chía, un alfiler, carbón de hueso de animal, rojo compacto y algunos escritos y tierra. Veamos el uso de estos materiales construyendo un cristo en forma imaginaria.”<sup>157</sup>

Para la construcción de un “Cristo imaginario” explica que, “dos días después de la cosecha”, la caña se deja secar tapada con la finalidad de no ponerse “fofa”, estando seca se corta en forma longitudinal y rectangular. “La chía”, ya cocida, molida y dispuesta en agua, se emplea para regar las “cañejas” cortadas y secas, su función es servir de agente fumigador. “Los hilos de amarre” se extraen raspando las hojas del maguey, lavándolos con vinagre adquieren flexibilidad, sirven para amarrar las cañejas “e ir dando forma a la estructura o esqueleto de la pieza a realizar”. “El Yarin”, explica Hincapié Alvarado, es el “corazón de la madera de pino” cuya propiedad es el no apolillarse y se usa para “dar fuerza a las partes frágiles de la pieza (codos, rodillas, hombros y a veces en las manos)”.<sup>158</sup> Dice que “La manta de algodón” se aplica para dar “forma y fuerza” y que a identificado de distinta manera su uso en cada taller:

<sup>155</sup> Felipe Hincapié Alvarado, “Estudio de materiales y sistemas de construcción de imágenes de pasta de caña de maíz”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 54.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 58.

Se aplica para dar forma y fuerza, algunos cristos del taller de Ario están prácticamente forrados a un paso de aplicarse la pasta de caña que dará la anatomía final. Del Taller de Pátzcuaro principalmente se usa para darle forma anatómica a la cabeza y dar fuerza a las rodillas y brazos. Se pega con extracto de bulbo de orquídea, con un elemento de carga que es la cañeja molida.<sup>159</sup>

El “aglutinante”, dice, se extrae de los “pseudo-bulbos” de las orquídeas que se localizan cerca al lago de *Pátzcuaro*. Por lo que su preparación varía de la expuesta por Bonavit. Dice que las orquídeas se medio cuecen, muelen y cuelan, “y se dejan evaporar para adquirir una consistencia espesa, ésta se mezcla con cañeja molida, da la pasta que ha de servir para darle la forma anatómica a la imagen”. La “Tiza” es una “tierra blanca” que se muele y mezcla con aglutinante de orquídea y su uso es para dar el acabado anatómico. Por último, dice que los “Alfileres” se emplearon para fijar “los ojos que son de vidrio o de cáscara de huevo.”<sup>160</sup>

Para el proceso del “encarnado y policromía”, Felipe Hincapié comienza por señalar los colores empleados y su obtención en la geografía de Michoacán. Dice que el blanco se obtiene de la Tiza, el negro de la “quema de hueso animal”, y el “café rojizo”, que es “la tierra de sombra tostada”, de la tierra cercana al lago de *Pátzcuaro*. Del rojo dice que: “lo encontré como parte de una ofrenda, en excavaciones que realicé con otros compañeros en tierras cercanas a Araró. Este mismo color lo usaron para las piezas de cerámica en la técnica del engobe, bastan estos colores para realizar las encarnaciones, pues el color tierra que es la sombra tostada con blanco nos da estos tonos”.<sup>161</sup> Respecto al proceso de encarnado indica que, para darle brillantes a la escultura, es necesario primero “encolar” o “engomar” todas las áreas que se van a encarnar con extracto de orquídea sobre la pasta, la cual debe estar pulida y lijada previamente con tiza. Finalmente aprecia que la policromía final y las encarnaciones “parecen bellas porcelanas y tienen un sonido armonioso, amortiguado, hueco y consistente”.<sup>162</sup>

Por último, Hincapié informa que en el taller de *Pátzcuaro* se emplearon otras “técnicas o materiales”, entre las que aparece “la técnica del qurote de maguey” como elemento estructural. Es de lamentar que el maestro restaurador no proporcione información sobre esta técnica tan importante que dice aparecer en Cristos, pues la única referencia técnica que se conoce hasta el momento, pero aplicada a vírgenes, es la publicada por el doctor Julián Bonavit:

---

<sup>159</sup> *Idem.*

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 60.

No me gustaría dejar de mencionar otras u otra técnica o materiales que usaron en el taller de Patzcuaro, en la realización de santos e imágenes tan importantes como los cristos, me refiero a la técnica de quiole de maguey material que se usó como parte central en la estructura o esqueleto, que ya tendremos ocasión de hablar de ellos.<sup>163</sup>

Respecto a la técnica del quiole, Rolando Araujo Suárez dice, en “Apuntes sobre la escultura ligera de México, paralelismos con Michoacán y Sudamérica”, que la técnica de origen prehispánico, donde el empleo del maíz y maguey dio como resultado la fabricación de ídolos ligeros, fue “adaptada” por los peninsulares que arribaron en el siglo XVI, creando en la capital del Virreinato “técnicas tradicionales” de “escultura ligera”. Por lo que Araujo propone demostrar, con base en el informe de algunas crónicas del siglo XVI, que éstas se desarrollaron “paralelas” a las que aparecieron en Michoacán y Sudamérica, así como “clasificar los distintos elementos” que la componen y presentar una tipología biológica que considera “aun incompleta”:

En el amplio panorama del arte mexicano, se incluye una técnica prehispánica particular de escultura liviana; donde el maíz y el maguey (base de la cultura mesoamericana) son los principales componentes en su manufactura. Con la llegada de los españoles en el siglo XVI, esta tecnología se adapta formalmente a la iconografía cristiana, añadiendo otros elementos técnico-estético, propios de la escultura española. Como resultado de un breve análisis respecto de la información obtenida de algunos cronistas del siglo XVI, se propone demostrar que en la capital del Virreinato de la Nueva España, se desarrollaron técnicas tradicionales de la escultura ligera, paralelas a aquellas que se manifestaron en el Reino de Michoacán y Sudamérica. Asimismo, se pretende clasificar los diferentes elementos que se utilizaron para elaborar esculturas, incluyendo de una manera más general, una tipología biológica, aun incompleta en nuestros días.<sup>164</sup>

Rolando Araujo es el primero en incluir, entre las técnicas escultóricas de origen prehispánico, el empleo del maguey, y retomar la hipótesis de Abelardo Carrillo y Gariel acerca de las diferencias tecnológicas entre la “escultura ligera” novohispana creada en la ciudad del Virreinato y Michoacán; lo que Araujo propone demostrar y en la que incluye también a Sudamérica

Al hablar el restaurador sobre el desarrollo de la escultura ligera en la Capital del Virreinato, cita a fray Toribio de Benavente Motolinía y a fray Bernardino de Sahagún quienes refieren en sus crónicas, la habilidad del indio para los oficios, las procesiones con crucifijos, los materiales y técnicas que conocían los antiguos indígenas y que usaron

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>164</sup> Rolando Araujo Suárez, “Apuntes sobre la escultura ligera de México, paralelismos con Michoacán y Sudamérica”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 63.

antes de la llegada de los españoles. También dice, a diferencia de la técnica que se dio en Michoacán, y que llama como caña entera y “serrín de caña” y no pasta de caña, que en la capital del Virreinato se usó el papel en mayores proporciones que la caña en esculturas que llama de “mayores proporciones”. Araujo añade que Abelardo Carrillo y Gariel fue quien “llegó a afirmar” que existieron diferencias técnicas entre los talleres de la capital del Virreinato y Michoacán, a partir de la solución estructural interna que cada taller resolvió dar a las imágenes:

En contraste con las tallas de caña entera y serrín de caña, utilizada con más frecuencia en Michoacán (donde también utilizan el papel), existe otra técnica de escultura de mayores proporciones donde el papel conforma la estructura principal, y la caña interviene en menores proporciones siendo entonces, que el peso está en función del papel y no de la caña; Gariel llegó a afirmar que existieron talleres de esculturas de “caña y papel” en la capital del Virreinato haciendo diferencias con las de Michoacán por la manera en que está resuelta la estructura interna y por el tipo de materiales que ubica a principios del siglo XVI (?).<sup>165</sup>

Acerca de la técnica de la escultura en Michoacán, Araujo comienza por señalar algunos datos históricos sobre el inicio de evangelización en Michoacán, la llegada de Vasco de Quiroga a esta región, así como la posible antigüedad de la *Virgen de Zapopan*. Respecto al estudio técnico de algunas imágenes marianas, dice el restaurador que existen trabajos donde sólo se han estudiado las “técnicas de fabrica” y no “las técnicas estructurales y decorativas”. Por último considera que: “Alonso de la Rea, fray Matías de Escobar, Matías de la Mota Padilla, fray Diego de Basalenque, Julián Bonavit, Carrillo y Gariel, E. Luft, E. Jasso, Martínez del Campo, J. E. Muñoz [...] se han abocado a estudiar los antecedentes históricos y la factura de la escultura ligera michoacana”.<sup>166</sup>

Existen algunos trabajos donde se han estudiado y analizado las técnicas de manufactura y en parte los estilos de la escultura ligera michoacana principalmente en los crucifijos. Sin embargo, no se conocen las técnicas estructurales y decorativas de las imágenes de las vírgenes como en el caso de la Virgen de la Salud, la de Cuitzeo, Zapopan, Talpa y muchas más, algunas han sufrido alteraciones físicas a causa de “restauraciones” y mutilaciones que han transformado la imagen original. La veneración y el hecho de vestir las debe haberlas protegido de alguna manera después de 350 años.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 72.

El paralelismo que Araujo encuentra entre la escultura de Perú, Bolivia y México radica en la práctica tecnológica de la que resulta una imagen de poco peso que tiene sus “antecedentes en tiempos prehispánicos” y que se “perfeccionó”, según el maestro restaurador, en el siglo XVI. Sin embargo, en el párrafo Araujo no considera que dentro de ese paralelismo también existe un material común que se empleó en ambos virreinos, el maguey, material que sólo refiere al hablar de la escultura que él llama como “sureña”:

En el Perú y Bolivia al igual que en México existe un paralelismo en cuanto al desarrollo de una técnica escultórica de poco peso que se perfeccionó en el transcurso del siglo XVI, cuyos antecedentes fueron prehispánicos. La característica principal de estas obras sureñas reside fundamentalmente en el uso de telas encoladas y el qurote de maguey llamado en aimara, tauca; y en quechua, chuchau.<sup>168</sup>

El restaurador resume la técnica virreinal de Perú y Bolivia en dos procedimientos estructurales: “escultura de tela encolada y escultura de maguey”.<sup>169</sup> Explica que el primer procedimiento consistía en confeccionar “un maniquí de paja que se recubre con telas encoladas, estando secas y se retira la paja de su interior. Después se hacen los acabados exteriores de la imagen”, se elabora un modelado de barro que es entelado, estando seco éste se retira del barro, sobre el entelado se “modelan” las formas requeridas con plaquitas talladas de qurote, posteriormente se aplican las bases y policromía. En el segundo procedimiento aparece el qurote como elemento estructural, el cual es tallado y entelado para recibir los acabados. Dice Araujo que para “confeccionar otros elementos como las manos, los pies y el rostro, se utilizaron otras maderas”.<sup>170</sup> De la escultura con qurote desarrollada en el Virreinato de la Nueva España no ofrece ninguna información escrita o referencia técnica de alguna imagen en particular.

Antes de iniciar con el análisis tecnológico de la escultura ligera, Araujo propone, con base en su experiencia como restaurador, que el “material dominante” debe dar nombre a la

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>169</sup> Existe un artículo de Pedro Querejazu Leyton donde el restaurador describe el desarrollo técnico de la escultura en maguey, pasta y tela encolada empleados en el Virreinato del Perú (hoy Perú y Bolivia), y presenta las distintas variantes tecnológicas que florecieron en el transcurso del siglo XVI al XIX. Pedro Querejazu Leyton, “La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú”, *Actas del segundo congreso de bienes culturales. II Congreso de conservación de bienes culturales*. España, Comité Español del ICOM, Teruel (23, 24 y 25 de junio de 1978), pp. 107-122.

<sup>170</sup> Pedro Querejazu indica que manos, pies y rostro se tallaban con una “pasta dura” hecha a base de yeso. Señala que cuando se establece el Virreinato se comenzó a emplear la madera de cedro para tallas, retablos y sillerías, pero para este género de imaginería, y por lo que describe Querejazu, se empleó, para manos, pies y rostro, la pasta. “*La escultura en maguey ...*”, p. 111.

“técnica”. Por ejemplo, dice que si el papel aparece en mayor proporción que otros materiales debe llamársele “escultura de papel con caña” o si la caña aparece en mayor medida debe llamarse “escultura de caña”. De las técnicas conocidas en Perú y Bolivia propone llamarlas: “escultura de tela”, “escultura de qurote tallado” o de “qurote entelado”:

Después de realizar múltiples trabajos de conservación y restauración, propongo hacer la siguiente división de procedimientos en relación a las esculturas, que se dieron tanto en la capital de la Nueva España como en Michoacán, donde el material dominante que conforma la estructura de poco peso, le va a dar el nombre a la técnica, independientemente de que en una escultura encontremos otros materiales en menor proporción, por ejemplo. Una escultura que tiene toda su estructura de papel enrollado o moldeado con refuerzos internos de qurote o colorín y acabados exteriores con caña tallada o pasta de caña, es una escultura de **papel con caña**. Mientras que otra escultura está conformada totalmente de caña o modelada con algunos elementos de papel o refuerzos con tela. Se trata de una escultura **de caña**. En Perú o Bolivia, las técnicas de escultura ligera, serían denominadas esculturas de tela (moldeadas en paja o barro), de **qurote tallado** o de **qurote entelado** (probablemente existen otras variantes).<sup>171</sup>

El autor señala que ha identificado, con base en los “análisis tecnológicos” realizados por él, los materiales que presenta la “escultura tradicional de los crucifijos” mexicanos. Dice que en la cabeza se empleó el papel moldeado, cañuelas talladas, qurote y “andani” término que traduce como “máscaras”. El tórax presenta: hojas de papel moldeado o modelado en húmedo, hojas secas de maíz amarrado con pita, cañuela tallada, qurote, madera de colorín, *caratacua*, madera colmea, madera copal. En brazos aparece: papel de amate, papel maguey enrollado, cañuela tallada, madera de colorín tallada, madera de pino y en las articulaciones de los brazos “cuero y pergamino”. En piernas: papel enrollado, cañuela tallada, plumas amarradas torcidas, madera de colorín, madera de pino y en articulaciones, al igual que en los brazos, cuero y pergamino. En manos: pluma, cañuela, papel, qurote, madera de copal, madera de colorín, madera de pino. En pies: pluma, cañuela, papel, madera de copal, madera de colorín, madera de pino. En los dedos: pluma, cañuela, qurote, madera de colorín, madera de pino, y en el cendal: serrín de caña, papel, piel, tela de algodón y tela de lino. Araujo habla de tres distintas capas de recubrimiento que recibe la “estructura”, como él llama al modelado anatómico de la figura, lo expresa así:

Para el PRIMER recubrimiento de la estructura se utilizaron, según el caso, papel amate, papel de maguey, cañuelas enteras talladas o pasta de caña. EL SEGUNDO recubrimiento consiste en aplicar polvos inertes: blanco de plomo, sulfato de calcio, carbonato de calcio, tierras ‘grises’ no identificadas. Como adhesivos se utilizaron el

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 76.

mucilago de orquídeas, la cola de 'conejo' y la baba de nopal. La TERCERA capa lo constituye la policromía realizada al temple y al óleo. También se han mencionado casos de 'maque'. Los barnices no han sido suficientemente estudiados [...]<sup>172</sup>

Respecto a las plumas como elemento estructural, Gabriela García Lascurain Vargas refiere en comunicación directa, que tiene conocimiento de que las plumas “se usaban como estructura de manos y pies, dejando el extremo final del canuto para recortar y hacer aparentar las uñas”.

Por otro lado, Rolando Araujo pretende agrupar -a diferencia de Sofía Martínez del Campo Lanz quien clasifica los materiales presentes sólo de imágenes michoacanas-, los materiales de origen animal y vegetal: “Según la naturaleza biológica de los materiales dominantes en las estructuras” que conforman las imágenes. Comienza con lo que él llama como “Esculturas con estructuras de **Parenquima**”, de este material, que no había sido señalado por otros investigadores, dice ser un tejido fundamental en la mayoría de los órganos vegetales como la “caña de maíz, quiote, acahual o andani”. Explica que con el nombre de acahual se designan en la flora mexicana a varias plantas de géneros diferentes y que el que interesa pertenece al género “*Tithonia tubaeformis*”, también llamada *acahual* o gigantón, nombre que se aplica a toda clase de yerbas secas y grandes. Dice Araujo que en Michoacán se le llama *andan* o *nadani* (*T. Tubaeformis* o *Heliantus annuus*), “girasol”, pero no explica cómo y con qué materiales se mezcló para fabricar escultura ligera, sólo extrae del estudio de Joaquín Fernández de Córdoba, “Mascaras tarascas prehispánicas”, una cita donde el autor explica cómo se elaboraban las máscaras con el “*andani*”:

Para modelar máscaras usaban la caña de maíz o de otras plantas que poseían con el andani y sus análogas. Se ponía a secar al sol hasta que hubiese perdido toda la humedad. Previamente dispuestos, secos y en polvo fino, se tenían los pseudo bulbos del Tatzingueni, orquídea que como la aróracua y la itzúmacua servían para hacer una especie de engrupo. Ambas sustancias, bien pulverizadas y tamizadas, se mezclaban en proporción definitiva y agregándoles agua se formaba una pasta fresca, con esta se moldeaban las máscaras [...]<sup>173</sup>

De la caña de maíz Araujo sólo hace referencia al empleo del *Ouaquauitl* o caña seca la cual -dice- tuvo varios usos desde el empleo de sus tallos completos hasta su “serrín”. Rolando Araujo, a diferencia de Julián Bonavit quien habla de bagazo mezclado con aglutinante, refiere el “serrín” mezclado con adhesivo que da como resultado una pasta para formar “piezas completas” (mascaras). El autor no precisa por qué coloca máscara entre

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pp. 82-83.

paréntesis, pues el término máscara o mascarilla refiere sólo al molde del rostro y no a toda la figura:

El **Ouaquauitl** o caña seca fue empleada completa cuyos tallos eran unidos entre sí por medio de compresión y añadiendo un adhesivo se forma un atado o ensamble compacto, que estando seco, se puede tallar. Se usó también para completar los volúmenes exteriores de una escultura. El serrín mezclado con adhesivos se convierte en una pasta que sirvió para formar piezas completas (máscaras). También se utilizó como relleno, y para modelar formas exteriores de una escultura. Antes de usar la caña, era lavada en agua caliente para así liberar los azúcares, posteriormente se impregnaba con productos insecticidas vegetales. Los adhesivos para unir las cañas o formar pastas, consiste en cola de conejo, baba de nopal y mucílagos de orquídeas.<sup>174</sup>

Explica Araujo que el quiote es el tallo floral del maguey, el cual pertenece a la familia de las *Amarilidáceas* del género *Agave* y que: “Aun falta estudiar si alguna especie fue preferida para hacer esculturas”. Sobre la técnica dice el restaurador que el tallo “generalmente era descortezado”. Agrega que los cronistas del periodo virreinal nunca mencionaron su uso y que se conocen esculturas formadas con este material. El único investigador que ha compartido el conocimiento tecnológico de una escultura con quiote es Julián Bonavit, de quien Araujo como otros autores retoma y cita su estudio, que resultaría ya inútil repetir. Del empleo de serrín dice de nuevo que se usó como relleno, pero no indica en qué parte de la figura aparece:

El tallo generalmente era descortezado. Los fragmentos cortados longitudinalmente a manera de astillas gruesas, se lavaba en agua caliente para extraer los azúcares (*sic*). Para unir los fragmentos se utilizaba un adhesivo, pernos de madera y espinas (altorrelieves). El serrín aglutinado también se ha encontrado como relleno. En México, ningún cronista del siglo XVI, XVII y XVIII, mencionan al quiote como elemento estructural de las esculturas. Sin embargo se conocen algunas obras exentas y altorrelieves del siglo XVI construidas con este material.<sup>175</sup>

El segundo tipo estructural que indica Araujo es el que se conforma por: “**Fibras de Celulosa** manufacturadas en hojas; Papel amate o siranda; papel de maguey; papel de lino. Las fibras tejidas (telas), algodón, yute, lino, fueron utilizadas como refuerzo, aunque existe un caso de esculturas envueltas ‘en contence’ (Bonavit)”.<sup>176</sup> El tercer tipo estructural al que hace referencia Araujo es: “**Esculturas en Hojas y tallo** herbáceo: Hojas de tallo de maíz y de la mazorca del maíz; carátacua (*Baccharis ranulosa?*) o (*Charharhutakua*, pajueta de

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 81.

ixtle?). En Uruapan, Zavala Paz hace referencia de un cristo de paja confeccionado por Tata Plácido”. El cuarto tipo estructural es: “Esculturas de Tallo leñoso: Coníferas; Eritrina” (árboles como el pino o el abeto). El quinto tipo estructural es “Escultura con estructura de **Queratina**: Plumas (guajolote?)”. La Queratina es una substancia que constituye la capa externa de la epidermis de los vertebrados y de los órganos como plumas, cuernos, uñas, etc; pero Araujo no explica por qué coloca un signo de interrogación a la palabra “guajolote” y tampoco refiere qué otros tipos de plumas ha identificado en sus intervenciones.

La clasificación de los materiales que Rolando Araujo presenta, a partir de la tipología biológica de los mismos, resulta para el lector poco clara pues no ofrece el significado de algunos materiales ni tampoco lo enriquece con alguna intervención que él haya realizado. Sin embargo, el hacer mención de ellos y de su presencia en esculturas ligeras abre el panorama al conocimiento de otros materiales y técnicas.

Otra de las presentaciones de este encuentro es la de Teresita Loera Cabeza de Vaca y Rafael Gutiérrez Yañez quienes, en “Los Cristos en el arte de Morelos muerte y salvación”, se abocan a los Cristos de Morelos. Aunque aportan escasas referencias sobre los materiales y manufactura en estas imágenes, mencionan como material novedoso la identificación de la “caña de azúcar” en la hechura de algunos Cristos. En principio señalan que en el taller de restauración del Centro del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Morelos han trabajado un número “considerable” de esculturas policromadas de Cristos de bulto. En el análisis técnico de estas imágenes han identificado, en “la gran mayoría”, “un núcleo estructural” a base de maderas como el colorín y *ayacahuite* (variedad de pino de México): “[...] en el análisis técnico, que se ha hecho de estas piezas, hemos podido observar el núcleo estructural, la gran mayoría presentan un soporte de madera ya sea de colorín, ayacahuite o alguna otra variedad de pino. Sin embargo también hemos trabajado algunos manufacturados en diversos materiales vegetales [...]”<sup>177</sup>

Una de las imágenes analizadas por ambos restauradores es el Cristo de la Iglesia de Tlaltizapa que dicen: “tiene en su núcleo pasta de caña de maíz que esta rodeada de hojas de caña de azúcar, dándole a la técnica una modalidad local, utilizando vegetales propios de la región azucarera de Morelos”.<sup>178</sup> Otra pieza importante y que presenta un material estructural particular, es el Cristo de la iglesia del ex convento de Totolapan. Apuntan los expertos que: “[...] al ser restaurada la pieza in situ, identificaron en su núcleo

<sup>177</sup> Rafael Gutiérrez Yañez y Teresita Loera Cabeza de Vaca, “Los Cristos en el Arte de Morelos Muerte y Salvación”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 99.

<sup>178</sup> *Idem*.

quiote”. Parece ser que su análisis también quedó *in situ* al momento de restaurar una imagen pues sólo refieren que la figura presenta como “núcleo central” quiote:

[...] al realizar la restauración de esta pieza (la población no permitió que la restauración de esta pieza se trajera al taller y fue necesario restaurarla *in situ*, con permanente vigilancia de los mayordomos), nos dimos cuenta que el núcleo de la escultura no era de madera, ni de caña, a pesar de su ligereza, sino de ‘quiote’ que es el tallo largo del maguey donde se sostiene la flor”.<sup>179</sup>

Si bien el título de la ponencia no promete hablar de la tecnología empleada en la escultura ligera, es de lamentar que no ofrezcan información sobre la intervención de las imágenes con la que enriquecerían el conocimiento de las variantes técnicas presentes en la imaginería ligera novohispana, pues hasta el día hoy no se conoce algún estudio publicado que describa la manufactura de Cristos con caña de azúcar o quiote.

Elsa Dubois López, en “Estudios y conservación del *Cristo de Cortés* una imagen en caña de maíz policroma de Tlaxcala. El *Cristo de Cortés* una imagen de caña de maíz”, a diferencia de su primer estudio publicado en 1991 donde aborda la historia y leyenda de *Cristo de Cortés*, analiza y compara la imagen con la del Cristo de San Francisco y presenta algunas cuestiones en torno a cuidados de conservación y restauración, da luz sobre el proceso de análisis de los materiales y técnica presentes en el Cristo.

La restauradora dice que la técnica de manufactura de la imagen fue estudiada en dos etapas, la primera *in situ* y la segunda “cuando pasó a ser intervenida en sus procesos de conservación”.<sup>180</sup> De estas dos etapas resultó que la pieza presenta como “soporte” medula de caña de maíz: “que fue utilizada una vez seca y descortezada, siendo entonces, la materia prima por la cual se identifican estas esculturas. Conforman en esta pieza, aproximadamente un 70% de su composición básica.”<sup>181</sup>

Dubois señala que a diferencia de otras esculturas el *Cristo de Cortés* “primero se modelo con pliegos de papel”. Por otro lado, refiere el empleo de la pasta de caña de maíz, la cual tuvo dos finalidades: la primera, ser “aplicada” sobre los “tallos largos de la caña”, la segunda para “modelar” “huesos y músculos”, así lo explica:

A diferencia de otras esculturas, el Cristo de Cortés, fue modelado primero con pliegos de papel encolado, sobre los cuales se colocó la caña de maíz, adherida al

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>180</sup> Elsa Dubois López, “Estudios y Conservación del Cristo de Cortés. Una imagen en caña de maíz policroma de Tlaxcala. El Cristo de Cortés: una imagen en caña de maíz”, *Primera reunión nacional de ...*, p. 111-112.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 112.

papel con el mismo adhesivo. En esta parte de su confección, el artista colocó los tallos largos de las cañas, de acuerdo a la dirección de las partes del cuerpo y sobre estas, aplicó una pasta de caña muy triturada y aglutinada con cola. En otras ocasiones aplicó solo esta mezcla que sirvió para modelar, los huesos y músculos (*sic*) que destacan en la figura, de ahí que exista en diferentes niveles de espesor, en toda la pieza.<sup>182</sup>

De la existencia de una pasta hecha con caña de maíz Elsa Dubois dice que, a diferencia de Abelardo Carrillo y Gariel “quien no llegó a encontrar” en sus imágenes analizadas la presencia de la pasta de caña de maíz y concluyó con la inexistencia de la misma, constata su presencia por medio de una muestra extraída al *Cristo de Cortés*:

Redundando un poco sobre la técnica planteada por el Sr. Carrillo y Gariel, quien no llegó a encontrar pasta de caña, en sus esculturas estudiadas, se puede con este ejemplo y a diferencia de aquellas, destacar el empleo de esta mezcla, para modelar la musculatura de la figura. La observación microscópica de una muestra, constató su presencia en combinación técnica con la caña seca, sin cola.<sup>183</sup>

La restauradora refiere que la caña de maíz aparece en cabeza, cuello, tórax, brazos, abdomen, cendal y piernas, “a excepción de las manos, rodillas y pies, que fueron tallados en madera de colorín”. Uno de los dibujos que aparecen en esta publicación muestra la representación de cilindros de madera de colorín a manera de alma o estructura interna en brazos y piernas, sobre los que se aplicó la pasta de caña de maíz (Foto 25). Sin embargo, Dubois dice que la composición de la madera fue comparada “con una muestra de madera de colorín, resultando similares”.<sup>184</sup> Resulta algo confusa la información, pues no se comprende qué género de madera suave es, pues dice más adelante que: “Al ser talladas las manos y los pies, el artista prefirió usar ese material, que además de suave y ligero, permitió la dramatización de estas partes del cuerpo”. No precisa si en efecto es madera lo que aparece como estructura interna en las piernas, pues al señalar que las rodillas aparecen talladas con madera emplea términos tales como “al parecer” o que “puedan” tener como “núcleo interno”: “La madera se encuentra, al parecer, formando parte de las piernas, ya que se hace evidente en el tallado para formar las rodillas, de ahí que estos miembros puedan tener también, un núcleo interno de este material”.<sup>185</sup>

Al exponer la restauradora cómo se empleó el papel para la construcción del tórax y abdomen en el *Cristo de Cortés*, se detecta de inmediato una cita de Abelardo Carrillo y

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 113.

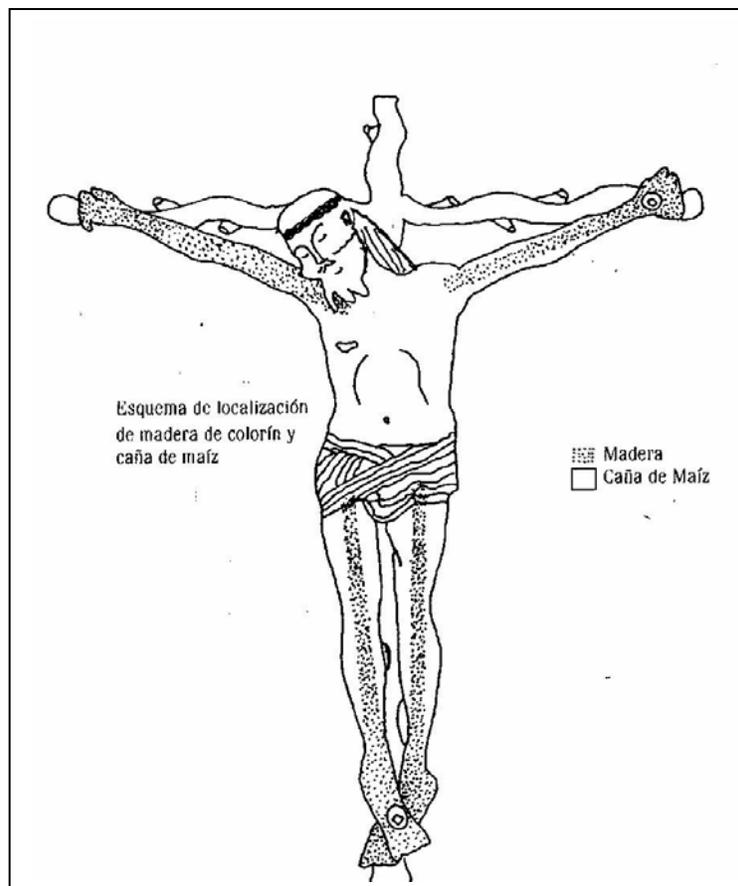
<sup>183</sup> *Idem.*

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 114.

Gariel donde se explica como se usó el papel en el *Cristo de Mexicaltzingo*, Dubois no aclara si el método constructivo es igual al *Cristo de Mexicaltzingo* o sólo es una interpretación de cómo pudo haber estado constituido el “esqueleto de papel modelado en humedo” en el *Cristo de Cortés*:

c) Papel: El artista se ayudó de pliegos de papel encolado, para dar la forma interior de la escultura. Como soporte, el esqueleto de papel se modeló en húmedo ‘para que afectase en lo posible, las formas del tórax y del abdomen, dejando totalmente exento el interior.’ (2) El papel usado como soporte en esta escultura, se observó, por un lado, cubriendo el tronco de colorín con cola.<sup>186</sup>



25. La figura presente como alma en piernas, manos, brazos y pies, palos madera de colorín. *Cristo de Cortés*. Foto tomada de: Elsa Dubois López, “El Cristo de Cortés de Tlaxcala, México. Estudios y conservación de una imagen en caña de maíz”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, p. 208.

<sup>186</sup> *Idem.*

Identifica que el papel empleado es de “fibra de lino”, el cual cubrió “las estructuras internas de madera” otorgando “homogeneidad y firmeza a los trozos largos de caña o a la pasta misma, a diferencia del caso de la madera tallada en donde el artista decidió cubrirla con tela”.<sup>187</sup> Sobre el empleo de telas comprueba que son de “fibra de lino”, las cuales se utilizaron: “con cola para cubrir los miembros de la imagen que fueron tallados en colorín. Esto se nota fácilmente, ya que puede distinguirse por la parte posterior de las pantorrillas, lo que demuestra que fueron utilizadas para cubrir y preparar los pies, para recibir su encarnación. Estas telas también se aplicaron en las manos y puede constatarse fácilmente, en los huecos de los clavos”. También dice que, como parte de la base de preparación, se empleó “papel encolado sobre la caña, para recibir la base blanca de preparación”.<sup>188</sup> Otra de las técnicas que destaca Dubois es la aplicación del estofado en el Cendal del *Cristo de Cortés* el que primero, dice, se modeló con pasta de caña de maíz.

Por último, la restauradora presenta dos esquemas estratigráficos: uno muestra la técnica de manufactura del *Cristo de Cortés* y el otro una de sus piernas. En el primer esquema aparece del interior al exterior de la imagen las siguientes capas: pliegos de papel encolado, caña de maíz descortezada, caña de maíz triturada y aglutinada con cola, pliegos de papel encolados, base de preparación de yeso gris a la cola, estuco o capa de yeso blanco o fino, base de protección coloreada, encarnación al óleo y barniz de protección. Parece ser que estas capas corresponden a la caja torácica, pero la restauradora no lo especifica. En el dibujo aparece una de las piernas del Cristo, donde del interior al exterior, aparece lo siguiente: madera, pliegos de papel encolados, cañas descortezadas, caña triturada con cola, pliegos de papel encolados, base de yeso de cola, base de yeso blanco fino, policromía y capa de protección. De la cabeza no menciona ninguna descripción estructural, sólo la referencia a la presencia de caña de maíz.

Resulta lamentable que en esta revisión historiográfica la mayoría de los restauradores no describan con suficiente detalle la intervención que realizan a sus piezas, pero sobre todo no se comprende por qué recurren al estudio de Abelardo Carrillo y Gariel no para comparar similitudes o diferencias entre tecnologías o comprobar o no hipótesis, como la hacen con las crónicas, sino para explicar el proceso de sus piezas examinadas con citas textuales de Carrillo y Gariel. Esto no quiere decir que se considere el texto de Abelardo Carrillo y Gariel caduco, al contrario, al ser el primer análisis completo que existe sobre una

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 116.

escultura ligera, como apunta Moyssén, debe ser fuente referencial para el estudio de otras piezas intervenidas. Sin embargo, su peso es tal que impide descubrir novedades.

Aunque existe el uso de la pasta de caña de maíz y algunos autores afirman haber comprobado su presencia en escultura ligera, no queda lo suficientemente claro por otros autores su existencia, pues Enrique Luft en sus estudios la afirma y niega. Por otra parte, los autores revisados olvidan que desde la época virreinal ya se habla de una tipología de escultura ligera, la de cartón, cuya influencia con la técnica de papelón española se evidencia en las fuentes decimonónicas. Este es un dato que la historiografía del siglo XX, al abordar piezas que presentan como material dominante el papel, olvida al otorgar mayor presencia a la caña de maíz, dando continuidad al mito de una técnica de origen michoacano y olvidando por completo su origen novonispánico.

Capítulo 5. Siglo XXI: medios y métodos científicos al servicio del estudio y preservación de la escultura ligera novohispana.

En la revisión de las fuentes del siglo XX se ha visto cómo el estudio de la escultura ligera novohispana con caña de maíz ha recurrido a distintos métodos de análisis que van desde la observación ocular hasta la intervención de piezas e incluso destrucción. Las herramientas empleadas para estudiar la tecnología de cada escultura no son siempre suficientes para conocer los materiales constitutivos que las conforman. Con métodos no destructivos, en esta primera década del siglo XXI los estudiosos de este género de imaginería han experimentado exitosamente con aparatos médicos e industriales que han favorecido el trabajo interdisciplinario. Sobre todo la participación de restauradores e historiadores ha abierto nuevas rutas de investigación sobre los materiales y técnicas presentes en la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

En **2001** se publica *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en Caña de Maíz*. En la introducción Antonio García Abásolo, explica que el libro acompañó a la exposición “Legado indígena para la piedad del Viejo Mundo” que tuvo cabida en la Iglesia de la Magdalena en Córdoba, España. Dice que la exposición mostró: “[...] imágenes de Cristo realizadas en caña de maíz y enviadas o traídas desde el Virreinato en Nueva España por los cordobeses que se asentaron y pasaron buena parte de sus vidas en las Indias españolas [...]”, y que Andalucía, y dentro de ella Córdoba, tiene actualmente un patrimonio importante de imaginería mexicana. Del texto dice García Abásolo que: “Probablemente este sea el primer libro que se edite en España sobre este tema; es decir un estudio que comprenda la imaginería mexicana desde sus orígenes prehispánicos purépechas, hasta la implantación de estas imágenes en la piedad popular en México y en España”.<sup>1</sup> No refiere si en la exposición se mostró escultura ligera mexicana y de qué iglesias o museos. De lo anterior, Gabriela García Lascurain Vargas aclara, en comunicación directa, que: “sólo fueron exhibidas esculturas ubicadas en iglesias o conventos de Andalucía. No se envió para ser expuesta ninguna procedente de México”. Por otro lado, los artículos que aparecen en el texto de historiadores del arte, restauradores, artesanos y escultores mexicanos aportan su conocimiento junto con los investigadores españoles sobre la historia, materiales y técnicas de la imaginería ligera. Por lo tanto constituye un giro, pues la historiografía española muestra interés en el tema.

<sup>1</sup> Antonio García Abásolo, “Introducción”, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, coordinadores, Antonio García Abásolo, Gabriela García Lascurain Vargas, Joaquín Sánchez Ruiz, Córdoba, España, Publicaciones de la Obra Social y Cultural CajaSur, 2001, p. 13.

Sin embargo, se verá que se continúa con el mito sobre el origen “*Purepecha*”, no sólo entre los autores mexicanos, sino también españoles como lo muestra el título del estudio “Técnica Purhépecha para imágenes Cristianas” del escultor español Joaquín Sánchez Ruiz.

El escultor trata la historia y orígenes de la técnica tarasca para concluir con lo que él llama “la estética de lo popular”. Entre los temas que desarrolla aparece el que lleva por título “historiografía de la técnica de la caña”. Revisa, al igual que Andrés Estrada Jasso en *Imaginería en Caña*, algunas fuentes virreinales y estudios modernos donde aparecen los distintos términos que se han asignado, a lo que califica de “exótica técnica”. Agrega diciendo que estos autores recurrieron al empleo de términos inadecuados por desconocimiento y a quienes “debemos disculpar” por emplear “expresiones fuera de lugar”. Considero que hay que recordar que estos términos al nacer en un contexto histórico donde se comenzaban a conocer dos culturas distintas, la peninsular y la mesoamericana, y que si bien su uso se continuó entre los investigadores modernos fue, quizá, porque las piezas presentan una manufactura difícil de estudiar dado que se construyen a partir del interior de las mismas. Por otro lado, el vocabulario empleado primero debe ser estudiado lo suficiente, para decir después qué términos están “fuera de lugar”. Joaquín Sánchez Ruiz dice, al igual que los autores del siglo XX, que los cronistas hablan de técnicas quienes las “llaman” de distintas maneras, así lo expresa:

Esta exótica técnica ha prestado problemas de comprensión a los estudiosos, empezando por su propia definición. Los cronistas la llaman caña de maíz, médula, corazones de caña, harina del tallo seco de la caña (Mendieta), fibras largas de caña (Bonavit), tallos secos de maíz (Carrillo), pasta de caña, pasta de Michoacán, bagazo de maíz (Nicolas León); cañita, tatzingueni (caso de hablar del aglutinante, pero por extensión se nombra así a toda la técnica), aguazol (nahua), cañaheja o cañejas, papelón, cartón, escultura de cañamo o de eneas, etc. Se llega a considerar el empleo de otra planta como el maguey o erróneamente el bambú o la palmera [...] Estrada Jasso la llama certeramente rastrojo, pues no sería sino tras la recogida del grano cuando se aprovechase la caña de maíz.<sup>2</sup>

Entre los ejemplos de “imprecisión”, del que habla Joaquín Sánchez, señala un Cristo del cual no refiere su procedencia. Sólo aparece, a pie de foto, como “Cristo del Sagrario de la Catedral de México, hecho de capullos de sanángetas?” (se le llama *tzanángueta* a la bola hecha por los gusanos del madroño o arbusto de la familia de las

---

<sup>2</sup> Joaquín Sánchez Ruiz, “Historiografía de la técnica de la caña” y “Técnica Purhépecha para imágenes cristianas”, en *Imaginería indígena mexicana ...*, p. 89.

ericáceas). Para el escultor las “creencias populares” que consideran al Cristo hecho de “capullos de gusanos de seda” “corrompen” la información de manera equivocada:

Debemos disculpar que si a veces se usan expresiones fuera de lugar, es por que no conocían bien este material, verdaderamente raro, o porque ha sido difícil o imposible precisarlo. Como ejemplo existe un Cristo realizado según creencias populares con capullos de gusanos de seda [...]. Esta es a nuestro parecer [...] el origen de una afirmación que se va corrompiendo hasta llegar al equivoco actual [...]<sup>3</sup>

Estas “creencias populares” como las llama Joaquín Sánchez Ruiz, no deben descartarse. Hasta que no se encuentre información sobre los materiales que conforman al Cristo, esta hipótesis debe quedar abierta. Como ya se ha visto hay diversidad de materiales indígenas como europeos y no debe sorprender que se puedan encontrar otros nunca antes vistos. En este sentido, Fernando Martínez Cortés en *Pegamentos gomas y resinas en el México Prehispánico*, al tratar en su estudio el empleo del papel entre los antiguos indígenas refiere que Francisco López de Gómara, mencionado en el capítulo II, Lorenzo Benaducci Boturini (1702-1751) y Alexander Von Humboldt (1769-1859), “consignan el uso de bolsas de oruga en la fabricación del papel”. De la crónica de Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Martínez Cortés recupera lo siguiente:

En los montes de Santa Rosa, al norte de Guanajuato, se ven, suspendidos en las ramas de arbustos (*arbustus madroño*) unos saquitos de forma oval llamados capullos de madroño, producto de orugas del género *Bombux de Fabricius*. Son blancas y están “formadas por capas que se pueden separar las unas de las otras [...] se puede escribir en las capas interiores de estos capullos, sin que de antemano se les haga ninguna preparación. Es un verdadero papel natural del que solían sacar partido los antiguos mexicanos, pegando varias capas juntas para formar un cartón blanco y lustroso”.<sup>4</sup>

Quizá no sea el gusano u oruga que produce la seda, y que señala Joaquín Sánchez Ruiz, sino el género de oruga que crea estos capullos y que Humboldt dice usaros los “antiguos mexicanos” como papel.

Por otra parte, el escultor considera que para definir las variantes técnicas de la escultura con caña: “Lo más correcto a nuestro juicio es la opinión de Rolando Araujo.

<sup>3</sup> *Idem.*

<sup>4</sup> Alexander Von Humboldt, *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1966, p, 303, en Fernando Martínez Cortés, *Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico*, Secretaría de Educación Pública (Colección Sep Setentas, 124), 1970, p. 68.

Para él debe denominarse la técnica por el elemento más usado en la misma, pues la gran diversidad de materiales hacen de ésta algo complejo”. Dice que la técnica varía desde las hechas “exclusivamente con caña” o “papel” “sin otro aditamento” y que, por los autores revisados hasta el momento y las imágenes intervenidas, no hay piezas que presenten sólo papel o caña, por lo que propone que:

Se deberían nombrar las esculturas pues, por su material dominante: de colorín, de papel amate, de caña de maíz tallada, de caña de maíz molida, de varillas de otate amarradas, de varillas de pino y pluma amarradas con fibras, de quiote de maguey, de núcleo de hojas secas de maíz, etc. Las técnicas varían desde las obras exclusivamente realizadas en caña a las de configuración de papel sin otro aditamento.<sup>5</sup>

Joaquín Sánchez dice que su experiencia en recorridos por todo el país, lo han llevado a encontrar “Cristos de caña” en “toda la geografía mexicana”. Sin embargo, el escultor no supone o deduce en qué lugar detectó la preferencia en el empleo de una técnica sobre otra, como las que él menciona líneas arriba, sólo dice que chichimecas y nahuas debieron hacer “esculturas en caña” pero “supeditada” a la difusión natural de la técnica:

[...] si bien se concentran en mayor número en un territorio que ocupa sobre todo Michoacán. Hemos encontrado piezas en todo el territorio antiguo del reino tarasco, subiendo al norte hasta Jalisco, Zacatecas y San Luis Potosí, dando con el actual estado de Nuevo México, en territorio Norteamericano. En el Distrito Federal también aparecen con frecuencia” [...] Hortensia Rosquillas sugiere una técnica sincrónica en Michoacán y el Norte, hasta Zacatecas, así como en la capital de Nueva España. Para Alfonso Alarcón (1994, pp.64) la técnica de la caña estaba extendida por todo México antes de la llegada de los españoles. Nosotros sin embargo, vimos el motivo de la aparición en el Norte como una difusión entre los pueblos que iban jalonando el camino de la plata por los franciscanos. Es indudable que chichimecas y nahuas fabricaron también esculturas en caña, pero supeditado esto a la difusión natural de la técnica.<sup>6</sup>

Sin haber revisado las fuentes de otros autores, como por ejemplo Sofía Martínez del Campo, Joaquín Sánchez Ruiz dice que: “Tras haber estudiado los autores que dedicaron su interés por la caña, hemos constatado ciertos enfoques contradictorios. O bien es posible que los autores mexicanos, al tratar de un tema tan próximo a ellos, den por sabidos otros que no caen en nuestros supuestos y lo percibamos como falta de unidad de criterio”. Pues dice que debido a las diferentes interpretaciones que sobre la técnica se han dicho encuentra “dos escollos”: “el uso de moldes y por ende la existencia

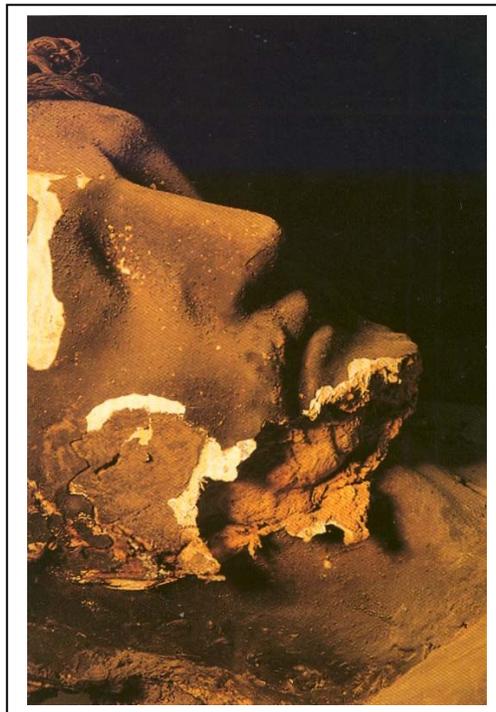
---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 91- 92.

o no de la llamada pasta". Del tipo de los moldes y los materiales con los que se trabajaron las esculturas dice que: "Se desconoce qué tipo de moldes usarían, si bien era hartamente conocido para ellos los de barro cocido". También dice que se han documentado piezas cuya reproducción es "mínimamente seriada", pero tampoco han encontrado "dos piezas iguales" o moldes de "piezas únicas". Supone la aplicación de éstos en un "Cristo depositado en el almacén de restauración del Museo de Tepozotlán" (Foto 26), considerándolo particularmente como ejemplo de "vaciado del rostro por molde":<sup>7</sup>

Posiblemente porque sobre el molde seriado del rostro o del cuerpo colocasen añadidos (cabellera, barba, sudario) que los transforma estéticamente hasta no llegar a parecerse dos obras salidas del mismo molde o porque fuesen moldes para piezas únicas [...] Nosotros constatamos el proceso en un Cristo depositado en la bodega de restauración del museo de Tepozotlán.<sup>8</sup>

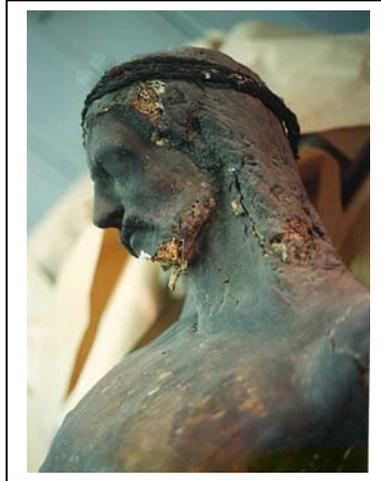


26. Cristo depositado en el almacén de restauración del Museo de Tepozotlán, Tepozotlán, Estado de México, y el que Joaquín Sánchez Ruiz considera "como ejemplo de vaciado del rostro por molde". Foto tomada de: Joaquín Sánchez Ruiz, "Historiografía de la técnica de la caña", en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, p. 100.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>8</sup> *Idem.*

La restauradora e historiadora del arte Gabriela García Lascurain Vargas en su archivo fotográfico conserva la imagen del Cristo que refiere Sánchez Ruiz. En comunicación directa la experta explica que aparece en ese estado, no por que haya quedado inacabado o en proceso de construcción sino porque se quemó, motivo por el que perdió los detalles del rostro (Foto 27 y 28).



27. La imagen permite apreciar rostro, cabeza y tórax quemados. Cristo depositado en el almacén de restauración del Museo de Tepozotlán, Tepozotlán, Estado de México. Foto proporcionada por Gabriela García Lascurain Vargas (CNCPC-INAH).



28. Esta fotografía muestra como el Cristo, al quemarse y perder dos miembros, deja ver las capas de materiales que conformaban su estructura interna así como la del yeso que recibió el encarnado. Cristo depositado en el almacén del Museo de Tepozotlán, Tepozotlán, Estado de México. Foto proporcionada por Gabriela García Lascurain Vargas (CNCPC-INAH).

Por otra parte, Joaquín Sánchez, en base a su experiencia como “observador” de una “docena de muestras estratigráficas” y pruebas, no aclara al lector la consistencia de la pasta de caña de la que sólo expresa, “no resulta mas díscola que el “pegajoso poliéster con fibra de vidrio”:

A lo que Estrada Jasso dice pasta de caña o Rubin de la Burbolla pasta vegetal, Luft habla de pulpa comprimida, dado que la palabra pasta conlleva error y para el alemán nunca existió dicha masa. Carrillo niega con Luft la existencia de la misma. Para él es médula seca de caña, esponjosa y de fácil disgregación, que se puede confundir con pasta, de elaboración artificial y de difícil manejo. Son tallos sin corteza hábilmente colocados y modelados por presión y no una masa a todas luces absurda, obtenida mediante la trituración de las cañas de maíz, corrigiendo con estas palabras los experimentos de Bonavit. En todo caso observando una docena de muestras estratigráficas de diversas obras, nosotros no podemos distinguir que está sea una pasta o que la pulpa esté sencillamente aplastada en sus celdillas por presión. El profesor García Liger raspó toscamente el fino corazón de la caña en tela metálica y se desgranaron bolillas de material. Podemos suponer que se podía pulverizar por frotación con cualquier superficie granulada, como la piedra porosa volcánica [...]. Respecto a lo engorroso que dicen sería la aplicación de la supuesta pasta Carrillo y Estrada, en las pruebas que llevamos nosotros a cabo con la caña molida no resulta más díscola que el pegajoso poliéster con fibra de vidrio.<sup>9</sup>

Como ya se mencionó anteriormente, llama la atención que Luft niegue la existencia de la pasta de caña de maíz, siendo que en sus estudios de 1972 y 1997 afirma la presencia de ésta en piezas intervenidas por él. La pasta, y en base a lo que han planteado Andrés Estrada Jasso, Rolando Araujo, Armida Alonso y Roberto Alarcón, si existe. Considero que la poca claridad que se deja al lector sobre su existencia, radica en que para algunos autores el término pasta, como dice Joaquín Sánchez Ruiz “conlleva a error”. Sin embargo el termino, usado por primera vez por fray Alonso de La Rea, es un signo distintivo dentro de la historiografía de la escultura ligera novohispana.

De los pegamentos empleados refiere el escultor que proceden de distintas plantas. Para referirse al “engrudo” de procedencia “tarasca” maneja los términos “*tatzingue* o *tatzingueni*” por igual y sin discutir las posibles diferencias existentes entre ambas palabras, y su posible significado, sólo dice que se ha “abusado del termino” sin explicarlo: “Las pegaduras empleadas proceden de la orquídea, del nopal, o son de origen animal. Respecto al *tatzingue* o *tatzingueni* que significa engrudo se ha abusado del término.”<sup>10</sup>

Considerando ser la primera revisión historiográfica de la “técnica de la caña” y el conocimiento y experiencia que Joaquín Sánchez Ruíz tiene como escultor, su revisión se

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>10</sup> *Idem.*

convierte en una gran aportación a la historia del arte. Sin embargo, al mezclar cuestiones de tipo formal y estético para apreciar este género de imaginería, su revisión lleva al lector a perder el hilo temático de la revisión que es la “técnica de la caña”.

Otro de los estudios que aparecen en *Imaginería Indígena ...*, es el que lleva por título “La escultura ligera de México” de Rolando Araujo Suárez. Es de notar que para este trabajo el restaurador se apoya en dos de sus publicaciones anteriores, el estudio del *Cristo de Churubusco* (1989) y en “Apuntes sobre la escultura ligera de México” que aparece en *Primera reunión nacional ...*, (1998). Sin embargo, para esta investigación, los temas que trata en los estudios referidos los presenta, y reflexiona, aportando nuevos datos y mayor precisión al explicar las técnicas empleadas en la imaginería ligera. El maestro restaurador inicia refiriendo algunos antecedentes históricos sobre la técnica de la escultura ligera donde al citar a Vetancurt, justifica su propuesta de nombrar a este género de imaginería como “ligero”. Dice Araujo que fue el franciscano el que empleó por “primera vez” la palabra ligero, por lo que lo “retoma” y “propone” para distinguir, entre la escultura novohispana, a la escultura ligera, así lo expresa: “Este autor utiliza por primera vez la palabra ‘ligeros’ para este tipo de esculturas. De ahí que nosotros la retomemos y propongamos para su identificación”.<sup>11</sup>

Al tratar sobre el “análisis tecnológico” de la imaginería ligera el restaurador vuelve, como en sus anteriores investigaciones, a “designar a la técnica constructiva” por el material que predomina en la misma. Considera que en la escultura realizada durante el siglo XVI prevaleció el empleo del “papel” sobre la caña de maíz así como otras características que lo hacen suponer ser de este periodo. También dice que las esculturas de pequeñas dimensiones presentan “bohordo” del maguey, lo que los autores revisados llaman por el nombre mexicano de quiote:

De acuerdo a mis investigaciones, propongo un criterio que consiste en: designar la técnica constructiva de la escultura, según el material que predomina en la estructura interna. Generalmente las esculturas ligeras más antiguas (siglo XVI) cuya dimensión es de talla natural son esculturas de “papel” con caña de maíz, (cañuela entera y “pasta de caña”). Si prevalece la madera generalmente se le llama de ‘colorin’, cuyo género es una Eritrina, que es una madera de poco peso y a veces la confunden con el “quiote” del maguey. En las esculturas de pequeñas dimensiones y compactas predomina la cañuela de maíz o el bohordo del maguey.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Rolando Araujo Suárez, “La escultura ligera de México”, *Imaginería indígena mexicana ...*, p. 125.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 129.

De las técnicas de factura identificadas en México considera: “la talla, el modelado, el moldeado y el atado”, pero apareciendo, dice el restaurador, combinadas. Dice que en la técnica de talla se empleó la madera de colorín, la cañuela (nombre vulgar de varias gramíneas) y el quiote. Señala que el colorín sirvió “para tallar la cabeza o cuerpo de la escultura o solamente la cabeza, las manos y los pies”. Pero la técnica que describe Araujo, y donde se emplea el quiote, recuerda lo narrado por fray Bernardino de Sahagún sobre las figuras que los indígenas talladas con madera de colorín, papel y pasta de caña, en la que:

El quiote también se tallaba según las dimensiones del objeto. Previamente se unían los fragmentos seleccionados entre sí con un ‘pegamento’ y con espinas o cuñas de pino. Posteriormente se realizaba la talla, luego los acabados y, según el caso, utilizaban cañuelas enteras, pasta de caña y papel. Finalmente se aplicaba la base de preparación, la policromía y los barnices.<sup>13</sup>

De la “técnica del modelado” el restaurador indica los mismos materiales que en su estudio anterior: serrín de caña aglutinada con goma de orquídeas, cola animal o el “mucílago de nopal”, conocido éste por el nombre de “baba” de nopal. Materiales con los que se modelan “músculos y otros detalles”. Respecto a la “técnica del Moldeado” supone, como en su estudio del *Cristo de Churubusco*, que: “se debe contar con un positivo modelado o tallado con algún material dúctil como el barro, el yeso (sulfato de calcio) o la madera”. Como ejemplo refiere un frontal en alto relieve que se encuentra en *Tupátaro* Michoacán del que piensa se empleó, para su fabrica, un molde “elaborado por secciones” aplicando papel amate<sup>14</sup> (foto 29), material que Sofía Martínez del Campo ya había identificado en muestras extraídas a esculturas ligeras michoacanas.

Para la “técnica del atado” dice Araujo que se emplean “manojos de fibras vegetales” atados con “cordeles de pita” y otros materiales usados en países de Centroamérica. Para explicar el proceso técnico cita lo dicho por Bonavit: “Consiste en configurar las partes gruesas del cuerpo hasta hacer un maniquí uniendo y atando con cordeles de pita los manojos de fibras vegetales: de hojas secas de maíz o de hojas de la mazorca (en Guatemala y El Salvador le llaman tusa). Sobre el posible empleo de la “tusa” en un Cristo de Guatemala Araujo dice que también se cree que esté fue hecho de “dobladores o tusas”:

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 131.

Aún permanece la duda en relación a la factura del Cristo de la capilla de la Tercera Orden de San Francisco de la ciudad de Antigua, cuya tradición sostiene que está hecho de dobladores o tusas [...] También se cree que es de caña de maíz forrado con alguna tela gruesa', (E. Chinchilla A.). La descripción no menciona la presencia de algún tipo de papel".<sup>15</sup>



29. Proceso de restauración de el Frontal del Templo de Santiago de Tupátaro, siglo XVIII, Tupátaro, Michoacán. Fotografía proporcionada por Gabriela García Lascurain Vargas (CNCPC-INAH).

La palabra “tusa”, entre sus acepciones aparece como los cabellos de la mazorca del maíz y la palabra “doblador” es un término de origen guatemalteco que significa hoja de maíz, tusa o chala, éste último término significa hoja que envuelve la mazorca del maíz. En Costa Rica, dice el restaurador, se reporta el uso de la “cáscara seca de plátano”.

Araujo no sólo menciona, para la construcción de estos atados, el uso de plumas, como en su estudio anterior, sino que cree que éstas puedan ser de “cola del guajolote: ”Las plumas de guajolote (probablemente de la cola) fueron usadas para conformar la estructura o esqueleto de las esculturas medianas.” Para completar el procedimiento cita lo dicho por Bonavit sobre el empleo de las plumas en manos y dedos.<sup>16</sup>

Sobre los materiales empleados que refiere Araujo en este estudio sólo se hará mención de los que no señala en su anterior investigación (1998). Al hablar de los “materiales de origen vegetal” menciona el olote, dice que “[...] es el eje de la mazorca después de ser desgranada”.<sup>17</sup> De ese material ofrece como ejemplo existente, en el estado de Puebla, una escultura del siglo XIX que representa a la Sagrada Familia. Dice Araujo que, cuestionándose los restauradores sobre el origen de esta escultura “concluyeron” su procedencia de Olot, Gerona, así lo explica:

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 133.

Durante la restauración realizada por Alicia Islas, restauradora de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, de una escultura del siglo XIX semihueca que representaba a la Sagrada Familia, proveniente del estado de Tamaulipas, se descubrió que la base estaba conformada con un relleno de olotes, lo cual la hacía poco pesada. En la parte posterior tenía la palabra olot inscrita en una pequeña placa metálica. Esto provocó confusión entre los restauradores, puesto que notificaron la existencia de otras esculturas con esas características en el estado de Puebla. La pregunta quedaba al aire. ¿Existió un taller especializado en el uso de olote?. Finalmente se concluyó que se trataba de una curiosidad insólita, pues la Sagrada Familia es una escultura ligera española, originaria de Olot, (Gerona).<sup>18</sup>

Cabría preguntar si, en esta región española, se estableció un taller de escultura ligera empleando materiales mexicanos como el olote de la planta de maíz; ¿por qué en Puebla se han encontrado esculturas con este material?; ¿todas son del siglo XIX?

Entre los materiales hechos con “fibras animales” señala el “pergamino”. Dice que puede aparecer también en el Cendal pero sin indicar si el propósito de su aplicación era articular, como en rodillas y hombros, o sólo modelar el cendal. Por otra parte, Araujo refiere que el Cristo ligero ubicado en el Sagrario de la Catedral de la Ciudad México podría estar hecho con capullos. El restaurador, a diferencia de Joaquín Sánchez Ruiz quien reprueba esta idea, supone que, en base a fuentes escritas y orales, esta imagen pueda estar elaborada con capullos ya que con éstos los antiguos indígenas fabricaban pelotas, así lo explica:

En la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México se encuentra un Cristo que se asegura está formado con capullos, que es la envoltura de seda que segregan las larvas de algunos insectos, aunque esto aún no se ha comprobado. En fechas recientes el artesano Antonio Hernández comentó en Patzcuaro que para hacer esculturas ligeras, antiguamente se utilizaban unos capullos grandes que se criaban en los árboles de Patamban. La bola hecha por los gusanos del madroño las llaman tzanángueta o sanangeta, con ella, hasta donde sabemos, hacían pelotas (V. Gallardo). Parece que Boturini fue el primero en mencionar la existencia del ‘papel de gusano’. Humboldt en el siglo XIX relata que en Santa Rosa, Guanajuato, existían unos arbustos madroños en los cuales crecían gran número de orugas en sus capullos, ...en (*sic*) un verdadero papel natural del que sabían sacar partido, los antiguos mexicanos, pegando varias capas juntas para formar un cartón blanco y lustroso... Según Carl. C. Hoffmann se trata de orugas del género *Eucheria socialis*.<sup>19</sup>

Respecto al posible empleo de capullos para la fabricación del Cristo depositado en la Sacristía de la Catedral Metropolitana, como refieren Rolando Araujo Suárez y

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 138.

Joaquín Sánchez Ruiz, habría que ir a las fuentes novohispanas y decimonónicas que señala Fernando Martínez Cortés, para conocer que dicen Francisco López de Gómara, Lorenzo Boturini y Alexander Von Humboldt sobre el género de oruga, pues este último habla de un tipo de oruga de cuyos capullos los antiguos mexicanos fabricaron papel, distinta a la que señala Araujo y Sánchez Ruiz con la que se fabricaban pelotas; que lleve a conocer el género de oruga y quizá en un futuro comprobar o deshechar, por medio de un análisis que no dañe a la imagen, la presencia de capullos como material constructivo en dicho Cristo.

Por otro parte, y como ya se mencionó líneas arriba, Rolando Araujo en su anterior estudio (1988) propone denominar a la técnica a partir de la “estructura interna”. En este trabajo aborda de nuevo dicha propuesta y reflexiona diciendo que en una escultura ligera no “siempre se conoce su estructura interna”. Sin embargo, explica cómo puede ser identificado el material que conforma dicha estructura. Si se golpea con los nudillos, sin especificar qué parte de la imagen, y resulta un sonido hueco, la escultura probablemente sea hueca de “papel y caña de maíz”. Recordemos que Abelardo Carrillo y Gariel lo indica para identificar la estructura de una imagen hueca, en este caso Rolando Araujo lo refiere para reconocer el material dominante que presenta la estructura interna de una escultura ligera, así lo explica:

Para conocer mejor la tecnología antigua de la escultura ligera y distinguir la manufactura una de otra, dada la condición de los diferentes materiales que entran en su composición, propuse anteriormente una fórmula que consiste en nominarla por el componente que domina en las estructuras de sostén. No siempre los componentes son conocidos, sólo cuando la obra se encuentra deteriorada, o bien cuando es identificada con métodos especializados. En el caso de una crucifixión a escala humana o más grande, de poco peso y que suena hueca cuando se golpea con los nudillos, generalmente se dice que es ‘un Cristo de caña de maíz o de pasta de caña’. Lo más probable es que si contenga caña en sus dos modalidades (cañuela entera y serrín), pero aún es muy probable que el armazón sea de papel, por tanto, se tratará de un ‘Cristo de papel con caña de maíz’.<sup>20</sup>

De las estructuras que aparecen en lo que llama “escultura de Tallo Leñoso” dice que: “Existen referencias sobre el uso de diferentes maderas para confeccionar todo el cuerpo, parcialmente o sólo para detalles finos como las manos y los pies”. Dice que este material recibe muchos nombres comunes: “colorín, *zompantle*, *chilicote*, *tuape* (Sonora), etc” y que se ha reportado la presencia de “madera de copal, cedro, pino, *tepámu*, *aile*, carrizo”. De éstas no distingue si todas son maderas duras. Araujo informa sobre la

---

<sup>20</sup> *Idem.*

posible existencia de un Cristo hueco hecho a base de “placas de madera”, pues: “Según datos proporcionados por los restauradores del estado de Hidalgo, existe un Cristo hueco, su cuerpo está conformado por placas de madera cuyas aristas están adaptadas en chaflán para obtener la curva de los diferentes miembros del cuerpo.”<sup>21</sup>

Otro tipo de materiales que señala Araujo y conforman la estructura de algunos Cristos son las plumas. Para explicar su uso en manos y dedos cita lo dicho por Bonavit. El restaurador refiere la existencia de una escultura que presenta como estructura interna plumas en todo su cuerpo, pero sin mencionar su ubicación geográfica: “La plumas también se usaban para todo el cuerpo en esculturas de talla mediana. Se han localizado en piernas flexionadas de un Cristo. A manera de manojos de plumas amarradas y dobladas”. Quizá Araujo alude al *Santo Cristo del Perdón*, de la Iglesia Parroquial de Cocula, Jalisco, que Andrés Estrada Jasso, en *Imaginería en Caña*, cataloga y dice presentar “como alma plumas de ave”<sup>22</sup>. De estos ejemplos Araujo no dice de qué animal podrían proceder las plumas, sólo indica el uso de plumas de guajolote: “quizá por ser muy comunes y seguramente adecuadas por sus dimensiones para hacer los armazones. Aún falta realizar estudios taxonómicos para corroborar este hecho. El cálamo de las plumas se ha encontrado, confirmando dientes y plumas”.<sup>23</sup> Sería una gran aportación que estas breves referencias técnicas y materiales que cita Rolando Araujo no quedaran sólo como “datos” proporcionados entre los maestros restauradores, sino asentados en registros o, mejor aun, publicados, pues enriquecería el conocimiento de los géneros de plumas empleados, así como las variantes estructurales presentes en la imaginería ligera.

Continuando con la revisión de *Imaginería indígena mexicana ...*, entre sus estudios aparece “La restauración de dos Cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca” de Blanca Noval Vilar y Francisco Javier Salazar Herrera. Los maestros restauradores explican que dentro del estado de Oaxaca se lleva a cabo un proyecto de “conservación integral”, cuyo objetivo principal es “involucrar a las comunidades como protagonistas principales en la decisión del futuro de su patrimonio”. La razón de aplicar este nuevo proyecto en Oaxaca, dicen, es porque se considera “uno de los estados de mayor índice de migración de la población” y Yanhuitlan “no escapa a ello”, lo que afecta de alguna manera los bienes de este poblado como el convento dominico del siglo XVI: “lleno de obras de gran relevancia, pero en unas condiciones bastante lastimosas por no tener la

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>22</sup> Andrés Estrada Jasso, “Catálogo”, *Imaginería en caña ...*, p. 108.

<sup>23</sup> *Idem.*

comunidad capacidad y a veces interés en cuidar tan importante patrimonio”.<sup>24</sup> Entre las obras que comenzaron a restaurar se encuentran dos Cristos de la comunidad de Yanhuitlan, Oaxaca. Uno de los Cristos del que dicen ser el más venerado es el *Divino Señor de Ayuxi*. Sobre la intervención de esta imagen dicen los restauradores que no se logró “hacer toma de muestras” y que la identificación de los materiales se llevó a cabo por “la simple observación” con lo que se logró “constatar” que la escultura presenta una “técnica de manufactura mixta”, así lo explican:

La identificación de los materiales constitutivos, así como de la técnica de manufactura se realizó por simple observación, (dadas las circunstancias del trabajo no era posible hacer toma de muestras para una identificación en el laboratorio), pero, por la experiencia propia de los restauradores en este tipo de materiales, se pudo constatar que se trataba de una técnica de manufactura mixta, con una base estructural de carrizos de caña, con una capa superficial a base de pasta de caña y las manos, pies y cara tallados con madera de colorín, árbol muy suave y común en la región. El cendal es de tela encolada, presenta estofado. La policromía de la escultura es con pintura al óleo, con una base de preparación blanca.<sup>25</sup>

Al analizar los restauradores el estado de conservación del Cristo encontraron golpeada la cabeza, identificando dentro de la misma el “fragmento” de un “códice” escrito en “mixteco antiguo” (Foto 30), del documento sólo dicen que se entregó a un especialista para su lectura pero no informan si se logró conocer el contenido del documento o qué refería el texto escrito:

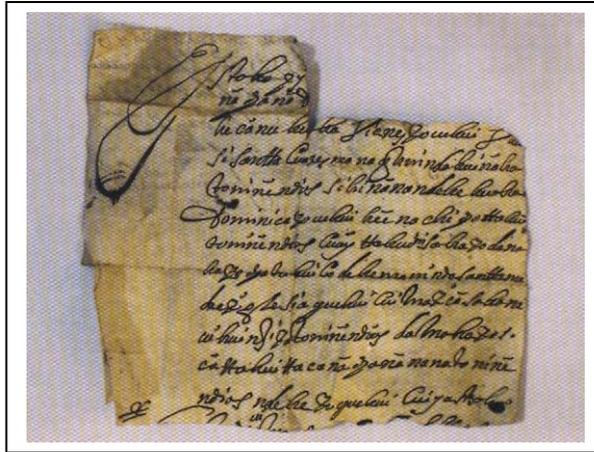
Es importante decir que gracias a este trabajo de restauración del Cristo se pudo encontrar dentro de la cabeza, el fragmento de un documento escrito en mixteco antiguo, que es la lengua que se hablaba en esa región; dicho documento fue registrado mediante fotografías y entregado a un especialista de tal manera que pudiera hacer la lectura, después fue colocado en su sitio original. Esta costumbre de depositar, al interior de las imágenes, códices, es algo que se ha visto, era una práctica muy común.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Blanca Noval y Francisco Javier Salazar Herrera, “La restauración de dos Cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca”, *Imaginería indígena mexicana ...*, p. 223.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 227.



30. Fragmento de manuscrito encontrado al interior de la cabeza de El *Divino Señor de Ayuxi*, siglo XVI, Capilla del Calvario de Yanhuitlán, Yanhuitlán. Oaxaca. Foto tomada de: Blanca Noval Vilar y Francisco Javier Salazar Herrera, “La restauración de dos Cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, p. 227.

Gabriela García Lascurain Vargas, en comunicación directa, refiere que el documento, por la escritura que presenta pueda ser del siglo XVIII o XIX y que lo que alcanza a descifrar es que trata sobre el “remozamiento del Cristo” mandado a hacer por un mayordomo. Sin embargo, dice, esta en espera la traducción completa del manuscrito. Por otro lado, el encontrar los restauradores el fragmento de un manuscrito con escritura en mixteco lleva a suponer la posible existencia de talleres locales en Oaxaca para la producción de escultura ligera.

Entre las esculturas que eligieron restaurar, “no tanto por su importancia estética como por el uso tan importante para ellos en las tradiciones de la Semana Santa y las cuales presentaban severos daños por el mismo uso”, aparece el *Cristo del Santo Entierro* depositado en el templo de Santo Domingo de Yanhuitlán. Señalan que la escultura presenta “la técnica de pasta de caña de maíz” con articulaciones en “hombros, ingles y rodillas” y de la que resaltan el movimiento que resulta de sus brazos. Es importante explicar al lector, cómo y dónde se articula la imagen, pues casi siempre le restan valor a una solución estructural que puede aportar sobre el conocimiento de imágenes cuya demanda, para el teatro de evangelización en Nueva España, debió ser numeroso:

La escultura esta articulada en cuello, hombros, ingles y rodillas. Es importante señalar que los brazos sólo se mueven perpendicularmente al eje del cuerpo en forma de ‘T’. Presenta en ambos manos y pies perforaciones que corresponden a los clavos que se introducen durante la crucifixión en la representación de Semana Santa, donde se saca de la urna en la que se encuentra el resto del año.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 229.

Al señalar los restauradores los materiales constitutivos que presenta la hechura de este Cristo indican que su estructura es hueca “con pasta de caña”. Respecto a los materiales que aparecen en sus acabados usan términos como “probable” o “posible”, esto lleva a suponer que en esta pieza tampoco se logró hacer pruebas químicas que conduzcan a comprobar la presencia de determinados materiales, así lo explican:

La estructura hueca del Cristo está realizada con pasta de caña, excepto en manos, pies y, posiblemente, cabeza, en este caso es probable que se trate de una madera ligera como el colorín o el zompante que era común su uso [...]. Las articulaciones están cubiertas por piel. La base de preparación es probable que se trate de carbonato de calcio con cola, lo que requiere un estudio químico para su comprobación, La capa pictórica es muy probable óleo (pigmento y un aceite secante), y aplicación de pelo natural.<sup>28</sup>

Cuando los restauradores explican de nuevo la técnica de manufactura aplicada al Cristo refieren que la pieza “es hueca de caña de maíz” pero con una estructura “básica” conformada por un “armazón de pliegos de “papel”. Para referir el proceso técnico citan, casi textual, lo dicho por Abelardo Carrillo y Gariel sobre el examen que realizó al *Cristo de Mexicatzingo*. Por último explican cómo se unen los miembros articulados al cuerpo, dicen que los brazos presentan una unión a través de “hilos” cuyo movimiento se da, sin precisar su ubicación exacta, por medio de una “esfera de madera”. Indican que las articulaciones en ingles y rodillas están dadas por una “especie de bisagras”. Resulta confuso cuando refieren que la piel que cubre articulaciones deja libre a éstas, quizá querían decir que la piel deja libre los materiales que dan movimiento a los brazos, ingles y rodillas:

Los brazos se unen al tronco por medio de un hilo grueso que va de brazo a brazo, pasando por el cuello. Aproximadamente a un tercio del brazo, partiendo del hombro, se localiza una cañuela en sentido perpendicular al eje del brazo, es decir, atraviesa el interior con el fin de ser el punto de anclaje de la unión ya que el hilo se sujeta a ella. Para lograr el movimiento de ambos brazos, y a la vez dar volumen al hombro, existe una esfera de madera que sólo se sujeta por medio del hilo que la atraviesa. Tanto en ingles como en rodillas la unión de los miembros y sus articulaciones están dada (*sic*) por una especie de bisagras compuestas por cuatro armellas metálicas. Como ya se mencionó anteriormente, todas las articulaciones están cubiertas por piel adherida en cada miembro, dejando libre la articulación, a su vez, esta piel presenta algunas costuras para lograr dar la forma anatómica y de libre movimiento.<sup>29</sup>

Se detecta que los autores revisados, en los títulos de sus estudios, prefieren definir a la técnica de distintas formas, en este caso los restauradores presentan por título “Cristos

<sup>28</sup> *Idem.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 230.

de pasta de caña” sin inclinarse sobre todo, y para el caso del Cristo del Santo Entierro, por la propuesta de Rolando Araujo de llamar a la técnica por el material dominante y que para esté ejemplo sería “escultura con papel y caña de maíz”.

Otro estudio que se relaciona también con el trabajo interdisciplinario entre restauradores y comunidades mexicanas, y que aparece en *Imaginería indígena mexicana ...*, es el titulado “Proyectos de Conservación con comunidades rurales en México y su relación con la preservación de piezas manufacturadas con caña de maíz” de Blanca Noval Vilar, Eugenia Macías Guzmán y Pedro Dávalos Cotonierto. La región de la que se ocupan estos tres restauradores es *Tupátaro*, Michoacán, donde ejercen no sólo el proyecto de conservación de bienes muebles sino que también implementan entre la comunidad el conocimiento por conocer, preservar y rescatar los “oficios de antaño”. Explican que “gran parte de la población masculina trabaja en Estados Unidos” y que la comunidad se conforma principalmente de mujeres, niños y ancianos. Señalan los restauradores que está población, sobre todo las mujeres, al conocer que el Frontal del altar de la iglesia de *Tupátaro* fue restaurado, se interesó por “conocer y aprender los conocimientos por los que se había recuperado su frontal”. Dicen los restauradores que estos trabajados aparecen por lo regular con la técnica de “repujado en plata” como los frontales del templo de Ocotlán en Tlaxcala y el de la Catedral de Puebla de los Ángeles, pero que el Frontal de *Tupátaro* –siglo XVIII– en Michoacán es “único en su género” por presentar como relieve, ornamentación hecha “con caña de maíz” (Foto 31). Los maestros sólo mencionan los materiales que aparecen en el frontal como “pasta de caña, papel amate, entre otros, sin explicar el proceso técnico de su hechura, si fue modelado o si sólo presenta pasta o médula de caña de maíz:

El frontal del altar para esa época, estaba en completo abandono, presentando una gran cantidad de fragmentos desprendidos y perdidos, por lo que fue trasladado a los talleres de la CNRPC en el Distrito Federal, donde al analizar sus materiales constitutivos se encontró que estaba realizado con pasta de caña de maíz, carbonato de calcio, seda, lino, amate, materiales adheridos entre sí por un aglutinante de origen animal (cola) y que en su superficie se encontraba una fina capa de plata, que con el paso del tiempo le había conferido al frontal una pátina muy singular.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Pedro Dávalos Cotonierto, Eugenia Macías Guzmán y Blanca Noval Vilar, “Proyectos de conservación con comunidades rurales en México y su relación con la preservación de piezas manufacturadas con caña de maíz”, *Imaginería indígena mexicana ...*, p. 243.



31. El Frontal presenta una inscripción que dice: “Se hizo este frontal para el santísimo Chisto d´ el pueblo de Tupátaro a espensas de sus devotos Q´ an dado sus limosnas, siendo Mº Eusebio de Abila, Vezº de la ciudad de Valladolid, año de 1765”. Sofía Irene Velarde Cruz, “Catálogo de imágenes en caña de maíz”, en *Imaginería Michoacana en caña de maíz*, 2009, p. 150. Fotografía proporcionada por Gabriela García Lascurain Vargas (CNCPC-INAH).

Por último Andrés Estrada Jasso presenta, en el citado texto, “la Escultura ligera en México”. Al referir los antecedentes de la técnica dice que en la *Relación de Michoacán* se: “narra cómo los sacerdotes eran los encargados de custodiar los ídolos de poco peso durante sus combates. Los cronistas identificaron la composición de estas esculturas y las catalogaron como de ‘pasta de caña’, como refiere Fray Matías de Escobar”. En la *Relación* sí aparece la mención constante de los sacerdotes y sus dioses, pero no se hace ninguna descripción de “ídolos de poco peso” como lo señala Jasso. Sin embargo, explica que en la “lengua *Purépecha*” existen palabras para “describir a las esculturas humanas”, entre ellas cita la palabra *Marájash*, que aparece en el *Diccionario de la Lengua Purépecha* de Pablo Velásquez Gallardo y que significa entre sus varias acepciones “muñeco de caña seca de maíz o de hojas secas de maíz”, así lo explica:

La lengua phorhépecha (*sic*) utiliza palabras específicas para describir a las esculturas humanas: Marájash significa muñeco hecho de trapo, de madera, de caña seca de maíz o de hojas secas de maíz (se usa para fines mágicos)'. Velásquez Gallardo. Asimismo Simba y Shimba Tiriápuri es la caña de maíz; Tórinima símbani significa pelar una caña de maíz, también se dice Ishimba shikuíni.<sup>31</sup>

La información que proporciona Andrés Estrada Jasso da luz sobre estas figuras, pero no ofrece ninguna descripción técnica de los materiales que forman a estos “muñecos” y tampoco dice si ha visto alguno de éstos.

En **2002** se publica *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz* de Pablo Francisco Amador Marrero. Antes de iniciar con el estudio y restauración del *Cristo de Telde*, el restaurador presenta la “síntesis” de las técnicas de Cristos con caña de maíz a partir de crónicas, documentos, análisis y restauración de piezas elaboradas con dicha técnica con el propósito de que el lector se percate de que no: “todas las piezas siguen el mismo trazado, sino todo lo contrario, mostrar las diferencias notables o puntuales que evidencian la flexibilidad de la técnica, cómo en muchos casos el artista variaba la ejecución según requería la pieza en función de los materiales de los que disponía”.<sup>32</sup>

Pablo Amador advierte que para llevar a cabo la intervención del *Cristo de Telde* se eligieron los estudios y análisis que se habían realizado anteriormente a la imagen, y para estudiar su composición, y “patologías”, recurrió en las Islas Canarias a un “método pionero”, la “endoscopia clínica”:

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 necesario el empleo de métodos pioneros en nuestras islas como fue el uso de la endoscopia clínica.<sup>33</sup>

Entre los aparatos y técnicas empleados para identificar las pinturas de los códices que aparecen en ciertas partes del Cristo, el restaurador resalta la importancia de recurrir a “el empleo de métodos pioneros en nuestras islas como fue el uso de la endoscopia clínica”.<sup>34</sup> Explica que otros medios científicos como el uso de Rayos X sirven no sólo para

<sup>31</sup> Rolando Araujo, “La escultura ligera de México”, *Imaginería indígena mexicana ...*, p. 122.

<sup>32</sup> Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Granada, Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 61.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>34</sup> *Idem.*

conocer la estructura de la imagen, sino también para identificar objetos en su interior y los problemas que presenta la pieza estudiada, entre otras cosas:

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.<sup>35</sup>

Advierte el restaurador que la exposición de la imagen a la toma de placas se fue dando por etapas y en base a los “resultados obtenidos”, pues la “radiación” que recibe la imagen “supone” el “envejecimiento de los materiales”, pero considera que el método “aporta información” de forma “inocua” o inofensiva:

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.<sup>36</sup> Tradicionalmente usados en el análisis de obras de arte, el empleo de los Rayos X es uno de los métodos que, de forma inócua (*sic*) para la pieza, aporta información tanto desde el punto de vista constructivo como de sus deterioros.<sup>37</sup>

Sobre el empleo de moldes como variante constructiva, Pablo Amador considera que fray Matías de Escobar “pudo ver” el proceso que registra en su crónica, y el que se “confirma” por medio de la intervención realizada al *Cristo de Telde*, así lo expresa:

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 en los moldes”. En esta cita encontramos la primera mención que se hace sobre el uso de moldes para los cristos de caña, 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 [...]<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> *Idem.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>37</sup> *Ibem.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 64.

Si fray Matías de Escobar pudo ver “la ejecución” de una de estas esculturas, como dice Pablo Amador, entonces el restaurador deja abierta la posibilidad que todavía a inicios del siglo XVIII se trabajó la técnica con caña de maíz.

Pablo Amador dice que la hipótesis dada por Rolando Araujo sobre el empleo de un material arcilloso para fabricar moldes se puede “afirmar” en base a “fragmentos aspirados del interior” de la figura, para la “obtención de la caja torácica” del *Cristo de Telde* :

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, yeso (sulfato cálcico) o la madera. 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.<sup>39</sup>

El restaurador también “constata” el empleo de moldes en cabezas de Cristos ligeros. Para el caso del *Cristo de Telde*, y a diferencia de la construcción de la caja torácica, indica el uso de una “matriz” de cuya impronta se extrae el positivo elaborado con pasta de caña y papel y del que supone, en base al estudio de las radiografías de la Cabeza del *Cristo de Telde*, el bigote viene incorporado en la matriz, resultando así su forma en el positivo, así lo explica:

Para la realización de la cabeza se constata nuevamente el uso de 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.<sup>40</sup> [...] 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 trazadas de bigotes y cabellera.<sup>41</sup>

Dice que al interior de la cabeza del *Cristo de Telde* se encontró residuos de barro: “La aparición de este material arcilloso es uno de los datos más destacables de la investigación técnica sobre la imagen. Ahora podemos confirmar, como aludían los cronistas,

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 67.

que en la ejecución de la imaginería en caña, el empleo de moldes fue una constante”.<sup>42</sup> En la fotografía, que presenta Pablo Amador, se muestran las partículas de barro y a pie de foto dice “Piedra y barro negro del interior de la cabeza”. De lo anterior surge una pregunta, de ser comparables y compatibles los componentes químicos naturales que señala Pablo Amador, como “cuarzo, basalto, óxido y carbonatos de hierro” y que aparecen en las partículas arcillosas extraídas de la figura del Cristo, con los propios del barro negro de Oaxaca, daría luz sobre su posible manufactura local dentro de la región de Oaxaca?

Entre el análisis pormenorizado que el restaurador hace a las capas de color, pigmentos y aglutinantes presentes en distintas partes de la imagen refiere la presencia de papel europeo en la construcción del Cristo: “Como hemos aludido en textos anteriores, el empleo de papel europeo era un recurso habitual en el México del siglo XVI”. Al analizar Pablo Amador los pigmentos presentes en los fragmentos de códices encontrados al interior del Cristo resalta la importancia de estudiar los “tintes”, pues así se conocerían no sólo otros códices sino también se ampliaría el conocimiento de la escritura empleada en Mesoamerica: “Dentro de este punto de los métodos de análisis de las diferentes tintas empleadas para la traza 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 Mesoamericana, uno de los campos que presentan nuevas líneas de investigación.”<sup>43</sup> Apunta que los fragmentos de códices están presentes en el “interior de la cabeza” y en la “lazada del paño de pureza” (Foto 32), sin embargo, pretender un nuevo análisis llevaría, dice, a eliminar en estas partes su anterior restauración, así lo expresa:

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, inaccesible 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.<sup>44</sup>

Sobre el uso del “endoscopio clínico” y los resultados que ofreció dicho instrumento dice el restaurador que se logró penetrar al interior de la imagen a través de un “desgarro” presente en la “escápula” u omóplato, lo que llevó a identificar la estructura compositiva como los materiales y “fotografiar los códices, encontrándose “totalmente hueco el interior” del Cristo”:

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 109.

La función de este estudio era acceder a aquellas zonas del interior tanto de la caja craneana como del cuerpo [...] 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 desgarro 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 del tórax y el resto del cuerpo, se logró constatar que éste está conformado en su mayor parte por las superposiciones de diferentes tipos de papeles. Las maderas se localizan en pies, manos y brazos, sujetos últimos con ayuda de pernos debidamente encolados.<sup>45</sup>



32. Lazada del paño de pureza del *Cristo de Telde*, siglo XVI, Telde, Islas Canarias, España. Foto Tomada de: Pablo Francisco Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, p. 130.

Pablo Amador presenta, al igual que Abelardo Carrillo y Gariel en su estudio del *Cristo de Mexicatzingo* y el *Cristo de El Carmen*, el análisis y lectura de los fragmentos de códices localizados en el *Cristo de Telde*. Supone que por el contenido “iconográfico” pertenecen al área central de México, encontrando un “paralelismo” con los fragmentos del *Cristo de Mexicatzingo* a lo que el restaurador concluye diciendo:

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 desarrolle ningún sistema de escritura. El segundo de los datos constatados es que nos encontramos ante códices de contenido económico, y dentro de este grupo

<sup>45</sup> *Idem.*

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 códigos encontrados en el interior del Cristo de Mexicatzingo.<sup>46</sup>

Por último, hay que resaltar que Pablo Amador emplea para el estudio del Cristo, como si fuera un cuerpo humano al que se fuera intervenir y conocer sus enfermedades, términos médicos como: “patología”, “omóplato”, “caja craneana”; etc. Esto habla de un gran respeto e interés hacia la pieza intervenida, al oficio del restaurador y a los recursos científicos de alta tecnología útiles para explorar el interior de una escultura ligera.

En **2003** se publica *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz: Estudio histórico y catálogo de imágenes en Morelia, Tupátaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Siglos XVI-XVII* de Sofía Irene Velarde Cruz. Como el título lo indica, la historiadora ofrece un estudio histórico de la imaginería michoacana con caña de maíz, así como un catálogo de piezas pertenecientes a *Tzintzuntzan*, Santa Fe de la Laguna, Quiroga, Morelia y *Tupátaro* sitios que, explica, eligió “no al azar” sino por ser rutas cuyo contexto histórico novohispano ofrece datos para el estudio de la escultura con caña de maíz: “Uno de los propósitos centrales en la investigación fue el de observar en cada una de las esculturas los procesos de sincretismo del grupo indígena y español, ya que cada uno de ellos absorbió parte de la cultura del otro, mostrándonos elementos de su cosmovisión e interpretación en cada una de las imágenes confeccionadas con la técnica de pasta de caña de maíz”.<sup>47</sup>

En la parte que dedica al estudio histórico de esta imaginería Irene Velarde no deja de tratar cuestiones referentes a los materiales y técnicas de este tipo de escultura. Entre los materiales que estudia está el llamado *tatzingue* y/o *tatzingueni*, del que la autora señala algunas consideraciones a partir de lo dicho por algunos cronistas, el estudio de Julián Bonavit y algunas investigaciones recientes. Dice que Bonavit al investigar en algunos diccionarios sobre el origen del aglutinante encontró el término *tatzingueni*. También revisa lo dicho por fray Matías de Escobar quien emplea el término “**Tatzingui**” para nombrar a la pasta de caña y de la que Escobar dice que: “sobre este cándido fundamento extienden la pasta llamada **Tatzingui que equivale a nuestro engrudo**”. Pero al consultar Velarde el Diccionario de Lengua Tarasca escrito por fray Maturino de Gilbert (1559) encuentra que

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>47</sup> Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz. Estudio Histórico y Catálogo de Imágenes en Morelia, Tupátaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa Fe de la Laguna, Michoacán, Siglos XVI-XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Michoacano de Cultura, 2003, p. 14.

éste “refiere que la palabra **Tantzingueni** significa **engrudo**, **Tatzinguen atani**, **engrudar** y **Tatzinguen atacata engrudado**”. De la revisión de estos tres autores Irene Velarde deduce que:

Ello nos hace reconsiderar el término, ya que Matías de Escobar incluso compara el engrudo que se utilizaba en la escultura en pasta de caña con el que usaban los españoles, por lo que si tomamos el término de la palabra Tazingui o Tazingueni ésta englobaría las distintas clases de engrudo conocidas por los indígenas, incluyendo por supuesto el aglutinante que produce la baba de nopal.<sup>48</sup> [...] aunque las distintas palabras para referirse al engrudo puedan ser muy parecidas todas ellas guardan diferencias respecto a ciertas letras, las cuales pueden ser determinantes para hacer variar el significado de las mismas. Más aún, recientes estudios lingüísticos basados en una obra escrita en tarasco durante el siglo XVIII, reportaron que una buena cantidad de palabras usadas en el idioma purhépecha del siglo XVI al XVIII han desaparecido o bien cambiaron su significado, por lo que no sería raro que el término de Tantzingueni y sus derivaciones hayan sufrido modificaciones durante la época colonial y aún durante el siglo XIX, o bien hayan sido mal interpretada o escrita por los frailes que la escribieron y describieron. Por lo tanto, las aseveraciones que hizo el Dr. Bonavit, pueden no ser del todo correctas, ya que la lengua purhépecha ha evolucionado desde la época virreinal hasta nuestros días.<sup>49</sup>

De reconsiderar el término o los términos, que ya desde época virreinal se han empleado, uno para llamar al engrudo *tatzingui* y el otro para llamar a la pasta de caña de maíz, *tatzingueni*, en qué consistiría esa reconsideración?, quizá la cuestión radique en que, la lengua tarasca al no ser estudiada lo suficientemente como otras lenguas mesoamericanas, urja un estudio lingüístico más profundo y un acercamiento a los nativos, principalmente ancianos de la región de Michoacán, quienes podrían enriquecer los estudios sobre la lengua tarasca.

Por otro lado, Irene Velarde explica que eligió para el “Catálogo de imágenes en pasta de caña de maíz” esculturas de la región de *Tzintzunztan* por considerar, entre otras cosas, que este sitio fue el principal centro religioso “*purépecha*” de donde “retoman” los franciscanos la antigua “*técnica purhépecha*” de “pasta de caña de maíz” para sus imágenes:

En primer lugar consideré el hecho de que la escultura purhépecha había ya utilizado está técnica para la confección de esculturas de varias de sus deidades; en este sentido la Relación de Michoacán, varias de las crónicas realizadas por diversos religiosos y recientes investigaciones mencionan como el principal centro religioso de los purhépechas a Tzintzuntzan, siguiendo en importancia a Pátzcuaro. De esta forma, la conquista militar y espiritual de Michoacán se centró durante los primeros años de la llegada de los españoles en Tzintzuntzan, lugar que fue elegido por los españoles para fundar la capital de la Provincia, y donde se encontraría la inicial sede

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 63-64.

del poder eclesiástico, por lo que fue en este sitio donde se erigió el primer convento franciscano y desde donde partió la evangelización de la población indígena. De hecho, varios estudios indican que fue en este lugar donde se retomó la antigua técnica prehispánica de pasta de caña de maíz, por los religiosos franciscanos y fue confeccionada la primera escultura cristiana en este material.<sup>50</sup>

Aunque Irene Velarde reconoce un “proceso de sincretismo”, entre las cultura indígena y española, para la fabrica de esculturas ligeras; da continuidad, como los autores modernos del siglo XX, al mito de una técnica de origen “*Purépecha*”.

Entre las imágenes que menciona la autora pertenecientes a la región de *Tzintzuntzan* se encuentra el relieve que otros autores han referido, el “Descendimiento de la Cruz” y que Velarde cataloga como de técnica de “pasta de caña de maíz” del siglo XVI. Considera que es “una obra única en su género entre las realizadas en pasta de caña” y supone que la emplearon los frailes como material visual para evangelizar a los indígenas: “Esta obra resulta de gran importancia histórica, artística y estética. Con toda seguridad data de las primeras décadas del siglo XVI y muy probablemente (*sic*) fue utilizado por los primeros frailes franciscanos como un método para la evangelización de los indígenas, ante el desconocimiento del idioma de unos y otros”. De la técnica que presenta el relieve la autora, a diferencia de Andrés Estrada Jasso quien dice estar hecho a base de médula de caña de maíz y aglutinante, no indica nada, pero si hace un importante llamado pues dice que: “La obra se encuentra totalmente carcomida por diversos microorganismos y se ha perdido totalmente una de sus partes inferiores, en donde se puede apreciar la caña de maíz”.<sup>51</sup>

Otro de los sitios del que se ocupa Irene Velarde es *Pátzcuaro*. Considera que la labor realizada por el Obispo Vasco de Quiroga “impulsó” la manufactura de imágenes con caña de maíz: “Algunos años más tarde el primer obispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, trasladó la sede del poder episcopal a Pátzcuaro y con ello fundó también la capital de la provincia en este lugar, siendo determinante la labor del obispo en torno al impulso de la confección de imágenes religiosas con la técnica de caña de maíz [...]”.<sup>52</sup> De las imágenes que se encuentran en esta región, y que ocupan su catálogo, aparece la “*Virgen de la Salud*” del siglo XVI cuya técnica, señala Velarde, es “pasta de caña de maíz”. Dice que la maestra en restauración Maria Eugenia Meza al realizar un estudio “ocular” a la imagen en el año 2000 reportó que: “Se encuentra confeccionada en algunas de sus partes con madera de

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 12.

poco peso, la cual puede ser de zompantle o quiote, ello pudo ser observado en la base del cráneo donde se puede admirar el sostén de la cabeza que une al tronco, donde se ve la madera que corre por la nuca hacia los hombros, además de ello se pudo apreciar que la estructura de la Virgen es sin duda alguna en caña y pasta de caña”.<sup>53</sup>

De la región de Santa Fe de la Laguna refiere su importancia por haber sido el sitio donde el obispo Vasco de Quiroga fundó su escuela-hospital, así como por ser otro importante centro de “producción de esculturas con caña de maíz:

Por otra parte nos pareció importante situar una parte de nuestra investigación en la población de Santa Fe de la Laguna, ya que fue en este sitio donde el obispo fundó el pueblo-hospital donde pretendió llevar a cabo la Utopía de Tomás Moro, y al observar la influencia que don Vasco tuvo para la creación de esculturas con caña de maíz, consideramos que este lugar debió ser un centro importante en la producción de estas imágenes al igual que la ciudad que hoy lleva el nombre del primer prelado que tuvo Michoacán: Quiroga antigua Cocupao, sitio muy cercano a Santa Fé de la Laguna”.<sup>54</sup>

Otro sitio que Irene Velarde apunta es Morelia. Considera que al ser un centro de poder religioso, donde se dio encuentro el clero secular con las distintas ordenes monacales que llegaron a la provincia, se crearon diversos espacios religiosos, lo que llevó a una gran “demanda” de imágenes hechas con “pasta de caña de maíz”:

Por último, consideramos la actual capital del estado de Michoacán, Morelia, ya que en el año de 1580, luego de la muerte del obispo Quiroga, un grupo de españoles logró mediante el apoyo de las autoridades virreinales trasladar la sede del poder eclesiástico y civil al Valle de Guayangareo, el cual mudó entonces su nombre por el de Valladolid de Michoacán, convirtiéndose de esta manera en la capital de la provincia, lugar donde se concentraron la mayoría de ordenes religiosas que arribaron a Michoacán y donde tuvo lugar la fundación de múltiples centros religiosos pertenecientes al clero secular, lo cual provocó una gran demanda durante todo el periodo colonial de imágenes cristianas para estas nuevas comunidades, demanda que fue satisfecha en gran medida por esculturas confeccionadas en pasta de caña de maíz.<sup>55</sup>

Entre las esculturas de este sitio y que Irene Velarde considera en su catálogo aparece un “Cristo Crucificado” que data del siglo XVII hecho de “pasta de caña de maíz” perteneciente al Instituto Michoacano de Cultura del Museo de Arte Colonial. Dice la historiadora que la imagen presenta en su interior un corazón, “posiblemente de madera”, el cual, al ser tocada la figura, crea un “efecto dramático”:

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>55</sup> *Idem.*

Una característica que hace de esta una obra por demás interesante, lo es el hecho que la herida realizada por la lanza romana sobre el cuerpo de Jesús –según refieren los evangelios– es pronunciada es (*sic*) esta escultura, a través de ella podemos admirar la representación de un pequeño corazón posiblemente confeccionado en madera, el cual está sujeto con un ligamento que le proporciona un movimiento sumamente dramático cuando la obra es tocada. Cabe destacar que el Mtro. Felipe Hincapié, al restaurar algunas imágenes en caña de maíz, ha encontrado algunos corazones más en diversas esculturas.<sup>56</sup>

La información que refiere Velarde muestra la creación de varios mecanismos presentes en las esculturas con el fin de crear efectos visuales o auditivos para el teatro de evangelización. Sería importante conocer si los demás Cristos intervenidos por Felipe Hincapié presentan el mismo mecanismo o éstos se modifican.

Otra imagen que menciona Velarde es un Cristo perteneciente a una Colección particular donde: “La espalda de esta escultura representa así mismo las costillas del cuerpo mediante una solución de flexibles tiras de madera. Sin embargo, algo por demás original lo es el hecho de observar a través de estas cavidades dos pequeños trozos de madera que suponen los pulmones del cuerpo del crucificado”.<sup>57</sup> Esta información conduce a pensar que la representación de órganos internos en la figura, para ser vistos desde afuera, haya tenido algún mecanismo que al ser accionado resultara del mismo algún efecto de tipo visual, como sangre por ejemplo. Otra pieza que cita la restauradora es un Cristo Crucificado de “pasta de caña de maíz” del siglo XVII depositado en el Beaterio de monjas Carmelitas de la ciudad de Morelia. De esta pieza refiere Irene Velarde que: “el arquitecto Manuel González Galván ha clasificado esta imagen como un Cristo de Reservas, es decir, que el hueco que mantiene en la espalda fue hecho para recibir y guardar algo, protegido por la imagen de Cristo”.<sup>58</sup> Esto lleva a pensar que, quizá, González Galván hace referencia a que el hueco en la espalda haya funcionado a manera de Relicario para depositar algo en su interior.

Irene Velarde analiza una “Advocación mariana” del siglo XVI cuya técnica dice ser “Pasta de Caña de Maíz y Quiote”. De la manufactura de la pieza la autora no refiere ningún dato, pero encuentra que los colores del estofado que aparecen en el manto de la Virgen coinciden con los empleados en la “cerámica purhépecha” y con las representaciones que los indígenas hacían de las mariposas: “[...] Los colores que predominan en el estofado de la escultura son el rojo, el amarillo y el negro, colores utilizados en la cerámica prehispánica de la cultura purhépecha advirtiéndose en el manto el diseño de figuras que representan

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 117.

mariposas [...]”.<sup>59</sup> La autora explica que el empleo de éstas es “de indudable influencia prehispánica”, encontrando en otras imágenes el empleo de estos colores así como otros elementos representativos de la cultura mesoamericana.<sup>60</sup>

Gran aportación resulta el estudio que Irene Velarde realiza a partir del contexto histórico que explica la producción de la escultura ligera con caña de maíz en cada sitio de Michoacán que trabaja, y encamina al análisis de las piezas, encontrando en ellas varios elementos que hablan del sincretismo que se dio entre los antiguos indígenas “*purépechas*” y lo que aportaron los franciscanos a la técnica, así como la difusión que don Vasco de Quiroga promovió para la producción de este género de imaginería ligera, entre otras cosas, y que seguramente la reciente edición de este estudio lo enriquece con nuevos datos.

En **2005** se publica, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, “El empleo de la videoscopia en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña” de Leonor Labastida Vargas. La autora señala que para lograr conocer la “hechura” del Cristo de la iglesia de San Agustín de las Cuevas se empleo “por primera vez” la “videoscopia industrial”, herramienta que ofreció material fotográfico y que sirvió para hacer una “detallada descripción” de la imagen comprobando que ésta es de caña de maíz y papel:

LA DIFICULTAD PARA IDENTIFICAR LAS TÉCNICAS utilizadas en las esculturas creadas con caña de maíz ha llevado a incorporar nuevos instrumentos de trabajo. La presente investigación muestra, por primera vez, los alcances del empleo de la videoscopia industrial en el estudio de la escultura virreinal. A través de este aparato se pudo comprobar que el Cristo ubicado en la sacristía de la iglesia de San Agustín de las Cuevas, Tlalpan, D.F; fue realizado con esta singular técnica y obtener evidencia forográfica que permite hacer una detallada descripción de sus características y hechuras.<sup>61</sup> [...] Esto demostró, sin lugar a dudas, que la escultura se elaboró con caña de maíz y papel.<sup>62</sup>

Dice Labastida que primero se intervino al Cristo con un “endoscopio clínico” y dado las “limitaciones del aparato” no se concluyó la intervención de la imagen, identificando sólo papel, “en apariencia” amate, por lo que el equipo de trabajo<sup>63</sup> recurrió a un videoscopio industrial:

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>61</sup> Leonor Labastida Vargas, “El empleo de la videoscopia en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, número 87 (otoño, 2005), p. 199.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>63</sup> Entre el equipo de trabajo que apoyó la investigación de Leonor Labastida, y que ella menciona en su estudio, se encuentra Patricia Díaz Cayeros, Gabriela García Lascurain, Rolando Araujo y

Al buscar nuevos métodos para obtener una prueba irrefutable, recurrimos, en un primer momento, a un endoscopio clínico, instrumento hasta ahora no utilizado en el estudio del arte novohispano en México. Los resultados no fueron concluyentes debido a las limitaciones del aparato, pues éste fue diseñado para observar muestras a distancias muy cortas.<sup>64</sup> [...] Fue posible observar oquedad de la efigie y algunos detalles de sus materiales, así como identificar el papel de su interior, en apariencia amate, aunque no se obtuvieron imágenes claras de los elementos y modos constructivos. El deseo de realizar un estudio más amplio nos llevó al empleo de un videoscopio [...]<sup>65</sup>

Explica que el videoscopio se introdujo por un orificio ya “existente” en la lazada del paño de pureza con el que se pudo identificar la presencia de “papel amate” en el interior de la figura, así como comprobar que ésta, del cuello a los tobillos, es “totalmente hueca” (Foto 33): Con esta nueva tecnología fue posible acceder al interior de la pieza por un pequeño orificio (6 mm) previamente existente en la superficie de la imagen, sin que la figura se dañara en modo alguno. [...] Gracias a las perforaciones resultantes de la pérdida de la lazada del paño de pureza, se introdujo el videoscopio y se observó con nitidez el interior de la pieza, desde el cuello hasta los tobillos. Por dentro la obra es totalmente hueca y sus paredes están recubiertas de papel amate.”<sup>66</sup>

También explica cómo están estructuradas y unidas las partes del cuerpo del Cristo, así como la presencia de la madera. Supone que los pies, sin mencionar las manos, están tallados con “madera de colorín”, y que “torso” y “piernas” se unen por medio del encolado y costuras. Para el caso de la cabeza y su unión con el torso aparece “un soporte de madera” y fragmentos de madera que “cruzan de lado a lado” al tórax como anclaje o alma de unión de brazos:

Todo el torso y las piernas son cavidades vacías y se unen mediante encolados y costuras formadas por puntadas de tamaño casi igual [...] En tomas de acercamiento de estas juntas, se pueden apreciar las capas de papel que le dan cuerpo a la imagen. La cabeza se insertó en el torso mediante un soporte de madera, aparentemente de colorín, que se encuentra recubierto de cola, y el cual se introdujo a presión en la parte superior para formar el cuello del Cristo. [...] Bajo ese perno del cuello se pueden apreciar fragmentos de una madera más dura, que cruzan de lado a lado el tórax para actuar como anclaje de ambos brazos y posiblemente la cabeza, los cuales sin duda se trabajaron por separado y posteriormente se insertaron en dichos pernos.<sup>67</sup> [...] El análisis con el videoscopio permitió observar la parte inferior de las extremidades, en donde se aprecia la unión de los pies tallados en lo que también

---

Jesús Palomero Páramo; todos ellos investigadores y especialistas en escultura virreinal y española pertenecientes a distintas instituciones de México y España.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 204-205.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 205.

parece ser madera de colorín, incrustados de la misma manera que la cabeza sobre los hombros. Nuevamente aparecen los respectivos encolados, las correspondientes costuras de unión y la aplicación de afiladas astillas que refuerzan el anclaje.<sup>68</sup>



33. La imagen muestra el orificio, ubicado en la lazada del paño de pureza, por donde se introdujo y practicó la videoscopia. Cristo de San Agustín de las Cuevas, siglo XVI-XVII?, Tlalpan, México, D. F., Foto tomada de: Leonor Labastida Vargas, “El empleo de la videoscopia en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 203.

Al estudiar Leonor Labastida la manufactura del Cristo de la Iglesia de San Agustín de las Cuevas reflexiona en torno a la complejidad de “identificar” las técnicas que aparecen en esculturas ligeras lo que dice, ha llevado a “incorporar nuevos instrumentos de trabajo”: la endoscopia clínica y por primera vez en México la videoscopia industrial: “La dificultad para identificar las técnicas utilizadas en las esculturas creadas con caña de maíz ha llevado a incorporar nuevos instrumentos de trabajo.<sup>69</sup> Los procedimientos generalmente utilizados para descubrir y estudiar los métodos constructivos de este tipo de esculturas sin dañarlas incluyen el uso de endoscopios clínicos, radiografías, microscopias, etc.”<sup>70</sup>

La aportación del estudio de Leonor Labastida no sólo es haber ofrecido la tecnología presente en el Cristo, sino también la posibilidad de experimentar con otro tipo de aparatos que conduzcan a identificar tipologías dentro del género de imaginería ligera .

En **2009** se publica, en *Boletín de Monumentos Históricos*, “Imaginería ligera en Oaxaca. El Taller de los grandes Cristos” de Pablo Francisco Amador Marrero. En esté

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 201.

estudio el restaurador pretende demostrar el “paralelismo” existente entre las imágenes ligeras novohispanas, sobre todo huecas, localizadas particularmente en Oaxaca y España. Su hipótesis la sostiene no sólo por la identificación de las técnicas y materiales, sino también por los elementos formales analizados por él en piezas intervenidas, y rastreadas en estos sitios, y por la revisión historiográfica de estudios antiguos y contemporáneos. Considera que fue un obrador el que marcó “un estereotipo de crucificado” en lo que llama el “Taller de los grandes Cristos”:

[...] queremos enfatizar la hipótesis en cuanto a una posible identificación de un obrador particular, el Taller de los grandes Cristos, pues no sólo lo marcó un estereotipo de crucificado que, sin duda –en función de los conservados y sus enclaves dispares-, debió alcanzar cierta notoriedad, si no es que logró perdurar a lo largo de varias décadas con importantes ejemplos que ahora salen a la luz.<sup>71</sup>

Bernardo Olivares Iriarte hace patentes ciertos elementos formales que caracterizan a la escultura ligera, detectando en estas obras “extremada longitud de los brazos”; Pablo Francisco Amador Marrero encuentra entre las imágenes estudiadas por él un “arqueado pronunciado”, pero el restaurador lo explica como un elemento que se subordina de alguna manera a los materiales y técnica de la imagen: “No queremos dejar de indicar el arqueado más pronunciado de los brazos, lo que de igual manera es comprensible al entender su construcción a base de tubos sujetos a moldes –palos circulares de madera-, que en húmedo y una vez colocadas las manos, eran modelados”.<sup>72</sup> Así, Pablo Amador recurre al análisis formal para rastrear determinadas piezas localizadas en Oaxaca y España que lo conducen a suponer la existencia de un obrador y un taller que las fabricó.

Se puede ver, a través de la revisión de los textos, cómo se ha recurrido en esta primera década del siglo XXI a nuevos métodos y herramientas auxiliares, para el conocimiento tecnológico de la escultura ligera novohispana con caña de maíz, que han llevado a comprobar hipótesis como lo muestra Pablo Francisco Amador Marrero al intervenir al *Cristo de Telde* y encontrar, al interior, fragmentos de barro que muestran el empleo de moldes para su construcción. Así también se renueva el interés por analizar, como lo hizo Abelardo Carrillo y Gariel y Rolando Araujo en el siglo XX, los fragmentos de códices y dar lectura a su escritura. Resultando que la técnica del papelón no sólo se trabajó en el centro de la capital del Virreinato sino también en otras zonas, como lo

<sup>71</sup> Pablo Amador Marrero, “Imaginería ligera en Oaxaca. *El taller de los grandes Cristos*”, *Boletín de Monumentos Históricos*, México, Tercera Época, núm. 15, enero-abril, 2009, p. 60.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 54.

muestran los fragmentos de códices con escritura en “mixteco antiguo” que Blanca Noval y Javier Salazar Herrera encuentran al interior de la Cabeza del *Señor de Ayuxi*. Cómo, por medio del análisis formal de imágenes ligeras novohispanas localizadas en España y Oaxaca, Pablo Francisco Amador Marrero identifica ciertos paralelismos que lo llevan a sostener que algunas imágenes de estos dos sitios pertenecen al “Taller de los grandes Cristos”. También se aprecia el manejo de distintas metodologías de estudio que van del análisis formal de una imagen hasta el empleo de aparatos científicos e industriales. Y el reconocimiento que los autores revisados dan a esté género de imaginería ligera al comenzar a distinguirla por escultura novohispana.

## Conclusiones

Una de las aportaciones fundamentales de esta tesis ha sido demostrar que la historiografía de la escultura ligera novohispana no ha estado exenta de mitos. Las fuentes virreinales dicen poco, pero esa breve información permite esbozar los materiales y algunos aspectos de las técnicas empleadas para la fabricación de ídolos mexicas. Encontré que existe una similitud entre la fábrica de la figura del dios *Huitzilopóchtli* y la de los Cristos ligeros novohispanos. En ambos casos se menciona el empleo de una masa o pasta moldeable, palos de madera como estructura, papel y plumas. Así mismo, la figura del dios *Huitzilopóchtli*, que era fabricada del tamaño de un hombre con *huautli* o amaranto, como lo señala fray Diego Durán en el siglo XVI, coincide con la ligereza característica de la imaginería novohispana con caña de maíz.

Fray Alonso de La Rea en el siglo XVII, y fray Matías de Escobar en el siglo XVIII, afirman que los tarascos fabricaban una pasta ligera compuesta con la médula de la caña de maíz y un género de engrudo llamado *tatzingue*. Serán los dos únicos cronistas que asocien este material, que aparece en los Cristos ligeros novohispanos, con los ídolos “tarascos”. Fray Bernardino de Sahagún no hace esta asociación, sin embargo, proporciona información en torno a la elaboración de ídolos mexicas y describe un procedimiento similar a algunas esculturas ligeras novohispanas. En la obra de Sahagún aparece la descripción de lo que serán las variantes técnicas empleadas en la manufactura de la escultura ligera novohispana con caña de maíz y los materiales que predominan en su construcción como lo son la madera de colorín, médula de caña de maíz, cañuelas de maíz y cartón” que señala el francisco. En el siglo XIX Bernardo Olivares Iriarte distingue entre esculturas de migajones de caña de maíz, colorín y cartón. De lo anterior se infiere que la tecnología aplicada a ídolos indígenas que es posible asociar con la imaginería novohispana no fue exclusivamente “tarasca” o del territorio michoacana sino que también se empleó en el altiplano central como lo muestra el propio Sahagún a través de sus informantes indígenas. Así, lejos de negar una de las dos tradiciones de fabricación de ídolos que emplean el maíz, la de masa comestible y la de pasta de caña, el objetivo fue incluirlas en esta revisión historiográfica para obtener una imagen más clara del carácter inédito de la escultura ligera novohispana con caña de maíz en el contexto de la importancia que tuvo la planta de maíz no sólo para los indígenas sino también para los evangelizados al adoptarla y adaptarla a la manufactura de imágenes ligeras novohispanas con caña de maíz.

A pesar de que los ídolos de materia comestible o de pasta de caña de maíz no escaparon a la destrucción de los conquistadores, el testimonio que dejan los cronistas sirve para plantear que hubo una adaptación y modificación de materiales prehispánicos en la creación de imágenes ligeras con caña de maíz. De cualquier forma, los cronistas que mencionan la escultura ligera con caña de maíz no describen la técnica, sólo anotan el proceso que sufre la caña al ser procesada. Tampoco fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar refieren la técnica de los Cristos ligeros sino sólo el proceso de elaboración del “material”. Aunque dice La Rea que la pasta de caña de maíz fue invento de los “tarascos” también advierte que el ejemplar de la efigie fue dada por los ministros evangélicos. Lo que lleva a pensar que el franciscano ya anunciaba el doble origen de la escultura ligera. Así se infiere que el mito que atribuye de manera exclusiva el material empleado en los Cristos ligeros a los tarascos surge de fray Matías de Escobar. Este mito tuvo una doble lectura por parte de Julián Bonavit en el siglo XX. Al tomar la crónica de Escobar como única fuente referencial no sólo prolonga el mito de un “material” inventado por los “tarascos” sino que crea el mito de una “técnica” de origen tarasco aplicada a imágenes ligeras novohispanas. Ambos mitos que han perdurado hasta el día de hoy. Lo cierto es que no hay fundamentos para afirmar, como lo ha hecho la historiografía del siglo XX, que fueron los “tarascos” los inventores de la técnica aplicada a la imaginería ligera novohispana con caña de maíz. Es decir, se ha hecho una lectura imprecisa de las fuentes novohispanas y se ha generalizado. Se ha afirmado que la técnica empleada es de origen michoacano siendo que La Rea y Escobar son claros al describir la preparación de uno de los varios materiales que aparecen en los Cristos ligeros novohispanos con caña de maíz.

Tomando en cuenta lo anterior y la falta de documentación que propiamente describa la técnica empleada por los “tarascos”, así como un vestigio material que permita conocer su tecnología, se considera que no es viable hablar de una técnica “Tarasca o Purépecha”, pero sí de una técnica cuya aportación indígena y española originó una nueva manifestación novohispana de la cual resultaron diversas variantes técnicas presentes en la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

En este sentido, las fuentes virreinales informan sobre el empleo de otros materiales fundamentales para entender el origen diverso de la producción de escultura ligera novohispana. En 1648 Alfonso Alberto de Velasco señala que en el *Cristo de Izmiquilpan* prevalece el papel y en el siglo XVIII Matías de la Mota Padilla dice que el *Cristo de Zacatecas* era de Cartón. Siendo contundentes las fuentes decimonónicas al

evidenciar el origen –por lo menos doble- de la escultura ligera novohispana. Así mismo lo informa en 1845 Francisco Terrazas al evidenciar que en el *Cristo de Santa Teresa* aparecen “materiales de esta tierra y europeos” y en 1849 Bernardo Olivares Iriarte al apreciar que la escultura ligera de cartón novohispana “imitó” a la escultura de papelón española. Lo anterior lleva a inferir que los autores del siglo XX han minimizado o anulado por completo el doble origen de la técnica -indígena y española-, aplicada a la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

Las fuentes novohispanas muestran que el centro productor de escultura ligera con caña de maíz no fue exclusivo de Michoacán, sino que abarcó también la capital del Virreinato, como lo informa en el siglo XVI Agustín Davila Padilla y el veedor del arte de la pintura Pedro Rodríguez (1585). De este modo, esta revisión también muestra que la historiografía del siglo XX ha pasado por alto la información que ofrecen las fuentes virreinales más tempranas. Resulta de interés, por ejemplo, que la historiografía del siglo XX sólo recupere lo que fray Agustín de Vetancurt refiere sobre la exportación a España de escultura con caña de maíz de Michoacán. Más adelante el franciscano habla también de la exportación y calidad de la escultura de Xochimilco. Al no especificar el franciscano el género de imaginería fabricado, y llevado de Xochimilco a España, en este trabajo se ha planteado la posibilidad de que la exportación a España no sólo estuviera constituida por escultura en madera sino también por escultura ligera con caña de maíz. Basta mirar la zona chinampera para descubrir que conserva abundante escultura en sus iglesias. El registro de algunas piezas de escultura ligera con caña que aparecen en el catálogo que Patricia Díaz Cayeros coordinó en el D. F.; hace de Xochimilco un terreno fértil para la investigación de dichas obras resguardadas en sus templos en espera de ser estudiadas. Como se puede ver, en esta aproximación historiográfica, las fuentes virreinales y decimonónicas han sido documentos referenciales inagotables que al aportar información al estudio de la escultura ligera novohispana con caña de maíz, también han llevado a comprobar y desechar hipótesis. En el primer caso se encuentra lo referido por fray Matías de Escobar sobre el uso de moldes, Rolando Araujo intuye que fueron de barro y Pablo Francisco Amador Marrero confirma su empleo.

La pasta de caña de maíz es una constante referencial entre las crónicas virreinales. Sin embargo, la mayoría de los autores del siglo XX y XXI no han aclarado con suficiente claridad el empleo de la “pasta de caña de maíz”. Aunque el término pasta ha quedado como un sello distintivo para hablar de variantes técnicas, esta revisión infiere que la historiografía moderna no ha explicado con suficiente claridad cómo es la

aplicación de la llamada pasta de caña ni hecho énfasis en que existieron distintos tipos de pastas de maíz.

En relación con el aglutinante *tatzingue*, que según fray Alonso de La Rea y fray Matías de Escobar se mezclaba con la médula de caña de maíz, el único autor del siglo XX que recupera su estudio es Julián Bonavit, siguiendo, en la primera década del siglo XXI, Sofía Irene Velarde Cruz (2003). La autora analiza la variedad de bulbos de los cuales se extrae el aglutinante, como la diversidad de términos empleados por los cronistas y por Julián Bonavit (*tatzingueni*, *tatzinguen*, *tatzingui*). Encuentra que se ha llevado a confundir el significado de los mismos, pues la lengua “purhépecha al evolucionar” ha perdido o modificado el significado de sus palabras por lo que es difícil conocer el origen de la pasta y el aglutinante. Esto conduce a inferir que es aventurado descalificar o decir que el nombre de la pasta llamada *tatzingueni* así como el engrudo conocido como *tatzingue* fue mal “interpretado o escrito” por los cronistas. Hay que recordar que las culturas mesoamericanas no contaban con un sistema de escritura alfabético y que el conocimiento se transmitía oralmente; así, al ser aprendidas por el evangelizador, éste las escribía con la escritura fonética latina, a partir de los sonidos que el indígena emitía al pronunciar las palabras. Considero que la participación de los lingüistas y etnohistoriadores podría decir más sobre el término y su significado, así como la de los mismos ancianos indígenas que al conocer la lengua, transformada ya por los siglos, podrían proporcionar mayor información. Esto aproximaría a un mejor conocimiento del género de orquídea que se empleó; con el propósito de contar con materiales originales necesarios para la restauración de este género de imaginería ligera. Pese a esto, la aportación de Irene Velarde es fundamental pues, después de Julián Bonavit, nadie había prestado tanta atención al engrudo *tatzingue* o *tatzingueni* y tampoco habían cuestionado los términos empleados.

Otro material fundamental que recupera esta revisión historiográfica es aquel que manifiesta un interés en la presencia de fragmentos de códices en la manufactura de imágenes con caña de maíz. A partir de la lectura de los símbolos ideográficos indígenas, varios expertos, como Abelardo Carrillo y Gariel (1949), Rolando Araujo, Sergio Guerrero Bolan y Alejandro Huerta Carrillo (1989) y Pablo Francisco Amador Marrero (2002), coinciden, en base a la identificación los pigmentos y los géneros de papel empleados, en que el área geográfica que dominó la técnica del papel, para la fábrica de escultura ligera, fue el centro de México. Si regresamos a los Cristos manufacturados con papel, y que según la historiografía virreinal aparecen muy tempranamente en distintos puntos del

territorio novohispano, llegaremos al *Cristo de Izmiquilpan* originalmente en el Estado de Hidalgo y al *Cristo de Zacatecas*. En el siglo XX Sofía Martínez del Campo Lanz (1987) registra la identificación de papel amate en imágenes ligeras de Michoacán y en la primera década del siglo XXI Blanca Noval y Francisco Javier Salazar Herrera (2001) refieren la identificación, al interior de la cabeza del *Divino Señor de Ayuxi*, de un fragmento de códice escrito en mixteco antiguo. Esto conduce a inferir que, aunque algunos expertos encuentran en sus imágenes intervenidas símbolos ideográficos característicos de las culturas de la meseta central del valle de México, la existencia de talleres locales en la Capital del Virreinato, donde el conocimiento de la técnica del papelón dominó, no fue exclusivo del centro del país sino que posiblemente se expandió muy temprano a otros sitios de Nueva España. Por lo que se debe plantear y buscar una metodología de estudio a través de rutas evangelizadoras, y de áreas geográficas de extensión, por medio de imágenes. Por ejemplo, partir del centro de México, vía Mixteca-Puebla, buscando imágenes huecas que presenten cierto paralelismo tecnológico con las del centro de México y que conduzcan a supuestos que expliquen la extensión de la técnica del papel con caña de maíz hasta el territorio de la Mixteca en Oaxaca, lo que ampliaría el conocimiento de las “variantes técnicas” así como las que dominaron más en zonas específicas dentro del país. Este panorama complejo se extiende al planteamiento de Pablo Francisco Amador Marrero quien, en *Imaginería ligera en Oaxaca ...* (2009), sustenta la hipótesis, a partir de una metodología de análisis técnico y formal, que en el “*Taller de los grandes Cristos*” se fabricaron imágenes ligeras existentes en España y Oaxaca.

En este sentido, esta revisión recupera lo que Rolando Araujo señala acerca del uso del papel hecho de capullos de orugas, y su posible presencia en el Cristo del Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, y que el escultor español Joaquín Sánchez Ruiz dice ser sólo una leyenda, escasas veces mencionado en la historiografía moderna. Si se regresa a las crónicas virreinales que hacen mención de la importancia que el indígena daba no sólo al papel para vestir, envolver o aderezar a sus ídolos sino a la naturaleza misma, no sorprende la hipótesis de un Cristo conformado con papel hecho de capullos de orugas. Habría que mirarla para ser estudiada a través de la crónica del siglo XVI de Francisco López de Gómara, así como las obras del siglo XIX de Lorenzo Benaducci Boturini y Alexander Von Humboldt, y otras fuentes que mencionen el género, producción y uso del papel hecho con capullos de orugas. También habría que

investigar en los talleres de la Escuela de Restauración del INAH si se ha identificado la existencia de este género de papel en, por ejemplo, libros antiguos.

Pocas veces mencionado también entre los autores modernos, aparece el mucílago del nopal y la caña de azúcar. Por otro lado se tiene el maque, que según Enrique Luft aparece en imágenes intervenidas por él y que a decir de Pablo Francisco Amador Marrero su aplicación es un mito pues, según el experto, no ha sido identificada la presencia del maque, como encarnación, en ninguna imagen ligera. Lo que conduce a inferir, y con base en autores como Abelardo Carrillo y Gariel y Sofía Martínez del Campo Lanz que, hasta el momento, la técnica de encarnación identificada en escultura ligera novohispana con caña de maíz es la misma que aparece en escultura novohispana en madera.

Por otra parte, los indicios que tenemos de la diversas variantes técnicas o estructurales en las imágenes que refieren los autores sugieren diferentes tradiciones técnicas. De aquí la diversidad de términos que emplean Andrés Estrada Jasso, Luis Enrique Orozco, entre otros, para llamar a las “variantes técnicas”. Así también Sofía Martínez del Campo, Jaime Emilio Muñoz y Rolando Araujo agrupan las “variantes estructurales huecas”. Sin embargo dentro de esta diversidad de términos, y con base en la historiografía, se puede inferir que son tres las técnicas tradicionales: 1) escultura con alma, la cual se conforma por el dominio de una estructura maciza a base de carrizos de médula de caña de maíz, hojas de maíz, plumas de ave, rollos de papel amate, astillas de madera de *zompantle* o pino, etc; modeladas con pasta de caña de maíz. 2) Escultura sin alma, las que no presentan estructura interna, en cuya armadura predomina el empleo del papel y tela acompañado, en algunos casos, con médula de caña de maíz, y pasta de caña de maíz, y que modela la forma anatómica de la imagen. 3) Es menciona por vez primera por Bernardo Olivares Iriarte. Se trata de la escultura en madera de colorín en cuya alma o núcleo macizo domina la madera de colorín y el quiote. Rolando Araujo dice que no sólo aparecen en vírgenes sino también en Cristos y que puede acompañarse o no de pasta de caña de maíz. Esto conduce a inferir que la aportación de estas variantes tecnológicas debe servir para retomar y discutir nuevas metodologías sobre todo para enriquecerlas con la información de otras técnicas aplicadas que sólo los restauradores conocen y que la historiografía de la escultura ligera novohispana con caña de maíz no ha recuperado.

Es importante decir que, aunque esta revisión se enfoca a los materiales y técnicas de la escultura ligera novohispana, la historiografía del siglo XX presta mucho

interés a la familia de escultores de apellido Cerda y deja en el olvido el nombre de otros alarifes que pueden ser pauta para el estudio tecnológico de este género de escultura ligera. Fray Alonso de La Rea en el siglo XVII es el primer cronista en señalar la existencia de una familia de alarifes de apellido “Cerda”. En el siglo XVIII, Nicolás Antonio de Ornelas Mendoza y Valdivia menciona el nombre Luis de la Cerda y atribuye a éste la fábrica, entre otros, del *Cristo de Amacueca* afirmando que es “de la mano de Cerda” y llevado de Patzcuaro al convento franciscano de Amacueca, en Guadalajara, por fray Francisco de Guadalajara”.<sup>1</sup> En el mismo siglo, el jurista Matías de la Mota Padilla es el primer cronista en decir que Luis de la Cerda es hijo mestizo de Matías de la Cerda y que éste “pasó de Europa a estos reinos”. Por su parte, Sofía Irene Velarde, en *Imaginería Michoacana en caña de Maíz* (2003), refiere que las fechas de muerte del padre e hijo se desconocen y que “recientes trabajos hacen referencia a un Luis de la Cerca nieto, quien continuó con el taller radicado en Patzcuaro muriendo en el primer tercio del siglo XVII”.<sup>2</sup> Así se infiere que, aun siendo Michoacán el centro productor de escultura ligera donde los Cerda desarrollaron la técnica hasta bien entrado el siglo XVII, la historiografía del siglo XX presta escasa información sobre otros escultores como fray Feliz de Mata quien sólo es mencionado en el siglo XVIII por fray Francisco Ximenez en su crónica.<sup>3</sup> Otro caso es fray Sebastián Gallegos, de quien Andrés Estrada Jasso (1975) informa que trabajó en Querétaro y fabricó la *Virgen del Pueblito* en 1639 para el convento franciscano cercano a Querétaro.<sup>4</sup> Asimismo, Gabriela García Lascurain Vargas y Moisés Ventura Sánchez (2001) recuperan sobre este franciscano que fabricó un *Santo Cristo de San Benito*, el *Nazareno* llamado *Señor de los terrenos* y el *Señor de la Huertecilla*.<sup>5</sup> De Luis de Illescas Guillermo Tovar de Teresa (1979) descubre en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México que fue escultor “de pasta de

<sup>1</sup> Nicolás Antonio de Ornelas y Valdivia, *Crónica de la Provincia de Santiago de Xalisco, Guadalajara. 1719-1722*, “De las fundaciones de los Conventos de N.P.S. Francisco de Amacueca, Chapala y Tzacualco”, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, INAH, 1962 (Serie de Historia 2), pp. 67-75

<sup>2</sup> Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz. Estudio histórico y catálogo de imágenes en Morelia, Tupácaro, Pátzcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa fe de la laguna, Michoacán. Siglos XVI-XVII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003, p. 44.

<sup>3</sup> En lo personal no encontré datos biográficos sobre fray Feliz de Mata. Sin embargo, Pablo Francisco Amador Marrero me informó que en su tesis doctoral presenta material inédito sobre este escultor.

<sup>4</sup> Andrés Estrada Jasso. *Imaginería en Caña. Estudio, catálogo y bibliografía*, Monterrey, México, Editorial “Al Voleo”, 1975, p. 59.

<sup>5</sup> Gabriela García Lascurain Vargas y Moisés Ventura Sánchez del Valle, “Origen, leyenda y devoción de imágenes en caña de maíz y papel amate”, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, España, Publicaciones de la obra social y cultural caja sur, 2001, p. 296.

caña”.<sup>6</sup> Pesé a esto, autores del siglo XXI como Sofía Irene Velarde Cruz indagan sobre el tema. En la segunda edición de su libro *Imaginería Michoacana ...* (2010), encuentra que existió una dinastía de imagineros indígenas de apellido Cerda y otra dinastía de escultores españoles de apellido Zerda<sup>7</sup>. También recupera, de la inscripción que aparece en el Frontal del Templo de Santiago Tupátaro, Michoacán, el nombre del maestro escultor Eusebio de Abila quien fabricó dicho Frontal en 1765.<sup>8</sup> Por su parte, Pablo Francisco Amador Marrero estudia con mayor profusión a fray Feliz de Mata. Aunque Bernardo Olivares Iriarte fue un escultor decimonónico, la rica información que ofrece sobre imaginería ligera en su *Album Artístico* (1894), conduce a pensar que su estudio debió haber sido apoyado por documentación muy precisa sobre la imaginería ligera novohispana con caña de maíz, sobre todo siendo originario de una región donde la producción de arte virreinal fue, y es, destacada, Puebla de los Ángeles. Así se infiere que el estudio de los creadores de las variantes técnicas, son pieza fundamental de estudio para el conocimiento de los materiales y técnicas de la escultura ligera novohispana con caña de maíz.

Otro factor que evidencia esta revisión historiográfica es el desarrollo que ha tenido el trabajo multidisciplinario con la participación de la ciencia médica que en el siglo XIX el médico y farmacéutico Leopoldo Río de la Loza hace patente al examinar al *Cristo de Santa Teresa* e identificar los materiales constitutivos que componen la imagen. Así también en el siglo XX, al manifestar Abelardo Carrillo y Gariel (1949) la importancia de la fotografía para conservar fuentes visuales, y la radiografía y empleo del microscopio para identificar los materiales y colores usados en los fragmentos de códices presentes en el *Cristo de Mexicatzingo* y el *Cristo de El Carmen*. Rolando Araujo Suárez, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan (1989), por su parte, apoyan la intervención realizada al *Cristo de Churubusco* con el “microscopio estereoscópico” que sirvió para identificar los colores empleados en los códices y confirmar la presencia que los mismos evidencian. El trabajo multidisciplinario se fortalece en la primera década del siglo XXI con

---

<sup>6</sup> Pablo Francisco Amador Marrero me recordó que Guillermo Tovar de Teresa encontró en el Archivo de Notarías, el nombre de un escultor de imágenes ligeras. El documento que presenta Guillermo Tovar y Teresa en su estudio dice: “*Hechura de un Cristo de Caña de maíz y una imagen de la Magdalena para los reynos de Castilla por Luis de Illescas, pintor y dorador. México, a 25 de octubre de 1574. Notaría a cargo de Pedro Trujillo. Archivo General de Notarías. Año de 1574, p. 2761*”, en Guillermo Tovar de Teresa, *Renacimiento en México. Artistas y Retablos*, México, Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas, 1979, p. 355.

<sup>7</sup> La autora sigue los pasos de esta dinastía de escultores, así como su producción en Michoacán y España. Sofía Irene Velarde Cruz, “Las hechuras de los Cerda”, en *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz*, Segunda Edición, Morelia, Michoacán, México, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009, pp. 59-65.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 150.

el empleo de la endoscopia clínica por parte de Pablo Francisco Amador Marrero (2002), así como el uso de la videoscopia industrial por parte de Leonor Labastida Vargas (2005), resultando un medio eficaz que permite no dañar o alterar la imagen lográndose identificar materiales y técnicas. No por ello se han dejado atrás otros sistemas de análisis como los que ayudaron a fray Matías de Escobar a examinar en el siglo XVIII, con una larga pluma, el interior del *Cristo de Ziraguén*, y a Abelardo Carrillo y Gariel y Rolando Araujo Suárez a identificar, golpeando con los nudillos de los dedos de la mano, la estructura hueca y el material dominante que prevalecen en una escultura ligera novohispana.

Así también esta aproximación historiográfica evidencia cuales son las herramientas y aparatos que en cada momento fueron empleados por el estudioso de estas obras y cuales son los elementos apreciados a lo largo de la historia en la observación, análisis, experimentación e intervención de una obra. Aunque la tecnología presente en cada pieza rebasa muchas veces el conocimiento que se tiene de éstas y las mismas herramientas empleadas, no son siempre suficientes para conocer toda la pieza, en las últimas décadas se ha logrado dignificar este género de imaginaria. Entre las disciplinas que están aportando más y abriendo caminos en el conocimiento de esta escultura se encuentra la restauración.

Tal es el caso de las tomografías realizadas por el historiador del arte y restaurador español Pablo Francisco Amador Marrero a las siguientes piezas: *El Señor de la Cama de Jaca*, Huesca; el *Señor Difunto de Icod de los Vinos* y el *Cristo de la Misericordia de Garachico*, estos dos últimos en Tenerife, Islas Canarias, España (Foto 50). También refiere que en los talleres de restauración de la Coordinación Nacional (en Churubusco) se ha aplicado esta tecnología clínica.

Sin embargo, pese a los grandes pasos que han dado los especialistas en torno al estudio de piezas específicas localizadas en España, México, Oaxaca, Michoacán y otros sitios, no se ha hecho suficiente énfasis en el vínculo que existe entre la escultura novohispana de cartón y la española de papelón. Mientras que los autores no reconozcan que la escultura ligera con caña de maíz es un fenómeno novohispano seguirá cargándose el peso hacia un solo lado de la balanza.



34. Tomografía Tridimensional Computarizada. *Señor Difundo de Icod de los Vinos*, siglo XVI, ubicado en la presela-hornacina del Retablo del Crucificado de la Iglesia de San Marcos en la localidad de Icod de los Vinos, Tenerife, Islas Canarias, España. Foto: Pablo Francisco Amador Marrero.

## Glosario de palabras

## Voces nahuas

<i>Acahual o Andani</i>	Gigantón, nombre que se aplica a toda clase de yerbas secas y grandes. En Michoacán se le llama <i>andan</i> o <i>nadani</i> T. <i>Tubaeformis</i> o <i>Heliantus annus</i> “girasol”.
<i>Amantecas</i>	Oficiales de ricas plumas.
<i>Ayacahuite, ayacagüite, Aya</i>	Árbol de 25 a 30 m de altura, perteneciente a la familia de los <i>Pináceas</i> [pinos <i>ayacahuite</i> ] conocido también como pino blanco, real <i>ocahuite</i> , <i>pinabeto</i> , <i>ocote</i> blanco y <i>acalocahuite</i> . De <i>ayacáhuatl</i> , <i>ayacuáhuatl</i> [de <i>aya</i> , etimología incierta, <i>cuáhuatl</i> , árbol].
<i>Cazahuate o cazaguatate</i>	<i>Cuauh-záhuatl</i> de <i>cuáhuatl</i> árbol y <i>záhuatic</i> sarnoso. Árbol de las <i>Convolvuláceas</i> , generalmente de tronco áspero, blanquizco y lechoso. También recibe los nombres de palo bobo, palo santo, bejoquillo, coquito yozote.
<i>Centli</i>	Cuando el maíz es mazorca. Tallo, espiga del maíz seco.
<i>Cu</i>	Voz maya con la que designan los escritores del siglo XVI los templos paganos (Garibay).
<i>Ehecatotontin</i>	Vientecillo.
<i>Ehecatototl</i>	“Pájaro de viento” (Sahagún), Ave.
<i>Ehecatl</i>	“Viento” (Durán, Sahagún).
<i>Huauahtli</i>	“Semilla de bledos” “Bledos” (Durán). <i>Pass. Amaranthus hipocondriacus. A. hybridus</i> , etc. Amaranto (Garibay).
<i>Huehuetlatolli</i>	“Conversación de los viejos” ( de <i>huehue</i> : viejo(o) y <i>tlatolli</i> : charla, conversación). Se designa con esta palabra a los razonamientos y pláticas doctrinales, con las que educaban los nahuas a los niños y jóvenes, tanto en los <i>calmécac</i> y <i>telpochcalli</i> , como en el seno de la familia y con ocasión del matrimonio, la muerte de alguien; etc. “Son con frecuencia los <i>huehuetlatolli</i> , discursos de hondo contenido moral, acerca del saber y felicidad que se puede alcanzar sobre la tierra. Tanto Sahagún como Olmos, nos conservan numerosos de éstos que con pleno derecho podemos llamar tratados filosóficos nahuas” (Miguel León Portilla).
<i>Huitznáhuatl</i>	“Cerca de las espinas” (Sahagún). Nombre de un templo hacia el sur de la ciudad. Nombre del sur en general (Garibay).
<i>Huitzilopóchtli</i>	“Colibrí de la izquierda”. “Precioso izquierdero” (Sahagún). Nombre dado al numen solar adorado en <i>Tenochtitlan</i> . Su relación con la izquierda deriva de que se halla asignado al sur del cosmos. Este rumbo es el izquierdo del mundo ya que el camino del sol, de oriente a poniente lo coloca en esta posición. Dios de la guerra, patrono de los mexicas.
<i>Ichtlí</i>	Fibra de maguey.
<i>Izquitl</i>	“Granos de maíz tostados al comal” (Sahagún), “ezquite” (Garibay).
<i>Izquioxochitl</i>	Flor de color blanco cuya semilla explota como el maíz. reventado (Doris Heyden ) Símbolo de la vida (Garibay).

<i>Ixtle, Ixtli</i>	Fibra de maguey. Hilada.
<i>Necuámetl</i>	“Maguey de miel” (Sahagún). Agave Salvaje. <i>Agavis mexicana</i> . Existen 53 especies de agaves en el territorio mexicano (Garibay).
<i>Mayatli, Mayate</i>	Escarabajo Verde m. Muerto, sexto día del calendario azteca, simboliza a la noche de los muertos.
<i>Mízquitl, Mizquitz</i>	Mezquite. Árbol perteneciente a la familia de las leguminosas, de madera pesada, sólida y compacta, que produce una goma semejante a la arábica y da un fruto en vaina, designada con el mismo nombre del árbol, la cual contiene pequeñas semillas envueltas en pulpa comestible y muy dulce. Con corteza baja, lo interior de la corteza es muy blanco y correoso, madera muy recia, hojas como el <i>ahuehuete</i> .
<i>Momochtli, Momochitl</i>	“Granos de maíz tostado hasta que se abren en apariencia de flor” (Sahagún). Granos de maíz tostados y reventados (Garibay).
<i>Omácatl</i>	(dos cañas) o dios de los convites.
<i>Ouaquauitl</i>	Caña seca.
<i>Panquetzaliztli</i>	“ <i>Ensalzamiento de banderas</i> ” (Durán).
<i>Petzícatl</i>	Semillas de bledos en seco, preparada para comer, <i>Amaranthus var. sp. Argemone mexicana</i> (Garibay)
<i>Pita</i>	Hilo o tela que se extrae de las hojas de maguey.
<i>Quetzaltica</i>	Con plumas de quetzal.
<i>Quimite</i>	Colorín (Bernardo Olivares), <i>quemite</i> o <i>equimite</i> (ver <i>zompantle</i> ).
<i>Tepeilhuitl</i>	Fiesta de cerros.
<i>Tezcauauhtli</i>	“Bledos de espejo” (Sahagún). Planta alimenticia, <i>Amaranthus</i> sp. (Garibay).
<i>Tezcatlipoca. Tezcatlepoça.</i>	“Espejo reluciente” (Sahagún). Espejo ahumado. Nombre del numen principal (Garibay).
<i>Tezontle</i>	Piedra volcánica.
<i>Teucualo</i>	“ <i>Dios es comido</i> ”. Ingestión de la imagen de masa de <i>Huitzilópoçtli</i> .
<i>Tlacaxipehualiztli</i>	“Desollamiento de hombres”.
<i>Tlaolli, Tlaulli</i>	Cuando el maíz es desgranado. <i>Zea mays</i> de la raza palomera (Doris Heyden).
<i>Tlasuchimaco</i>	“Se reparten flores” (Sahagún). Nombre de una Fiesta (Garibay).
<i>Tota</i>	“Nuestro padre” (Durán).
<i>Toxcatl</i>	Una de las fiestas de las veintenas. “Sequedad” (Durán).
<i>Tzacuhtli</i>	Pegamento en general (Sahagún). Hierba para elaborarlo (Garibay).
<i>tzoalli,</i>	Masa de bledos y miel.
<i>Tzohualli, tzohuatl.</i>	Masa de bledos apelmazada para comerse, a veces elaborada con figuras. Solía mezclarse con masa de maíz (Garibay).
<i>tzualli</i>	“Semilla de bledos con masa de maíz amasada con miel” (Durán).

<i>Xocotl Huetzi</i> o <i>Uetzi</i>	La caía del <i>Xócotl</i> (Durán) Nombre genérico de los frutos con cáscara y semillas (Michel Launey).
<i>Xocotl</i>	Fruto en general. Un símbolo de la vida, palo enhiesto en las fiestas del mes décimo (Garibay).
<i>Xolotl</i>	“Gallo de Indias”. Voz de múltiples sentidos, significa gemelo, cuate de coatl, la mazorca doble o aun triple que se puede ver en las sementeras de maíz. (Garibay).
<i>Zompantle</i> o <i>zompancle</i>	De <i>tzontli</i> , <i>cabellera</i> y <i>pantli</i> bandera. Árbol perteneciente a la familia de las leguminosas de ramas espinosas, flores rojas, su madera muy blanca y ligera, fácil de tallar. En algunas zonas se le conoce como colorín, <i>pemuche</i> , <i>patol</i> y <i>quimite</i> o <i>equimite</i> .

## Voces Tarascas

<i>Tatzingue</i> , <i>tazingue</i> , <i>Tatzingui</i>	Engrudo (Fray Matías de Escobar). Goma de bulbo de una orquídea.
<i>Tatzingueni</i>	<i>Sobralia Citrina</i> . Engrudar. Nombre dado a la pasta que contiene engrudo y médula de caña de maíz (Fray Alonso de la Rea, Luis Enrique Orozco).
<i>Thiuime</i> <i>Thiuimencha</i>	Ardilla Negra. “Los que llevan los dioses a cuestras”. (José Tudela y José Corona Núñez).

## Otras voces

<i>Amaranto</i>	Entre los antiguos indígenas el amaranto fue símbolo de la Inmortalidad.
<i>Aje</i>	nombre común del insecto que habita sobre cactáceas.
<i>Bledos</i>	<i>Amaranthus hybridus</i> . Características Vegetales. Planta con semillas pardas, cenicientas, coloradas y amarillas. (Estrada Lugo).
<i>Búcaro</i>	arcilla blanca.
<i>Bohordo del maguey</i>	México. Quiote del maguey.
<i>Caña de maíz</i>	Tallo de las gramíneas.
<i>Cañas de panizo</i> .	Planta anua, de la familia de las gramíneas: la semilla del panizo suele usarse para alimento.
<i>Cañamo</i>	Género de plantas textiles. Con su fibra se fabrican tejidos muy sólidos y cuerdas. Lienzo de Cañamo. América. Bramante.
<i>Cañeja</i>	Planta de flor herbácea de la familia de las apiáceas.
<i>Cañuelas</i>	Nombre vulgar de varias gramíneas.
<i>Cañutos</i>	En las cañas, parte que media entre nudo y nudo; tubos.
<i>Carátacua</i>	Hojas de tallo de maíz y de mazorcas de maíz.
<i>Cartón</i>	Conjunto de varias hojas superpuestas de pasta de papel endurecido.
<i>Chala</i>	Hoja que envuelve la mazorca del maíz.
<i>Chía</i>	Semilla de una especie de Salvia.

<i>Doblador</i>	Palabra de origen guatemalteco que significa hoja de maíz, <i>tusa</i> o <i>chala</i> . Este último término significa hoja que envuelve la mazorca de maíz.
<i>Estrasa o estraza</i>	Papel hecho de trapo de tela basta.
<i>Mâché</i>	Palabra francesa que significa papel mascado o machacado cuyos únicos ingredientes son papel, agua y pegamento.
<i>Maque o laca</i>	La técnica de capas sucesivas de sustancias grasosas como el aje extraído del insecto y el aceite Chía, extraído de las semillas de la planta de Chía.
<i>Mantequilla</i>	Pasta de manteca batida con azúcar.
<i>Maíz</i>	Planta gramínea originaria de América que produce mazorcas con granos.
<i>Otate</i>	Bastón flexible y resistente.
<i>Olote</i>	Eje de la mazorca después de ser desgranada.
<i>Quiote</i>	Tallo de la flor anual del maguey cuya estructura es parecida a la caña de maíz (Sofía Martínez).
<i>Pergamino</i>	Piel de cabra o de carnero.
<i>Siranda</i>	Equivale a un tipo de papel Amate.
<i>Tiza</i>	Arcilla blanca terrosa. Carbonato de Calcio.
<i>Tusa</i>	Hojas secas de maíz, hojas de mazorcas, cabellos de la mazorca del maíz.
<i>Yarin</i>	El corazón de la madera de Pino.

Biografía: cronistas de los siglos XVI-XVIII.

**ACOSTA, José de:** nació en Medina del Campo (1540) y murió en Salamanca (1600). Inició sus estudios con los jesuitas (1551), e ingresó al noviciado (1552). Recibió las sagradas órdenes (1554). Cursó estudios filosóficos y teológicos en Alcalá de Henares (1559-1567). Durante esos años adquirió la cultura que denotan sus escritos y que abarcó todas las ramas del saber humano del Renacimiento. Enseñó teología (1567-1571). Profesó en la Compañía de Jesús (1570). A petición suya fue enviado a Perú donde residió un tiempo (1571-1586). Fue rector del Colegio de Lima, provincial y teólogo consultor en el III Concilio Límense. Pasó a Nueva España (1586). Regresó a España (1587). Hizo un viaje a Italia (1588-1589). Fue designado visitador de la Provincia de Aragón y Andalucía (1589) y Jefe de la comunidad de la Casa Profesa de Valladolid (1592). Volvió a Roma (1593). Fue Rector del Colegio de Salamanca donde murió (1597).

**AGUIAR Y SEIJAS, Francisco:** nació en Santiago de Betanzos, Coruña, España (1632) y murió en México (1698). Obispo de Michoacán (1678-1682), pasó al arzobispado de México. Colocó la primera piedra del *Seminario de México* (1688) y el de la *Colegiata de Guadalupe*. Fundó el Seminario Arquidiocesano (1697), el Colegio de San Miguel de Belén, el Hospital para mujeres dementes y el Hospital de la Misericordia para mujeres abandonadas.

**ALCALÁ, fray Jerónimo de:** nació en Vizcaya, España (1508) y murió en Michoacán (1545) Vistió el hábito franciscano. Pasó a la Nueva España (1530). Destinado a misionar en Michoacán fue el primer religioso que residió de modo permanente en Pátzcuaro. Recibió a don Vasco de Quiroga quien visitó la ciudad en calidad de Obispo electo de Michoacán. Fray Jerónimo ejerció funciones judiciales eclesiásticas en Tzintzuntzan. Visitó las regiones de Colima y Zacatula (1533-1541). Acompañó, en calidad de asesor, al virrey Mendoza en su campaña de Mixtón (1541). Manuscritos: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán* (Madrid, 1956. Morelia, 1977), *Doctrina christiana en lengua de Mechoacán* (Primera impresión, Sevilla, 1538), *Arte de la Lengua de Mechoacán* (atribuida a él por un testigo indio contemporáneo).

**BEAUMONT, fray Pablo de la Purísima Concepción:** nació en Madrid (se desconoce la fecha de su nacimiento y muerte). Hijo del Doctor Blas Beaumont, anatómico y cirujano de Felipe V. Se graduó en la Universidad de París de maestro en Artes y de Licenciado en Medicina. Pasó a Nueva España con el empleo de cirujano latino mayor del Real Hospital de México donde enseñó anatomía y cirugía como bachiller y catedrático de la Universidad. Se ordenó de franciscano en el *Colegio de la Santa Cruz* de Querétaro. Fue cronista de la provincia de Michoacán. Manuscritos: *Tratado del agua mineral caliente de San Bartolomé* (México, 1772), *Crónica de Michoacán*, 3 vols. (México, edición, 1873, 1874 y 1932). El primer volumen de *La Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechoacán* fue publicada por Carlos Bustamante con el título de *Historia del descubrimiento de la América Septentrional* (1826), éste la atribuye equivocadamente a fray Manuel Vega que no fue más que el copista. (Primera edición en México, 1873-1874).

**CLAVIJERO, Francisco Javier:** nació en Veracruz (1731) y murió en Bolonia, Italia (1787). Curso letras humanas y filosofía en los colegios jesuíticos de Puebla. Entró en la Compañía de Jesús en su noviciado de Tepotzotlán (1748) con la que fue expulsado del país (1767). Conoció las lenguas muertas como el latín, el griego y hebreo antiguo, las lenguas modernas como el italiano, francés, alemán y las lenguas indígenas como el náhuatl y otomí. Se señala a Clavijero como el introductor de las ideas de la filosofía moderna a la Nueva España. Las que enseñó en el Real Colegio de San Ildefonso y de San Gregorio de la ciudad de México, Colegios de Valladolid (Morelia) y Guadalajara. Dado a la investigación histórica, escribió en el destierro *Historia Antigua de México*, *Historia de la Baja California* (escrita en italiano y publicada en Venecia por su hermano el Padre Ignacio Clavijero en 1789), *Breve ragguaglio della prodigiosa y rinomata immagine della Madonna de Guadalupe del Messico* (Cesena, 1782), cuya copia manuscrita se reprodujo en el *Álbum histórico guadalupano del IV Centenario*. Se imprimió también en Cesena dos cartas suyas publicadas en la *Gaceta de Cremona* y un *Sermón* en honor a San Ignacio. Manuscritos inéditos: *Un certamen poético para la noche de Navidad* (1753), *Cursos philosophicus diu in Americanis gymnasis desideratus*, *Dialogo entre Filateles y Paleófilo contra el argumento de autoridad en la física*, *Historia geográfica y eclesiástica de México*, *De los linajes nobles de la Nueva España*, *De las colonias de los tlaxcaltecas*. Los restos del padre Clavijero identificados en la cripta de la Iglesia

de *Santa Lucía* de la ciudad de Bolonia fueron repatriados a México en 1970 y descansan en la Rotonda de los Hombres Ilustres.

**CORTÉS, Hernán:** Nació en Medellín, Badajoz (1485) y murió en Castilleja de la Cuesta, Sevilla (1547). Formado en la Universidad de Salamanca conoció la ciencia jurídica y el latín. Partió para la Española (1504), y de allí para la Fernandina. Escribano, colono y alcalde ordinario de Santiago de Puerto (hoy de Cuba) (1514). Organizó allí, por ordenes del Gobernador Velásquez, la expedición de lo que iba a ser la Conquista de México. Partió del Cabo de San Antón (18 de febrero de 1519), con varios capitanes (Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Francisco de Montejo; etc). Fundó la Villa Rica de la Vera Cruz, recibió la adhesión de los totonacas y la de los tlaxcaltecas y entró en Tenochtitlan (1519). Venció a Narváez (1520). Sitió la plaza durante 75 días. Obtuvo la rendición de Cuauhtémoc (1521). Dio el nombre de Nueva España a sus territorios conquistados. Los capitanes de Cortés terminaron la Conquista de toda la región central hasta ambas costas, la extendieron hacia el sur hasta Guatemala y hacia la costa del Pacífico hasta Acaponeta. Gobernó la tierra conquistada (1522-1524). En su Viaje a España no recobró el gobierno pero obtuvo los títulos de capitán general y marques del Valle de Oaxaca (1528-1530). Pasó diez años en Nueva España (1530-1540). Empezó varios descubrimientos como el de la Baja California (1535). Volvió a la Península y tomó parte en la expedición de Argel (1541). Permaneció en España hasta su muerte. Sus restos fueron traídos a Nueva España conforme a su testamento (1566). Para evitar una profanación los ocultó Alamán (1823), siendo descubiertos (1946) y reinhumados en el lugar donde estaban, la iglesia del Hospital de Jesús por él fundado (1947). Junto a sus *Cartas* hay un conjunto de escritos que son *Ordenanzas*, instrucciones, memoriales, cédulas reales y otras cartas que se hallan en un códice de la Biblioteca Imperial de Viena. Primeras ediciones de Sevilla 1522, 1523; Toledo, 1525; *Cartas y Relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V*, Paris, Pascual de Gayangos, 1866. Primeras ediciones en México: Manuel Alcalá, *Cesar y Cortés*, México, Porrúa, 1950; Fernando Benitez, *La Ruta de Hernán Cortés*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950; otras.

**DAVILA PADILLA, fray Agustín:** nació en México (1562) y murió en Santo Domingo (1601-1604). Arzobispo de Santo Domingo e historiador, se graduó en bachiller en Artes, lector de filosofía y teología en los conventos y colegios en su Orden, prior de Puebla, definidor y procurador de su provincia. Nombrado predicador del rey y cronista de Indias por Felipe II. Calificador del Santo Oficio. Arzobispo de Santo Domingo donde muere. Manuscritos: *Historia de la Provincia de Santiago de la Nueva España, del Orden de Santo Domingo* (1589-1592), reimpresa en facsimilar en México (1955), *Sermón* que predicó en Valladolid en los funerales de Felipe II celebrados en dicha ciudad (8 de noviembre, 1598), *Historia de las antigüedades de las Indias* (manuscrito perdido). La *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México, de la orden de Predicadores*, compuesta en las Indias como declara su autor en el "Prologo al lector". La inició en 1589 y terminó en 1592 según se dice en el mismo pasaje (Primera edición, Pedro Madrugal, Madrid, 1596; segunda edición, Brusselas, 1625; México, facsimilar, 1955).

**EL CONQUISTADOR ANÓNIMO:** otras ediciones de la crónica en francés, "Relation abreegee sur la nouvelle-espagne et sur la grande ville de Temixtitan México, écrite par un gentil homme de la suite de Fernand Cortes" de la colección *Voyages, Relations et Memoires originaux pour servir al'histoire de la decouverte De L'Amérique*, publiés pour la premiere fois en francais por H. Termaux Compans, Tomo X, Paris, 1838, pp. 49-105; edición en castellano, *El Conquistador Anónimo-Relación de algunas cosas de la Nueva España y de la gran Ciudad de Temestitan, México; escrita por un compañero de Hernán Cortés*, traducción y reproducción del texto en italiano por García Icazbalceta y en litografía de Decaen, las ilustraciones de Ramusio en *Biblioteca de Autores Mexicanos*, México, Agüeros, 1858, pp. 560-598; edición en Inglés, "Narrative of some things of new spain and of the great city of temestitan Mexico. Written by the anonymous conquerva companion of Hernán Cortes" en, *Collection of Documents and Narratives concerning the discover and conquest of latin America*, volumen I, Translated in to inglish and annotated by Marshall H. Saville, New York, The Cortes Society, 1917.

**ESCOBAR, fray Matías de:** nació en La Orotava, Islas Canarias, España (1690) y murió en Michoacán (1748). Arribó a los doce años a Nueva España. Se ordenó de agustino en Michoacán. Cursó humanidades en Yuririapúndaro, Filosofía en Cuitzeo y Sagrada Teología en Valladolid. Fue lector de Artes en Cuitzeo, Catedrático de Teología y Sagradas Escrituras en Valladolid. Maestro de teología y prior de Tiripitío, Tzacón, Charo y Valladolid. Fue nombrado Cronista de la Orden

para la Provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán. Murió siendo Provincial (1748). Dio a la prensa varios sermones y la vida de Juan José de Escalona y Calatayud, obispo que fue de Caracas y de Michoacán. Manuscritos: *sermones varios*, *El Triton Sonoro*, *La Cornucopia Sacra*, *Los ocios felices*, *Defensorio de Democrito*, *Apuntes predicables* y *Noticias de Hebreo* y la crónica de la provincia *Americana Thebaida*.

**FLORENCIA, Francisco de:** nació en la Florida (1620) y murió en México (1695). Siendo alumno de San Ildefonso entró en la Compañía de Jesús (1643). Se distinguió en ella como maestro de teología, orador e historiador. Fue procurador de su provincia a Roma (1688). Se quedó algunos años en Sevilla de procurador de todas las provincias de Indias. Manuscritos: *Menologio de los varones más señalados en perfección religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús* (1694) (edición facsimilar, México 1955), *La Estrella del Polo Ártico de México o Historia de N. Sra. De Guadalupe* (México, 1688), *Origen de los santuarios de la N, Galicia* (edición, 1694 y 1957). Su última obra, *Zodiaco Mariano. Imágenes que se veneran en esta America Septentrional*, escrita hacia finales del siglo XVII y principios del XVIII (primera edición 1755), quedó inédita. Su editor, el Jesuita Juan Antonio de Oviedo (1670-1757), refiere que él, con base en un borrador incompleto que encontró en el Colegio de San Pedro y San Pablo, corrigió el manuscrito. Por todo ello, dice Antonio Rubial García, “se puede considerar al padre Oviedo como coautor del *Zodiaco Mariano* en su versión final”.

**GÓMARA, Francisco López de:** nació en Castilla la Vieja (1511) y murió en Valladolid?, España (1564?). Se cree que estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, la antigua Complutense, en donde se ordenó de sacerdote y dictó cátedra de retórica. Se formó en Italia (1531-1540). Estuvo en Roma y en Venecia (1541). Tomó parte de la expedición de Carlos V a Argel. Conoce a Cortés, cuyo Capellán fue hasta la muerte de éste (1547). Residió en Valladolid y Gómara. A pesar de que nunca estuvo en América, Gómara valoró la experiencia como única fuente de verdad, se sirvió del conocimiento de la historiografía grecolatina para escribir su crónica según los cánones humanistas-renacentistas. Su actitud es empirista y realiza una interpretación aristocrática individualista de la historia, pues “en su concepción, está es la obra de los grandes hombres, heroicos, elegidos por el destino”. Por eso escribe la crónica de Cortés y no la de los soldados que le acompañaron. Ramón Iglesia dice que Francisco López Gómara “mal dispuesto, en un principio, hacia los indígenas, acaba por subrayar [...] la tenacidad de su resistencia y elogia sin reservas a Cuauhtémoc, su Caudillo”. Ramón Iglesia. *Cronistas e Historiadores de la Conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*, México, El Colegio de México, 1942. Para escribir *La Historia general de las Indias y Conquista de México* Gómara tuvo en cuenta los testimonios de los soldados que habían estado en la empresa de conquista como Andrés de Tapia. Se basó en las conversaciones que mantuvo con el propio Cortés hasta la muerte de éste. La *Historia General* la comenzó a redactar en Valladolid, la cual inicia con una exposición de las ideas cosmográficas, descripciones acerca de la geografía, la flora, la fauna, las culturas, las razas, la religión y la costumbre de los indígenas. Se añaden los informes sobre los avances de la conquista, llegando a los reinos del Perú, pasando por las exploraciones del Amazonas y las islas Malucas. Escrita la *Conquista de México* hará una introducción general a la *Historia de las Indias*. La conquista de México ocupa la segunda parte de la *Historia General* y se organiza desde el nacimiento de Hernán Cortés hasta su muerte. Para esta parte no sólo contó con las conversaciones de Cortés sino que se apoyó en los textos de Gonzalo Fernández de Oviedo, fray Toribio de Benavente y consultó las *Décadas del Nuevo Mundo* del italiano Pedro Mártir de Anglería (1459-1526), escritas en latín y que abarcan también la conquista de México por Cortés. *La Historia General* fue prohibida en 1553, un año después de su publicación, por orden de Felipe II debido a las quejas del padre Bartolomé de las Casas quien estaba indignado por las acusaciones de Gómara. *La Historia* recibió críticas asimismo de Bernal Díaz del Castillo y el Inca Garcilaso de la Vega quien lo llegó a calificar de difamatorio. Primera edición, Zaragoza (1552). La obra se tradujo al italiano en vida del autor (1556), posteriormente al inglés y francés. En español se reeditó hasta 1749. Manuscritos: de las conversaciones con Hernán Cortés nació *Vida de Hernán Cortés* escrita en latín (publicada como anónima en 1858), *Anales del emperador Carlos V*, *Historia general de las Indias* publicada en español e inglés por Merriman, Oxford, (1912), *Crónica de los Barbarrojas*.

**HERNÁNDEZ, Francisco:** nació en Puebla de Montalbán, Toledo (1517) y murió en Madrid (1578). Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares teología y medicina. Vivió las corrientes del Renacimiento y el periodo en que la medicina española e italiana estuvieron en contacto. Aparece

en Sevilla como profesor Universitario. Ejerció la medicina en la escuela y hospital del monasterio regentado por los jerónimos en Guadalupe en Extremadura (1560). Se relacionó con la anatomía y con la herbolaria renacentista, ya que el jardín botánico del monasterio gozó de ser el mejor de España. Regresó a su tierra, Toledo, donde ejerció la medicina privada y la cirugía en el Hospital de Santa Cruz. Llamado a la Corte fue nombrado por Felipe II médico de cámara (1567) y después protomédico general de todas las indias (1570). Fue enviado a Nueva España (1571- 1577) y al Perú con fines farmacológicos (donde no alcanzó a establecerse). El interés que existió en el siglo XVI por conocer la naturaleza del mundo americano condujo a Hernández a estudiar no sólo las plantas y animales sino también la geografía, historia, sociedad y economía de sus territorios. Se rodeó de un equipo de trabajo formado por indígenas: pintores, médicos, yerberos, guías, nahuatlato. Exploró la zona central, Oaxaca, Michoacán y Pánuco. Hernández se dedicó a recoger y estudiar un gran número de plantas y procuró informarse de las propiedades de las mismas con los médicos indígenas. Ejerció como médico en el Hospital de San José de los Naturales donde experimentó los conocimientos de farmacopea. Durante la epidemia de *cocoliztle* (1576), ordenó la conducta terapéutica a seguir (1574-1577). Hernández remitió a España dieciséis cuerpos de libros ilustrados y encuadernados que contenían lo relativo a las plantas (1576). Regresó a España con otros veintidós libros en los que se guardaron los borradores enviados a Felipe II, su traducción de la *Historia Natural* de Plinio, algunos tratados filosóficos y el manuscrito de las *Antigüedades*. Murió en Madrid. Manuscritos: *Relaciones geográficas*, integrado por las descripciones acerca de tierras, pueblos y ciudades de España y América. *Tesoro de las cosas Médicas de la Nueva España o de las Plantas, Animales y Minerales de los Mexicanos*, primera edición, Roma, 1651, traducciones al Castellano de la *Historia Natural de Plinio* ( conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid), trabajos de contenido filosófico (se conservan en la Biblioteca de los jesuitas, en Madrid).

**LAS CASAS, fray Bartolomé de:** contemporáneo de Colón, nació en Sevilla (1474) y murió en Madrid (1566). Licenciado en derecho por la Universidad de Salamanca (1501). Embarcó a la Indias con la expedición de Nicolás de Ovando como doctrinero de Indios llegando a Santo Domingo (1502). Se ordenó de sacerdote (1510). Pasó con Pánfilo de Narváez a Cuba. Obtuvo una encomienda (1511). Renunció a su encomienda para dedicarse a los indios (1514). Viajó a España para interceder por los indígenas ante Fernando el Católico (1515) Prosiguió sus gestiones ante Carlos V y fue nombrado protector de los Indios. Regresó a Santo Domingo (1517) y el mismo año a España. Carlos V le autorizó a fundar pueblos de hasta 6.000 indios (1518). Se embarcó a América (1520). Llegó a Santo Domingo donde ingresó en la orden de los dominicos (1523). Viajó a España para evitar que se hicieran esclavos en Perú. Pasó dieciséis años de retiro en Santo Domingo, Guatemala, Nicaragua, Perú, Panamá y Cuba. Llegó a la Nueva España por vez primera (1531). Regresó a España para ser recibido por Carlos V. Al promulgarse en Barcelona las Nuevas Leyes de Indias y como resultado de los debates de la junta de Valladolid, quedó abolida la encomienda, así como la supuesta esclavitud de los indios (1542). Rechazó la diócesis del Cuzco y aceptó la de Chiapas (1544). Se embarcó para España (1547). Entabló su polémica con Gines de Sepúlveda (1550-1551). Renunció a su obispado (1555). Murió en Madrid en el convento de Nuestra Señora de Atocha. Se le trasladó posteriormente a la Capilla de San Gregorio en Valladolid. Manuscritos: *Confesionario* (contiene sus teorías expuestas con el cronista Juan Ginés de Sepúlveda, partidario de la Conquista), *Avisos y reglas para los confesores* (entre 1552 y 1553 publicó en Sevilla, sin licencia, varios de sus escritos), *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (redactada entre 1541-1542 y publicada de 1552), *Historia de la Indias* (iniciada posiblemente en 1526). Escribió también *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*, así como cartas, memoriales y opúsculos.

**MANSO Y ZÚNIGA, Francisco:** nació en Cañas, Calahorra, España (1587) y murió en Burgos (?). Fue Presentado por Felipe IV para el arzobispado de México (1627) y consagrado en la ciudad de México en el Santuario de los Remedios (1629). Su gobierno vivió el tiempo de la inundación, el hambre y la epidemia que mataron a indios y españoles. Por cuenta de este arzobispo se instalaron siete hospitales para los afectados. Hizo el traslado de la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* de su santuario al palacio arzobispal (1629), haciendo voto de no regresarla hasta que pudiera llevarla a pie (1634). Por desavenencias con el virrey fue cambiado al obispado de Cartagena en 1637 y después al arzobispado de Burgos donde murió.

**MENDIETA, fray Gerónimo de:** nació en Vitoria, Alava, España, (1525?) y murió en Nueva España (1604). Llegó a México (1534), estuvo en Toluca (1562), Tlaxcala, Tlalmanalco (1567). Pasó a España (1570). Regresa a Nueva España (1573), siendo guardián de Xochimilco (1575), Chauhtempan, Tepeaca y Huejotzingo (1588). *La historia Eclesiástica Indiana* de fray Jerónimo de Mendieta reúne por mandato de sus superiores toda la información acerca de la etapa de la evangelización y de los personajes que en ella intervinieron. Recopila datos para su *Historia*, tomados de obras de fray Andrés de Olmos, donde trata sobre la expansión religiosa cristiana. Obra compuesta por cinco libros: libro primero, de la introducción del evangelio en los territorios descubiertos; libro segundo, de los ritos y costumbres de los indios; libro tercero, de la evangelización entre los indios; libro cuarto, de la conversión de los indios; libro quinto, de las vidas de los apostólicos de la conversión. Escrita a finales del siglo XVI. La publica por primera vez Joaquín García Icazbalceta (México, 1870, primera edición y cuarta con los dibujos originales del Códice)

**MONTUFAR, Alonso de:** nació en Loja, Granada, España (1498) y murió en México (1573). Ordenado dominico, fue catedrático de filosofía y teología, maestro de su provincia, y dos veces prior en Granada. Promovido al arzobispado de México el cual gobernó de 1551 a 1573, visitó gran parte de la diócesis. Celebró los dos concilios provinciales mexicanos de 1555 y 1565, éste último para aplicar en México lo dispuesto por el Concilio de Trento (1545-1563). Reedificó y amplió la Ermita de Guadalupe (1557). Cervantes de Salazar lo celebró como promotor de la ciencia y favorecedor de la Universidad de la que fue primer cancelario.

**MOTA PADILLA, Matías de la:** nació (1688) y murió en Guadalajara, Jalisco (1766). Estudio en el Colegio de San José de Gracia de su Ciudad natal. Se graduó de abogado en la Capital del virreinato (1712). Vuelto a Guadalajara, ocupó varios puestos de importancia dentro de la judicatura. Se le nombró alcalde ordinario (1717), asesor de los jueces oficiales de la Caja Real de Guadalajara (1721), asesor general (1724), alcalde mayor de Aguascalientes (1730), fiscal interino de la Real Audiencia de Guadalajara (1739), asesor del gobierno de esa ciudad (1743), regidor perpetuo del Ayuntamiento (1746). Enviudó (1755) y recibió las órdenes eclesiásticas (1757). Ejerció su ministerio en la capital hasta su muerte. *La Historia del reino de la Nueva Galicia*, terminada en 1742 e inédita hasta su primera publicación en 1856, comprende una breve noticia de los primeros pobladores de Nueva Galicia, trata las conquistas de Nuño de Guzmán y de sus capitanes, de las de Vázquez de Coronado, de la sublevación de los caxcanes, de las fundaciones de Guadalajara, Zacatecas y Durango, y de la serie de obispos de Nueva Galicia. Proporciona noticias de las provincias de Nueva Vizcaya, Nayarit, Coahuila, Texas, Nuevo Reino de León, Sonora, Sinaloa y California a la que consideró una Isla. Ediciones en Guadalajara (1856), México (1870), Guadalajara, adicionada y comentada por José Irineo Gutiérrez (1920), Guadalajara, edición facsimilar (1973).

**MOYA DE CONTRERAS, Pedro:** nació en Pedroche Córdoba España (1530) y murió en ...? (1591). Se graduó licenciado en cánones en la universidad de Salamanca. Obtuvo la prebenda de Maestre escuela de la Catedral de la Gran Canaria durante los años de 1567 a 1569. Se desempeñó como provisor de la diócesis. Fue nombrado inquisidor de Murcia (1569) y en seguida de Córdoba, puesto que desempeñó hasta 1570, al ser destinado a la Nueva España para establecer el recién creado Tribunal del Santo Oficio. Llegó a Nueva España en 1571 donde recibió el orden sacro de Presbítero. A la muerte del arzobispo fray Alonso de Montufar (1573), Moya de Contreras fue electo y consagrado arzobispo (1574). Proyectó el Tercer Concilio provincial mexicano (1574). Empezó una visita pastoral de la diócesis (1578 a 1579). Fue nombrado visitador de la Nueva España, juez supervisor de todos los oficiales del gobierno del virreinato (1583). A la muerte del Conde de la Coruña es nombrado Virrey (1583-1584). Llevó a cabo la celebración del Concilio Tercero Mexicano (1585).

**PAREDES, Fray Toribio de:** nació en Benavente villa de Zamora España (1490) y murió en la Ciudad de México (entre 1556-1569). Tomó el hábito franciscano y vivió en Extremadura. En España se organizó el grupo llamado los "doce apóstoles", entre ellos fray Toribio, llegando a Veracruz en 1524. En momentos de disensiones civiles, Motolinía, "humilde", como él mismo se llamó, se adhirió a los partidarios de Cortés. Fue guardián del convento de San Francisco en México (1526). Pasó a Texcoco (1527). Viajó a Guatemala y Nicaragua y esta entre los fundadores de la ciudad de Puebla de los Ángeles (1531). En este viaje escribió una Carta a Carlos V acerca de las condiciones sociales y la importancia de hacer una nación separada, bajo el cetro de un

príncipe real, y confederada con España. Junto con fray Martín de Valencia vivió el conflicto de la Primera Audiencia con Zumarraga. En Tehuantepec pretendió participar en la expedición evangelizadora hacia los mares del sur (1532), expedición que fracasó. Protestó contra la esclavitud de los indios de Guatemala (1533). En Tlaxcala entró en conflicto con Las Casas (1538). Viajó a Oaxaca y Guatemala (1543-1544). Conoció la obra de Vasco de Quiroga que elogió. Volvió a Tlaxcala como guardián del convento (1544). Firmó la carta en que los franciscanos piden se exima a los indios de pagar diezmos (1555). Motolinía que había vivido treinta años en Nueva España percibió la necesidad de una tierra autónoma.

**REA, fray Alonso de la:** nació en la ciudad de Querétaro (1604) y murió en ... (¿?). Estudio en el Colegio de San Ildefonso (1620). Tomó el hábito de San Francisco en el Convento de Valladolid, Morelia (1624). Lector de Filosofía y Teología. Provincial de Michoacán y primer criollo que desempeñó este cargo. Nombrado cronista de su provincia (1637) y uno de los primeros criollos elegido en el capítulo de Tzintzuntzan (1649). Escribió un Sermón que predicó en el Convento de Santa Clara y se imprimió en el Panegírico de la Virgen de Santa Clara (1646).

**RUIZ DE ALARCÓN, Hernando:** nació en Taxco, Guerrero, en la segunda mitad del siglo XVI. No hay datos acerca de su muerte, sólo que fue hermano del dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Estudió en la Real y Pontificia Universidad de México y llegó a ser Cura en diversas parroquias. Por orden de su prelado emprendió en la zona del actual estado de Guerrero la recopilación de testimonios de la cultura indígena, entre ellos casi 100 “conjuros”, así llamados por él, es decir himnos de la antigüedad precolombina que se conservan entre los indígenas por tradición oral. El manuscrito de esa pesquisa se perdió durante mucho tiempo, y sólo se tuvieron a mano copias de dudosa fidelidad, hasta que Francisco del Paso y Troncoso lo dio a conocer en los *Anales del Museo Nacional* (T. VI. 1982), con el título: *Tratado de las supersticiones de los naturales de esta Nueva España escrita en 1629* (2ª. Ed; 1953). La importancia de la obra radica en su valor histórico, etnográfico y lingüístico. En Alemania se ha traducido y editado.

**SAHAGÚN, fray Bernardino de Rivera:** Para componer la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, fray Bernardino de Sahagún empezó a organizar, en Tepepulco (1547), el material que le proporcionaron sus informantes indígenas en lengua mexicana (1548) que terminó en castellano en 1568. Recopiló textos de discursos y cantares que quedaron incluidos en su obra castellana y, aun allí, dejó sin traducir los veinte que reunió. *Códice Florentino*, manuscrito originalmente en cuatro volúmenes y distribuido en doce libros. Incluye el texto en náhuatl con versión al castellano, a veces resumida o con comentario de los textos que Sahagún recogió de sus informantes indígenas. Sus manuscritos son prohibidos (1577). Sahagún envió una copia con el padre Jacobo de Testera con objeto de que fuera entregado al Papa (1580). El manuscrito, además de los textos en náhuatl y castellano, incluye gran número de ilustraciones en su mayoría en color. La transcripción de los textos en idioma náhuatl, compilados por él, fue adquirida por un librero de Madrid quien vendió una parte a la Biblioteca de la Real Academia de la Historia y la otra a la del Real Palacio en la misma capital española (1762). Manuscritos que se conocen como *Códices Matritenses*. Una copia de ellos con variantes y adiciones, así como el texto en castellano de la *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, se conserva en la Biblioteca Medicea Laurenciana de Florencia, Italia (1793). María de Bustamante redescubre la *Historia* y realiza la primera edición en México (1829). Francisco del Paso y Troncoso publicó en Madrid la reproducción facsimilar del contenido de los *Códices Matritenses* y en forma de láminas las ilustraciones (1905). Ángel María Garibay Kintana preparó la edición Porrúa (1956). El Gobierno mexicano, a través del *Archivo General de la Nación*, sacó un facsimilar del *Códice*, tal como se conserva éste actualmente en tres volúmenes (1979).

**SERNA, Jacinto de la:** nació en ...? y murió en México (1681). Estudió en la Universidad de la cual fue tres veces Rector. Ordenado sacerdote sirvió en la Parroquia de Jalatlaco. Fue Cura de la Catedral de México por tres ocasiones, la última hasta su muerte. En su etapa de ministro de indios reunió muchos datos sobre costumbres de los indígenas vaciados en su *Manual de Ministros de Indios, para el conocimiento de sus idolatrías y extirpación de ellas*, documento valioso para la etnografía pasada y actual, publicado por Francisco del Paso y Troncoso en *Anales del Museo Nacional* (1892). Segunda edición por Sáenz de Santa María, *Un formulario mágico. El Manual de Ministros de Indias del Dr. Jacinto de la Serna en Homenaje a D. Ciriaco Péres-Bustamante*, Madrid, 1970.

**SERNA, Juan Pérez de la:** nació en Cervera diócesis de Cuenca (¿?) y murió en Zamora España (1631). Estudió en el Colegio de San Antonio de Sigüenza y del Mayor de Santa Cruz de Valladolid. Fue catedrático de Durango en la Universidad de Valladolid y canónigo magistral de Zamora. Fue Arzobispo de México (1613-1624) y luego Obispo de Zamora (1625-1631). En México verificó la fundación del convento de San José (Santa Teresa la Antigua, 1616). Al tener un conflicto con el Virrey Conde de Pliego, fue removido de su puesto.

**TORQUEMADA, fray Juan de:** nació en Castilla la Vieja (1557) y murió en Tlatelolco (1624). Llegó a Nueva España en edad temprana. Entró a la orden de San Francisco hacia finales del siglo XVI. Confesor de indios. Desempeñó puestos importantes dentro de la jerarquía eclesiástica tales como cronista de su provincia, guardián del Colegio de Tlatelolco y lector jubilado. Se interesó en el pasado indígena siendo guardián del convento de Tlaxcala. Fue discípulo de fray Juan Bautista y acaso de fray Bernardino de Sahagún. Torquemada conoció y trató no sólo a cronistas venidos de la Península, sino otros pertenecientes al grupo de los historiadores indígenas como Muñoz Camargo cronista mestizo de Tlaxcala. Se dedicó a la historia antigua, y recopiló y extractó todo lo que se había escrito. Sin tener estudios de arquitectura tuvo méritos de arquitecto. Construyó varias iglesias como la de Santiago Tlatelolco, La calzada de Guadalupe (llamada de los Misterios) y la de Chapultepec en la avenida que lleva este nombre. Imprimió *Vida del venerable fray Sebastián de Aparicio* (1600).

**VELASCO, Alfonso Alberto de:** se desconoce lugar y fecha de nacimiento y muerte. Parroco de la Catedral Metropolitana e insigne doctor. Abogado de la Real Audiencia y de presos del Santo Oficio de la Inquisición. Intervino en la causa sobre la beatificación del venerable Gregorio López. Manuscritos: *Ofrecimientos de la Tercera parte del Sto. Rosario... en honra del Santísimo Sacramento*, México (1722), reimpresión, México (1724, 1735).

**VETANCURT, fray Agustín de:** nació (1620) y murió en México (1700). Obtuvo el grado de Bachiller y tomó el hábito franciscano en el Convento de Puebla. Enseñó filosofía, teología y lenguas mexicanas. Sirvió al curato de San José en la ciudad de México y trabajó en ministerios apostólicos. Manuscritos: *Arte para aprender la lengua mexicana* (1673), *Luz para saber andar las Estaciones de la Vía Sacra* traducida en lengua mexicana, *Sermones en lengua mexicana*, *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio del orden de San Francisco* (1697) (edición facsimilar, Biblioteca Porrúa, 1971).

**XIMENEZ, fray Francisco:** nació en Écija, Andalucía, España (1666) y murió en ...? (1723). Perteneció a la Orden de Santo Domingo. Llegó a Guatemala (1688) y adquirió conocimiento de las lenguas quiché, cakchikel y tzotzil. Siendo párroco de Chicastenango los indios le mostraron el manuscrito de los antiguos quichés conocido como *Popol Vuh*, copió el original y lo tradujo al español (1701-1703) (copia depositada en la Newberry Library de Chicago y publicada por Scherzer en Viena, 1857). Manuscritos: *Historia del origen de los indios de esta provincia de Guatemala*; *Tesoro de las lenguas cakchiquel, quiché y tzotzil en que las dichas lenguas se traducen en la nuestra española*. Tradujo al castellano la obra latina del Dr. Francisco Hernández, *Cuatro libros de la naturaleza y virtudes de las plantas y animales* (1616), *Historia natural del reino de Guatemala* (1722). *La Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de predicadores. Compuesta por el R.P. Gen. Fray Francisco Ximenez* la inicia con una versión corregida de la traducción del *Popol Vuh*. (primera edición, Guatemala, 1929).

**ZORITA, Alonso de:** nació en Córdoba, España (1512) y murió en Granada (1585). Se cultivó en la Jurisprudencia. Fue Oidor en la Audiencia y Cancillería Real de Santo Domingo (1547). De este lugar pasó a tomar residencia de gobernador del Nuevo Reino de Granada. Regresó a Santo Domingo o Isla Española, después a Nicaragua y Guatemala, radicándose por último en la ciudad de Santiago de los Caballeros. Llegó a Nueva España como oidor de Real Audiencia (1554). Se incorporó como doctor a la Real y Pontificia Universidad (1556). Solicitó al Rey volver a España, quien le concede licencia. Los provinciales de las tres órdenes piden al rey revocar la licencia para que continuara en la Audiencia. Solicitó del rey lo nombrara capitán de una expedición que proponía fuese a descubrir y poblar tierras al norte de la Nueva España hasta la Florida. Los padres franciscanos le ayudaron en su petición, la Corte se la negó. Volvió a España (1564) y murió en Granada. En sus últimos años de vida se dedicó a escribir obras históricas sobre la Nueva España apoyándose en apuntes que hizo en México. Manuscritos: *Parecer sobre la enseñanza espiritual de los indios*; *Breve y sumaria relación de los señores y maneras y diferencias que había entre ellos en la Nueva España*; entre otras. *La Relación*, que tiene forma de

cuestionario, idealiza el pasado prehispánico y ofrece información valiosa sobre el mundo anterior a la conquista. Escrita en 1585 había sido enviada a Felipe II para su lectura y consideración. Es probable que sus ideas no fueran tomadas en cuenta. Aunque haya perdido su valor político, *La Relación* de Zorita posee innumerables méritos históricos. Escrita cuando todavía las lenguas americanas no eran objeto de cuidadoso estudio, contiene citas en náhuatl y otros idiomas mesoamericanos extremadamente valiosos para la reconstrucción de formas verbales desaparecidas. Para sus argumentaciones, Zorita utilizó las crónicas fundamentales de su tiempo de las que incluyó numerosas citas y fragmentos. Como la mayor parte de esos textos se perdieron las referencias y trozos que se mencionan en *La Relación* son una fuente de información de inmenso valor.

Biografía: autores de los siglos XIX-XXI.

**ALARCÓN, Roberto:** maestro restaurador, egresado de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**ALMELA MEJÍA, Jesús:** maestro restaurador, egresado de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**ALONSO LUTTEROTH, Armida:** maestro restaurador, egresado de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**AMADOR MARRERO, Pablo Francisco:** nació en La Laguna, Tenerife, España (1972). Estudio Bellas Artes en las Universidades de La Laguna, Tenerife, y Granada, donde obtuvo el grado de Licenciado Especialista en Restauración Escultórica (1996). Es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España (2009). Es miembro del Grupo de Investigación Ergonomía y Patrimonio de la Universidad de Granada desde 1996. Desde 2007 es miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, sede Oaxaca, como investigador de Arte Virreinal. Como restaurador ha intervenido piezas españolas, flamencas, italianas e hispanoamericanas de escultores como: Martínez Montañés, Pedro Roldán, Luisa Roldán, Duque Cornejo, Van Dyck, José Arce, Benito de Hita y Castillo, Matías de la Cerda, Carlo Dolci o Antón, María Maragliano, entre otros. A participado en cursos y congresos españoles e internacionales. Tiene varios estudios publicados en España y México.

**ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego:** nació en Valverde, Huelva, España (1901). Fue catedrático de historia del arte moderno y contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid. Se dedicó al estudio de la pintura española y al arte colonial mexicano. Fue director del Museo del Padro y del Instituto de Arte Diego Velásquez del Consejo Superior de Investigación Científica y director de la Real Academia de Historia. Publicaciones: *Murillo* ( 3 tomos, Espasa-Calpe), *Planos de monumentos existentes en el Archivo de Indias* (7 vols., Sevilla, 1933-1939), *Bautista Antonelli* (Madrid, 1942), *Historia del arte hispanoamericano* (3 vols., Barcelona, 1945-1946), *El Gótico y el renacimiento en las Antillas* (Sevilla, 1947).

**ANDRADE Y PASTOR, Manuel:** nació (1809) y murió en la ciudad de México (1848). Se graduó de Cirujano latino en la Escuela Nacional de Cirugía de la ciudad de México de la que fue el último director (1838). Primer catedrático de Cirugía en el nuevo establecimiento de ciencias médicas (1833). Ocupó las cátedras de Anatomía y de Medicina operatoria. Director del Hospital de Jesús. Viajó por Francia y a él se debe, junto con la Condesa de la Cortina, la introducción de las Hermanas de la Caridad en los hospitales mexicanos. Murió en la ciudad de México de fiebre maligna, por contagio, al atender soldados norteamericanos.

**ARAUJO SUÁREZ, Rolando:** Licenciado en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Actualmente es Restaurador Perito de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural (CNRPC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Escritos: *Esculturas de Papel Amate y Caña de Maíz* (Primera edición, México, 1989), “Apuntes sobre la escultura ligera de México, paralelismos con Michoacán y Sudamérica”, *Primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la escultura de pasta de caña de maíz -Memorias- Una técnica prehispánica casi olvidada* (primera edición, México, 1997), “La escultura ligera de México”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, (Primera edición, Córdoba, España, 2001).

**BALLESTEROS, Víctor Manuel:** Director del Centro de Investigación sobre el Estado de Hidalgo de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.

**BONAVIT, Julián:** nació (1872) y murió en Morelia Michoacán (1953). Hizo la preparatoria en el Seminario Tridentino de Morelia, se tituló de farmacéutico (1891) y de médico cirujano en la Escuela de Medicina de su ciudad natal (1895). Fue director del Hospital Civil de Zitácuaro durante cinco años. En Morelia se le nombró miembro de la Junta de Salubridad, Director de Farmacia del Hospital General (1900), profesor de Química en el Colegio de San Nicolás y en las escuelas normales (1905). Revisó los archivos de la ciudad en busca de documentos sobre la historia del Colegio de San Nicolás. Se dedicó a los estudios históricos junto con el profesor Carlos Treviño.

Escritos: *Breve guía histórica de la ciudad de Patzcuaro* (Morelia, 1908). También publicó artículos de historia regional en los boletines de la Sociedad de Farmacia, de la Sociedad Michoacana de Geografía y Estadística y de la Escuela de Jurisprudencia (1909). En este último apareció una obra que más tarde reuniría en un volumen, *Fragmentos de la Historia del Colegio Primitivo y Nacional de San Nicolás de Hidalgo* (Morelia, 1910) y *Esculturas Tarascas* (Morelia, 1947).

**CALDERÓN, Gerardo:** maestro restaurador. Egresado de la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**CARRILLO Y GARIEL, Abelardo:** nació en la ciudad de Saltillo Coahuila (1898) y murió en la ciudad de México (1906). Se trasladó de su ciudad natal a la ciudad de México a los catorce años. Adquirió su primer empleo en la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República (1912). Fue escribiente Segundo de la Dirección General de Educación Primaria en la Ciudad de México (1914). Recibió el nombramiento de copista de la inspección de solfeo y canto coral de las escuelas primarias (1915). Ingresó a la Academia de San Carlos (1917). Publicó en *Heraldo Ilustrado* temas sobre crítica de arte (1919). Se le nombró Presidente de la Sociedad de Alumnos de San Carlos (1921). Fue pensionado por un año en Europa por la Junta española de Covadonga. A su regreso fue nombrado conservador de las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos (1926) y restaurador de las mismas (1927). Participó como profesor en diversas materias y fungió como Secretario (1927). Formó parte del "Grupo de los 18" constituido por profesores de Artes Plásticas (1930). Fue Consejero Propietario del Consejo Universitario, encargado de la Subsecretaría de Difusión Artística de la Universidad y Jefe de restauradores de la Dirección de Monumentos Coloniales (1931). Fue Jefe de restauradores de la Dirección de Monumentos Coloniales e Historiador del Museo Nacional de Historia. Profesor en distintas dependencias de la Secretaría de Educación Pública, en la Preparatoria número dos, en la Universidad Nacional de México y en los cursos de Verano de la Universidad Iberoamericana (1945). Entre sus obras destacan quince libros y sesenta y cuatro artículos.

**CAVAZOS GARZA, Israel:** nació en Guadalupe, Nuevo León en 1923. Estudio Historia en el Colegio de México. Fue director del Archivo del Congreso del Estado de Nuevo León, del Archivo Municipal de Monterrey y de la Biblioteca Universitaria Alfonso Reyes, asesor y consejero del Museo Regional de Nuevo León, jefe de la Sección de Historia del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad de Nuevo León, director del Archivo General del Estado e investigador del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Seminario de Cultura Mexicana, de la Academia Mexicana de la Historia (desde 1978) y de la Real de Madrid (desde 1979). Entre sus textos aparecen *San Francisco de Apodaca* (Monterrey, 1951), *La Virgen del Roble, historia de una tradición regiomontana* (Monterrey, 1959); entre otros. Es colaborador de la *Enciclopedia de México*. En 1982 el gobierno de Austria lo invitó a estudiar en Viena los archivos sobre el Imperio de Maximiliano.

**CORONA NÚÑEZ, José:** nació en Cuitzeo (1906) y murió en la Ciudad de México (1952). Historiador, sacerdote, arqueólogo, profesor, y escritor de cuentos, ensayos y testimonios. Estudio humanidades en el Colegio de San Pablo en Yuriria, Guanajuato y Filosofía en el Seminario Tridentino de San Luis Potosí (1923-1924). Se dedicó a la docencia en escuelas primarias rurales (1928-1941). Fue becado por el Colegio de México para estudiar Arqueología en la Escuela Nacional de Antropología (1941) donde concluyó su carrera (1946). Fue Jefe del Departamento de Antropología e Historia de Nayarit, Director del Museo de Guadalajara y jefe de zonas arqueológicas del noroeste. Descubrió el monumento a *Quetzalcóatl*. Fundó el Museo Regional de Antropología e Historia de Tepic y el Museo del mismo nombre en Colima. Fue profesor de la Universidad Veracruzana, de Historia en el Colegio de San Nicolás de la Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo y de Filosofía e Historia en el Colegio Internacional de Guadalajara. Fundó el Pabellón arqueológico en esta misma ciudad. Fue director de la Escuela de Historia de la UMSNH. Se le otorga el "Premio Jalisco" en la rama de ciencias (1955). Escritos: *La religión de los tarascos, Origen probable de los antiguos habitantes de Michoacán, Cuitzeo. Estudio Antropogeográfico* (1946), *Eccaxochitl (Flor de algodón)* (1949), *Arqueología de Nayarit* (1949), *Lienzo de Jucatacató* (1950), *¿Cuál es el verdadero significado del Chac Mool?* (1952), *El Templo de Quetzalcóatl en Ixtlán, Nayarit* (1952), *Relaciones Arqueológicas entre las Huastecas y las regiones al Poniente* (1952-1953), *Tumba del Arenal, Etzatlán, Jalisco* (1955), *Mitología Tarasca*

(1957), *Arqueología del Occidente de México* (1966), *La palabra creadora representada por el Joyel del Viento* (1966).

**DÁVALOS COTONIETO, Pedro:** es escultor especializado en la reproducción de bienes culturales. Trabaja en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Radica en Tupátaro, Michoacán, donde realiza actividades de rescate de oficios y técnicas tradicionales con esta comunidad.

**DUBOIS LÓPEZ, Elsa:** es Licenciada en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Desde hace algunos años labora como restauradora en el Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia de Tlaxcala.

**ESTRADA JASSO, Andrés:** Es Investigador especialista en imaginería con caña de maíz en el Seminario Mayor de San Luis Potosí, México.

**GARIBAY KINTANA, Ángel María:** nació en Toluca, Estado de México (1892) y murió en la ciudad de México (1967). Sacerdote, humanista, filólogo, historiador, especializado en el estudio de la cultura náhuatl y la literatura clásica. Iniciador, con método científico y humanista, en el estudio de la literatura náhuatl. Ingresó en el Seminario Conciliar para cursar la carrera eclesiástica (1906). Dominó el náhuatl, otomí, latín, griego, hebreo y algunas lenguas modernas. Fue nombrado canónigo lectoral de la Basílica de Guadalupe (1941). Recibió por la Universidad Nacional Autónoma de México el grado de doctor *honoris causa* (1951). Fue profesor extraordinario de la Facultad de Filosofía y Letras (1952). Investigador del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (1956) y Director del Seminario de Cultura Náhuatl. Director del Diccionario Porrúa hasta su muerte (1967).

**GARCÍA ABÁSULO, Antonio:** es catedrático de Historia de América en la Universidad de Córdoba, España.

**HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Antonio:** es artesano de escultura con caña de maíz. Vive y tiene su taller en Patamban, Michoacán. Escritos: "Esculturas en caña de Maíz", *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz* (Primera edición, Córdoba, España, 2001).

**HINCAPIÉ ALVARADO, Felipe:** es Restaurador y Jefe del Departamento del Instituto de Restauración del Instituto Michoacano de Cultura.

**LABASTIDA VARGAS, Leonor:** es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana (2005). Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (2008). Actualmente es doctorando en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

**LARIS PÉREZ, José Trinidad:** nació (1882) y murió en Guadalajara Jalisco (1963). Historiador y sacerdote católico. Fue archivero de su arzobispado. Escribió: *Guadalajara de Indias, Cosas Neogallegas, Fundación de Zapopan*, y diversos estudios y artículos en diarios tanto en su ciudad natal como en la Capital de México.

**LOERA CABEZA DE VACA, Teresita:** egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Labora como restauradora en el Estado de Morelos.

**LUFT PAVLATA, Enrique:** nació en Linz, Austria (1931). Ingresó a la Escuela de Arte de Berlín (1956). Estuvo becado en el taller parisiense de Stanley (1959). Desde 1961 radica en Patzcuaro, Michoacán. A expuesto en galerías de México obras de carácter surrealista a la manera de André Bretón. Firma sus cuadros con el nombre Pavlata, su apellido materno. Realizó trabajos de restauración en imágenes con caña de maíz. Escritos: "La imágenes de caña de maíz de Michoacán", en *Artes de México* (1972), "Estudio de materiales y sistemas de construcción de imágenes de pasta de caña de maíz", en *Primera reunión nacional de amigos, artesanos y escultores de la pasta de caña de maíz. Memorias. Una técnica prehispánica casi olvidada* (1997).

**MACÍAS GUZMÁN, Eugenia:** es Licenciada en Restauración de bienes muebles por la Escuela de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Actualmente es restauradora de la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural del INAH en México.

**MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, Sofía:** Licenciada en restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**MONTEFORTE, Anaité:** maestra restauradora. Egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia

**MOYSSÉN, Xavier:** nació en Morelia Michoacán (1924) y murió en la ciudad de México (2001). Obtuvo el grado de Licenciado en Historia y el de maestro en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y miembro de la Academia de Arte. Fue editor desde 1968 de la *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* donde también publicó sus investigaciones, así como en otras revistas del país y del extranjero. Entre sus libros publicados se tienen: *Pintura Popular y costumbrista del siglo XIX* (1963), *México, angustia de sus Cristos* (1967), *Pinacoteca Virreinal de San Diego* (1971), *El Museo de Arte Moderno de Chapultepec* (1972), *Estofados de México* (1978), *Rufino Tamayo* (1980), *Manuel Álvarez Bravo y el arte fotográfico* (1980), *Introducción a la arquitectura de Puebla* (1980), *Los dibujos de arquitectura de Justino Fernández* (1982), *Francisco Zúñiga* (1983), *Ernesto Icaza 1866-1926* (1984), *Las litografías de Diego Rivera* (1985), *El pintor Rafael Ximeno y Planes y su libreta de dibujos* (1985). Revisó y anotó los libros de Manuel Toussaint *Arte colonial Mexicano* (1962) y *Pintura colonial en México* (1965). Coordinó los tomos I y III de *Cuarenta siglos de plástica mexicana* (1970 y 1971), entre otros.

**MUÑOZ, Jaime Emilio:** es licenciado en Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Su proyecto, *Los Dioses mas ligeros del mundo*, fue seleccionado en la cuarta emisión de 1995 del Programa de Fomento a Proyectos y Conservaciones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

**NOVAL VILAR, Blanca:** es licenciada en Restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Trabaja en la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural en la Subdirección de Proyectos Integrales con Comunidades. Escritos: “Proyecto Integral para la Conservación y Desarrollo de Santo Domingo Yanhuitlán”, *Barro Sur, Arte, Turismo y Sociedad* (México, 1977), *Informe del taller de Valoración y Conservación del Patrimonio Cultural en Recintos Religiosos* (México, 2000), *Programa de Educación Social para la Conservación del Patrimonio Cultural* (México, 2000).

**OLIVARES IRIARTE, Bernardo:** Nació en Puebla de los Ángeles, se desconoce la fecha de su nacimiento, muere alrededor de 1890. Escultor, discípulo de José Manso.

**OROZCO CONTRERAS, Luis Enrique:** nació en Tuxpan, Jalisco (1916) y murió en ... (¿?). Estudió en los seminarios conciliares de Ciudad Guzmán y de Guadalajara y fue consagrado sacerdote el 12 de abril de 1941 por el arzobispo José Garibi Rivera. Se desempeñó como Vicario cooperador de Nochistlán, Zacatecas (1941), y Ayo el Chico, Jalisco (1942). En Guadalajara fue Capellán del Asilo de Ancianas de la *Santísima Trinidad* (1949), de *Santa Cruz de las Flores*, del Santuario de *Santa Margarita*, del colegio de las religiosas del *Sagrado Corazón* (1955) y de la primitiva Capilla de *San Pío X* (1958). Encargado de la construcción de los templos de *La Soledad* (1951) y de *San Pío X* (1957). Confesor de religiosas y director diocesano del Ejército Azul de *Nuestra Señora de Fátima* (1963). Párroco de *San Pío X* de Guadalajara y Caballero de Honor de *Nuestra Señora de la Salud* de Pátzcuaro (1963). Miembro de la comisión Diocesana de Historia (1967). Capellán de la iglesia de *Nuestra Señora de Loreto* (1975). De entre sus escritos históricos se tiene: “San Juan de Colasa”, en *Estudios Históricos* (Guadalajara; núm. 1, 1943), *Ayotl* (1947); *Breve reseña histórica de la secular imagen de Nuestra Señora de la Candelaria de la hacienda del Cabezón* (Ameca, Jalisco, 1950), *Iconografía mariana en la diócesis de Guadalajara* (Guadalajara, 1956), *Nuestra Señora de Lourdes de Chapala, Reseña histórica* (Guadalajara 1958), *El Santo Cristo del Perdón de Tuxpan, Jalisco* (Guadalajara, 1965), *Reseña breve sobre el pueblo, santuario e imagen de María Santísima del Rosario de Atemajac del Valle, Jalisco* (Guadalajara, 1966).

**RÍO DE LA LOZA, Leopoldo:** nació (1808) y murió en la ciudad de México (1874). Ingresó al Colegio de San Ildefonso (1820). Se inscribió en la Escuela de Cirugía instalada en el Hospital Real (1822), donde asistió a los cursos de botánica en el Jardín Botánico y a los de Química en la Escuela de Minas. Fue practicante en el *Hospital de Jesús* y *Hospital de San Andrés*. Obtuvo grado de cirujano (1827). Se título Médico y Farmacéutico en la Facultad de Medicina y ejerció en el

*Hospital de San Lucas* (1833). Compró la Botánica de Venegas (1839). Fue designado Inspector de Botánicas y medicinas por la Facultad de Médica (1835). Profesor en el Establecimiento de Ciencias Médicas (1838). Nombrado profesor de Química en la Escuela de Medicina (1845). EL Gobierno le designó inspector de establecimientos industriales. Formó parte del Consejo Superior de Salubridad. A instancias suyas se instauró en México la segunda Academia de Medicina siendo él su Presidente (1851). Desempeñó las cátedras de Química en el Colegio de San Gregorio, Escuela de Agricultura, Bellas Artes y en la Preparatoria (1867). Obtuvo la cátedra de análisis químicos en la Escuela de Medicina siendo director (1873). Introdujo en México aparatos y técnicas desconocidas. En la Industria fundó la primera fábrica de ácidos. Abandonó sus empleos para luchar contra la invasión norteamericana (1847). Sus escritos se encuentran compilados por Juan Manuel Noriega y publicados por la Secretaría de Instrucción pública y Bellas Artes (México, 1911).

**SALAZAR HERRERA, Francisco Javier:** es Licenciado en Restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Trabaja en la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural en la Subdirección de Proyectos Integrales con Comunidades.

**SÁNCHEZ RUIZ, Joaquín:** es escultor y profesor titular del Departamento de Escultura de la Universidad de Granada, España.

**SARDO, fray Joaquín:** nació (1760) y murió en Puebla de los Ángeles (1823). Tomó el hábito de la Orden de San Agustín en la Provincia del Santo Nombre de Jesús de México y ocupó los prioratos de Atlixco y Chalma. Adquirió en la Universidad de México el grado de licenciado en Teología y fue maestro de esta asignatura en el convento de San Agustín de la ciudad de México. Llegó a Chalma como superior en 1800, promovió la reforma y restauración del santuario. Escribió y publicó la obra sobre la historia del santuario de Chalma *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de Ntro. Señor Crucificado aparecida en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma* (1810). La dividió en tres libros: el primero contiene la aparición del Santo *Cristo de Chalma*, el segundo libro contiene la vida de fray Bartolomé de Jesús María y el tercer libro la de fray Juan de San Josef. Primera edición, México, Impresa en Casa de Ari, 1810; tercera edición, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1978; cuarta edición, 1979.

**VELARDE CRUZ, Sofía Irene:** nació en Michoacán. Es Licenciada en Historia por la Facultad de Historia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y Maestra en Filosofía de la Cultura por la Facultad de Filosofía de la misma Universidad. Es investigadora del Centro de Documentación en Investigación de las Artes en la Secretaría de Cultura de Michoacán. Textos: *Entre Historias y Murales. Las obras ejecutadas en Morelia* (2002), *Imaginería Michoacana en caña de maíz, siglos XVI al XVIII* (2003), *Miguel Hidalgo para los niños y niñas de Michoacán* (2004), *El Grabado Mexicano en el Siglo XX*, *La colección del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce*. Artículos: “Antecedentes históricos de la comercialización de las figuras de cera de michoacán”, en *El Arte de la Cerería en Michoacán*; “Los murales de la biblioteca pública universitaria”, en *Entre Murales, Arquitectura y Libros*; “Del Corazón del Maíz al Arte Novohispano”, en *Escultura del Museo Nacional del Virreinato* (Coordinado por la Doctora Consuelo Maquivar).

## Bibliografía

## Fuentes Novohispanas

ACOSTA, José de: *Historia natural y moral de las Indias. En que se tratan de las cosas notables del Cielo elementos metales plantas y animales dellas y ritos y Ceremonias y leyes y gobierno de las Indios*, edición preparada por Edmundo O'Gorman, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.

ACOSTA, Joseph de: *Historia natural y moral de los Indios. Vida religiosa y civil de los Indios*, prólogo y selección Edmundo O'Gorman, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963 (Biblioteca del Estudiante Universitario, 183).

ALCALÁ, fray Jerónimo de: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán*, versión paleográfica, separación de textos, ordenación coloquial, estudio preliminar y notas Francisco Miranda, México, Secretaría de Educación Pública, Cien de México, 1988.

\_\_\_\_\_ : *Relación de las ceremonias y Ritos y Población y Gobernación de las Indias de la Provincia de Michoacán (1541)*. Reproducción facsímil del Ms. S. XVI. de El Escorial con traducción, por José Tudela, Director del Museo Etnográfico de Madrid. Estudio Preliminar por José Corona Núñez, Profesor de la Universidad de Michoacán y Arqueólogo del Instituto Nacional de Antropología de México, México, Balsal Editores, 2001.

\_\_\_\_\_ : *Relación de las ceremonias y ritos y opoblacion y gobernación de los indios de la provincia de mëchûacan y ëcha al yllustrisimo don antonio de mendóça virrey y gouernador de sta unueva españa por su mg*, Madrid, facsímil, Coeditado por Patrimonio Nacional, el H. Ayuntamiento de Morelia y Testimonio Compañía Editorial S.A, 2001.

BEAUMONT, Pablo fray de la Purísima Concepción: *Crónica de la Provincia de los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo de Mechoacán de la Regular observancia de N.P.S. Francisco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1932 (Publicaciones del Archivo General de la Nación XIX).

BENAVENTE, Toribio de: *Historia de los Indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, Estudio crítico, apéndice, notas e índice de Edmundo O'Gorman 4ed, México, Porrúa, 1984 (Colección "Sepan cuántos...", núm.

129).

\_\_\_\_\_ : *Memoriales*, edición crítica, introducción, notas y apéndices Nancy Joe Dyer, México, El Colegio de México, 1996 (Biblioteca Novohispana III).

CLAVIJERO Francisco Javier: *Historia Antigua de México*, prólogo de Mariano Cuevas, Tomo III, México, Porrúa, 1945 (Colección de Escritores Mexicanos, 8).

*Códice Ramírez. Manuscrito del siglo XVI intitulado. Relación del origen de los indios que habitaban esta Nueva España, según sus historias*, examen de la obra, con un anexo de Cronología Mexicana, por el Lic. Manuel Orozco y Berra, México, Editorial Innovación, 1979.

*Concilios Provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México, presidiendo el Ilmo. Y Rmo, señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555, y 1565, dados a Luz el Ilmo. Sr. D. Francisco Antonio Lorenzana Arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia*, México, En la imprenta de el Superior Gobierno, de el Br. D. Joseph Antonio de Hogal, en la Calle de Tiburcio, 1769.

CORTÉS, Hernán: *Cartas de Relación de la Conquista de México*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Colección Austral, No. 547).

DÁVILA Padilla, Agustín: *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de los Predicadores, por las vidas de los varones insignes y cosas notables de la Nueva España*, 3ed, Prólogo de Agustín Millares Carlo, México, Editorial Academia Literaria, 1955.

DURÁN, Diego fray: *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme. por el Padre fray Diego Durán Religioso de la Orden de Predicadores (escritor del siglo XVI)*, escrita por fray Diego Durán, la prepara y da a luz Ángel María Garibay K (con 116 láminas en facsímil, a color), México, Editora Nacional, 1967. 2 Vol.

DURÁN, Diego fray: *Historia de las Indias de la Nueva España e Islas de la tierra firme por el Padre fray Diego Durán Religioso de la orden de predicadores (escritor del siglo XVI)*, la publica con un Atlas de estampas, notas é ilustraciones, José F. Ramírez. México, Editora Nacional, 1951.

ESCOBAR, Matías de: *Americana Thebaida. Vitas patrum de los Religiosos Hermitaños de N.P. San Agustín de la Provincia de San Nicolás Tolentino de Mechoacán. escrita por fr. Matías de Escobar su cronista, año 1729*, Primera Versión Completa, Morelia, Michoacán, Balsal Editores, 1970 (Colección Documentos y Testimonios, 3).

- FLORENCIA, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo: *Zodiaco Mariano, imágenes que se veneran en esta América Septentrional*, introducción Antonio Rubial García, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- GRIJALVA, fray Juan: *Chronica de la Orden de N.P.S. Agustin en las Provincias de la Nueva España. En cuatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México Porrúa, 1985.
- HERNÁNDEZ Francisco: *Antigüedades de la Nueva España*, edición de Ascensión Hernández de León-Portilla, Madrid, Dastin, 2000.
- LAS CASAS, fray Bartolomé: *Apologética Historia Sumaria. Quanto a las qualidades dispucion, descripción, cielo y suelo destas tierras y condiciones naturales, policías, repúblicas, manera de vivir e costumbres de las gentes destas Indias occidentales y meridionales, cuyo imperio soberano pertenece a los reyes de Castillas*, edición de Edmundo O'Gorman, con un estudio preliminar, apéndices y un índice de materiales, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1967 (Serie de historiadores y cronistas de Indias:1).
- LÓPEZ DE GOMARA, Francisco: *Historia General de las Indias "Hispania Vitrix", cuya segunda parte corresponde a la Conquista de México*, modernización del texto antiguo por Pilar Guibelalde, con notas prologables de Emiliano M. Aguilera, Barcelona, Artes Gráficas Rafael Salva, 1966.
- Manuscritos del concilio tercero provincial mexicano (1585)*, edición, estudio introductorio, notas, versión paleográfica y traducción de textos latinos por Alberto Carrillo Cázares, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán: Universidad Pontificia de México, 2006, 2 volúmenes.
- MENDIETA, Gerónimo de: *Historia Eclesiástica Indiana. Compuesta por el padre fray Jerónimo de Mendieta, Predicador de la orden de N.P.S. Francisco, natural de la ciudad de Vitoria, y morador en la Provincia del Santo Evangelio en las Indias*, 4ed, México, Porrúa, 1993.
- MOTA, Padilla: *Historia de la conquista de la provincia de la Nueva Galicia*, México, 1742.
- ORNELAS MENDOZA Y VALDIVIA, Nicolás Antonio de: *Crónica de la Provincia de Santiago de Xalisco, Guadalajara. 1719-1722*, Guadalajara, Instituto Jalisciense de Antropología e Historia, INAH, 1962 (Serie de Historia, 2).

- REA, Alonso de la: *Crónica de la Orden de la N. Seráfica P.S. Francisco, Provincia de San Pedro y San Pablo de Mechoacán en Nueva España*, introducción y estudio Patricia Escandón, Michoacán, México, El Colegio de Michoacán, Fideicomiso Teixidor, 1996.
- SAHAGÚN, Bernardino fray: *Historia General de las cosas de la Nueva España*, primera versión íntegra del texto castellano del manuscrito conocido como *Códice Florentino*, introducción paleográfica, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana, 2 Tomos, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- SAHAGÚN, Bernardino fray: *Historia General de las cosas de la Nueva España*, escrita por fr. Bernardino de Sahagún, franciscano y fundada en la documentación en lengua mexicana, recogida por los mismos naturales, edición, numeración, anotaciones y apéndices, Ángel María Garibay K, en que se contienen el libro XII y los apéndices, 2ed, México, Porrúa, 1969 (Biblioteca Porrúa, 11).
- TORQUEMADA, Juan de: *Monarquía Indiana. De los veinte y un libros rituales y monarquía Indiana, con el origen y guerras de los Indios de Occidente, de sus poblaciones, Descubrimiento, Conquista, conversión y otras cosas maravillosas de la misma tierra*, edición preparada por el Seminario para el estudio de fuentes de tradición indígena, bajo la coordinación de Miguel León Portilla, vols. III y V, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1977,
- VELAZCO, Alfonso Alberto de: *Historia de la Milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Nuestro Señor Crucificado, que se venera en la Iglesia del Convento de Santa Teresa la antigua, México*, Reimpresión en Papel Mexicano, 1845.
- VETANCURT, Agustín fray: *Teatro Mexicano. Descripción breve de los sucessos exemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias*, Tomo I, Madrid, José Porrúa Turanzos, MCMLX (Colección Chimalistac de Libros y Documentos Acerca de la Nueva España, 8).
- XIMENEZ, Fray Francisco: *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Predicadores, compuesta por el R.P. Pred. Gen. fray Francisco Ximenez, hijo de la misma provincia de la orden de N. Rmo. P.M.G. Fr. Antonio Cloché*, prólogo del Lic. J. Antonio Villacorta C. de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala, tomo III, Guatemala, Tipografía Nacional, 1929.

ZORITA, Alonso de: *Relación de la Nueva España, Relación de algunas de las muchas cosas notables que hay en la Nueva España y de su conquista y pacificación y de la conversión de los naturales de ella*, edición, versión paleográfica, estudios preliminares y apéndices, Ethelia Ruiz Medrano, Wiebke Ahmndt, José Mariano Leyba, Tomo II, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999 (Cien de México).

Textos modernos.

AGUIRRE, Jesús T: "Historia del Señor de la Conquista de San Felipe", en *Memorias de la Academia Mexicana de la Historia*, tomo XIV, núm. 4 (México, octubre-diciembre, 1955), pp. 297-312.

ALMELA MEJÍA, Jesús: "Cristos mexicanos del siglo XVI", en *México en la Cultura*, núm. 203 (México, 8 de febrero de 1953), p. 4.

ALONSO LUTTEROTH, Armida y Roberto Alarcón, "Un Santiago de Técnica Mixta: el de la Iglesia de Santa María Chiconautla. Estado de México", en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, pp. 109-118.

AMADOR MARRERO, Pablo Francisco: *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Granada, España, Ayuntamiento de Telde, 2002.

\_\_\_\_\_ : "Imaginería ligera en Oaxaca. El taller de los grandes Cristos", en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época núm. 15 (México, enero-abril 2009), pp. 45-61.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego: *Arte Hispanoamericano*, Tomo II, México, Salvat, 1950.

ARAUJO SUÁREZ, Rolando, Alejandro Huerta Carrillo y Sergio Guerrero Bolan: *Esculturas de Papel amate y Caña de Maíz*, México, Fideicomiso Cultural Franz Mayer, 1989 (Colección Cuadernos técnicos,1).

BALLESTEROS, Victor Manuel: "Historia y leyenda del Cristo de Tezoquipan", en *Tiempo Nuestro*, Pachuca, México, Universidad Autónoma de Hidalgo, 1990.

BONAVIT, Julián: *Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del ilustrísimo señor Don Vasco de Quiroga*, México, Filmax Publicistas, 1947.

- CALDERÓN Gerardo Y Anaité Monteforte: "Restauración del Cristo de Caña de Museo de Acolman", *Imprimatura. Revista de Restauración*, México, Imprimatura, 1990, pp. 21-27.
- CAVAZOS GARZA, Isabel: *El Señor de la Expiración del pueblo de Guadalupe*, Monterrey, México (s.e), 1973.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo: *El Cristo de Mexicatzingo. Técnicas de las esculturas en caña*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, 1949.
- CRUZ, Salvador: "Examen de una imagen de caña de maíz, el Cristo de Santa Teresa, en los siglos XVII y XIX, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XI, núm. 36 (México, 1967), pp. 63-67.
- CHÁVEZ CARMONA, Arturo, compilador: *Primera Reunión Nacional de Amigos, Artesanos y Escultores de la Pasta de Caña de Maíz -Memoriales- Una técnica casi olvidada*, Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, 1997.
- DUBOIS LÓPEZ, Elsa: "Conservación y restauración de una imagen en caña de maíz. Estudios e investigaciones realizadas en torno al 'Cristo de Cortés' en su importancia como patrimonio cultural", *Historia y Sociedad en Tlaxcala. Memorias del 4º y 5 Simposio Internacionales de Investigaciones Socio-Históricas de Tlaxcala*, México, octubre de 1988 a octubre de 1989, Gobierno del Estado de Tlaxcala, Instituto Tlaxcalteca de Cultura, Universidad Autónoma de Tlaxcala, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 193.
- ESTRADA JASSO, Andrés: "La escultura de caña de maíz según la crónica Americana Thebaida de fray Matías de Escobar", en *Cuadernos de investigación humanística*, México, (s. e), 1966, pp.149-172.
- \_\_\_\_\_ : *Matehuala y su Cristo*, 2da ed, San Luis Potosí, Academia de Historia Potosina, 1972 (Biblioteca de Historia Potosina, Serie de Estudios, 2)
- \_\_\_\_\_ : *Imaginería en Caña. Estudio, catálogo y bibliografía*, Monterrey, México, Editorial "Al Voleo", 1975.
- FERNÁNDEZ CASTELLÓ, Mercedes: "Los Cerdas de Michoacán", en *Artes de México*, núm. 153 (México, 1972), pp. 27-32.
- GARCÍA ABASOLO, Antonio, Gabriela García, Jaime Emilio Muñoz, Joaquín Sánchez: *Imaginería indígena mexicana. Una Catequesis en Caña de Maíz*, Córdoba España, Publicaciones de la obra Social y Cultural Cajasur, 2001.

- LARIS, T, José: *Apuntes para la historia de la Sma. Virgen del Rosario de Talpa, por el Pbro. José T. Laris*, Guadalajara, Casa Editorial Jaime Morelos 487, 1923.
- LABASTIDA VARGAS, Leonor: "El empleo de la videoscopia en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, núm. 87 (México, otoño de 2005), pp. 199-208.
- LUFT, Enrique: "Las imágenes de caña de maíz de Michoacán", en *Artes de México*, núm. 153 (México, 1972), pp. 15-26.
- MOYSSÉN, Xavier: *México, Angustia de sus Cristos*, Fotografías de Sonia de la Rozière, texto de Xavier Moysén, traducción al inglés por Colin White, diseño de Jorge Gurría Lacroix, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.
- \_\_\_\_\_ : "Escultura de pasta de caña y piedra", en *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, SEP, 1990, pp. 21-26.
- MUÑOZ, Jaime Emilio: *Los dioses más ligeros del mundo. El arte escultórico purépecha en pasta de caña de maíz*, México, Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural, INAH-SEP, FONCA, 1996?.
- OLIVARES IRIARTE, Bernardo: *Álbum Artístico, 1874*, edición, estudio preliminar y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 1987.
- OROZCO, Luis Enrique: *Los Cristos de Caña de Maíz y otras venerables imágenes de Nuestro Señor Jesucristo*, Tomo I, Guadalajara (s.e), 1970.
- ROMERO, Laura: "Expertos de Estéticas analizan el código hallado en Andalucía", en *Gaceta. UNAM. Órgano Informativo de la Universidad Nacional Autónoma de México*, núm. 4,231 (México, Ciudad Universitaria, 16 de marzo de 2010).
- SARDO, Joaquín: *Relación histórica y moral de la portentosa Imagen de N. Sr. Jesucristo crucificado aparecido en una de las Cuevas de San Miguel de Chalma, hoy Real Convento y santuario de este nombre, de religiosos ermitaños de N.G.P. y doctor S. Agustín, en esta Nueva España, y en esta provincia del santísimo nombre de Jesús de México. Con los compendios de las vidas de los dos venerables religiosos legos y primeros anacoretas de este santo desierto, F. Bartolomé de Jesús María, y F. Juan de San Josef. Escrita por fray Joaquín Sardo*, México, Edición facsimilar de la de 1810, 1979 (Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, No. 80).

VELARDE CRUZ, Sofía Irene: *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz: Estudio histórico y catálogo de imágenes en Morelia, Tupátaro, Páztcuaro, Tzintzuntzan, Quiroga y Santa Fe de la Laguna, Michoacán. Siglos XVI-XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Michoacano de Cultura, 2003.

\_\_\_\_\_: *Imaginería Michoacana en Caña de Maíz*, Segunda Edición, Morelia, Michoacán, México, Recuperación de Acervos en Museos, Centro de Documentación e Investigación de las Artes, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2009.

#### Bibliografía de apoyo

BRADING, David: *Los orígenes del nacionalismo*, México, Ediciones Era, 1991.

CORONA Núñez José, *Mitología tarasca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.

ESTRADA LUGO, Erin Ingrid Jane: *El Códice Florentino. Su información etnobotánica*, Chapingo, Editorial Futura, 1989 (Colegio de Postgraduado).

GARIBAY K, Ángel María: "Vocabulatio de palabras y frases en lengua náhuatl que usa Sahagún en su obra", en *Historia general de las cosas de la Nueva España, escrita por fr. Bernardino de Sahagún, franciscano, y fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*, edición, numeración, anotaciones y apéndices. 2ed, tomo IV, México, Porrúa, 1969 (Biblioteca Porrúa, 11).

\_\_\_\_\_: *Teogonía e Historia de los Mexicanos*, México, Porrúa, 1973 (Colección Sepan Cuantos ..., 147).

HEYDEN, Doris: *Mitología y simbolismo de la flora en el México prehispánico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1985 (Etnohistoria. Serie Antropología: 44)

IGLESIA, Ramón: *Cronistas e Historiadores de la Conquista de México. El ciclo de Hernán Cortés*, México, El Colegio de México, 1942.

LEÓN ALANIS, Ricardo: *Los orígenes del Clero y la Iglesia en Michoacán 1525-1640*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, 1997 (Colección Historia Nuestra, No. 16).

LEÓN PORTILLA, Miguel: *La filosofía náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1974.

- MARTÍNEZ CORTÉS, Fernando: *Pegamentos, gomas y resinas en el México Prehispánico*, México, Secretaría de Educación Pública, 1970 (Colección Sep Setentas, 124)
- MARTÍNEZ, José Luis: *Bernardino de Sahagún. El México Antiguo. (Selección y reordenación de la Historia General de las Cosas de la Nueva España de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas)*, Caracas, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1998.
- MERCADER MARTÍNEZ, Yolanda: *Crónicas y cronistas de la Nueva España: orden de predicadores de Santo Domingo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1982.
- PEÑA, Margarita: *Descubrimiento y Conquista de América. Cronistas, poetas, misioneros y soldados*, selección, prólogo y notas, Margarita Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1986.
- QUEREJAZU LEYTON, Pedro: "La escultura en maguey, pasta y tela encolada en Bolivia y Perú", *Actas del II Congreso de Conservación de Bienes Culturales*, compiladores Andrés Escalera y Eduardo Porta, España, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico Archivos y Museos, Comité Español del ICOM, Teruel, (23, 24, 25 de junio de 1978), pp. 107-122.
- SERNA, Mercedes: *Crónicas de Indias: antología*, Madrid, Cátedra, 2000 (Letras hispánicas; 483).
- XIRAU, Ramón: *Idea y querrela de la Nueva España. Las Casas, Sahagún, Zumarraga y otros*, prólogo, selección y notas de Ramón Xirau, Madrid, Alianza Editorial, El Libro de Bolsillo, 1973 (Sección Humanidades, 487).
- ZÁRATE MÉNDEZ, Yassir, "La ciencia en México antes de la Revolución de 1910", *El Faro, Boletín informativo de la Coordinación de Investigación Científica de la Universidad Nacional Autónoma de México*, año VIII, No. 92 (México, 6 de noviembre de 2008), p. 11.

#### Diccionarios

- Diccionario Porrúa, Historia, Biografía y Geografía de México*, 5ta, ed, México, Porrúa, 1986. 3 Tomos.
- Enciclopedia de México*, México, Ciudad de México, 1998, 14 Tomos.

## Tesis

- GONZÁLEZ TIRADO, Rocío Carolusa: *El Tzautli: mucílago de orquídeas, obtención, usos y caracterización*, Tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 1996.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Ignacio: *El Cristo Renovado de Santa Teresa de la Ciudad de México en los avatares del tiempo*, Tesis de Licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1999.
- MARTÍNEZ DEL CAMPO LANZ, Sofía: *Los Cristos de Caña de Michoacán: antecedentes histórico de conservación y restauración*, Tesis de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel Castillo Negrete", 1987.
- MORENO GUZMÁN, María Olvido: *Conservación del arte Plumario*, Tesis de Licenciatura, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 1983.

## Revistas electrónicas

- ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro: "Abelardo Carrillo y Gariel: restauración e historia del arte", En *Historia del arte y restauración. 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estética, 2000 (Estudios de Arte y Estética, 51), pp. 125-137.
- <http://pedroangeles.wordpress.com/2007/03/11/abelardo/>

## Índice

Prólogo	I
Introducción	1
Capítulo 1. Hechura y materiales a partir de los ídolos de semillas y caña de maíz: cronistas y conquistadores de Indias.	9
1.1. Ídolos de materia comestible: semillas (de amaranto) y granos de maíz	
1.2. El supuesto origen “tarasco” del material y técnica de la escultura ligera novohispana con caña de maíz.	40
Capítulo 2. La imaginería ligera novohispana con caña de maíz: técnicas y materiales a partir de las fuentes virreinales.	52
Capítulo 3. Tecnologías descritas en textos del siglo XIX.	69
Capítulo 4. Siglo XX: los mitos arraigan.	81
Capítulo 5. Siglo XXI: medios y métodos científicos al servicio del estudio y preservación de la escultura ligera novohispana.	156
Conclusiones	189
Anexos:	
Glosario de palabras: voces nahuas, tarascas y modernas.	199
Biografías: cronistas de los siglos XVI-XVIII.	203
Biografías: autores de los siglos XIX-XXI.	211
Bibliografía	216