



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO EN LA CIUDAD DE
MÉXICO DURANTE EL VIRREINATO**

UNA TIPOLOGÍA SINGULAR

T E S I S

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

PRESENTA:
LEONOR LABASTIDA VARGAS

DIRECTORA DE TESIS:
DRA. IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS



MÉXICO, D.F.

2008



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.

**LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO EN LA CIUDAD DE
MEXICO DURANTE EL VIRREINATO**

Una tipología singular

LEONOR LABASTIDA VARGAS

Para mi mamá, gracias
a ti y a tus gestos de amor, paciencia y
comprensión, es que yo he logrado
ser algo mejor que lo que soy.

Para mi tita Tina,
gracias por tu bondad
y tu generosidad.

Para mi esposo y mis hijos,
con todo mi amor.

Índice

I.	Introducción.	4
II.	Breve Historiografía.	7
III.	Catálogo Nacional de Escultura Novohispana	10
IV.	Antecedentes.	14
V.	Tipología singular: El Cristo “exangüe”.	22
VI.	Análisis formal e historia de cada ejemplo.	
	• El Señor del Veneno, Catedral Metropolitana.	27
	• Cristo en la cruz, Iglesia de San Francisco, Azcapotzalco.	35
	• Cristo en la cruz, Capilla de Santo Domingo, Azcapotzalco.	39
	• Cristo en la cruz, Iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo, Gustavo A. Madero.	43
VII.	Apropiaciones formales: hipótesis.	48
VIII.	Conclusiones.	57
IX.	Anexo: Relación de imágenes que comparten esta tipología.	63
X.	Bibliografía.	64
XI.	Créditos fotográficos.	70

I. Introducción

La imagen escultórica de Cristo Crucificado parecería ser un tema que experimentó pocas variaciones en el ámbito novohispano. Estos cambios generalmente se asocian con el empleo, o abandono, de ciertas técnicas o materiales o con la obtención progresiva de un carácter naturalista y expresivo que va acompañada del abandono de la traza renacentista.¹ Sin embargo, dentro de la aparente sencillez del tema, se pueden apreciar diferencias que ameritan estudios puntuales. Tal es el caso de un grupo de piezas en el Distrito Federal que comparten algunos rasgos muy peculiares. El presente trabajo los introduce dentro de una tipología a partir de una aproximación formal en la que se hacen comparaciones que demuestran la singularidad de las variantes y se intenta explicarlas desde la perspectiva del estudio histórico.²

Es bien conocido que un problema constante para el estudioso de la escultura virreinal es la ausencia de información que permita rastrear con certeza la procedencia, fecha de elaboración y autoría de las piezas.³ Los escasos datos que se tienen suelen provenir de contratos de obra, crónicas o inventarios de bienes en donde las descripciones, cuando existen, suelen ser generales. Pocos son los casos de esculturas firmadas, como el crucifijo de Sebastián Ramírez en la sacristía de la Catedral

¹ Traza: dicese de “La primera planta, o diseño, que propone e idea el Artífice para la fábrica de algún edificio, u otra obra”. *Diccionario de Autoridades, Real Academia Española*, Edición Facsímil del Año de 1737. Vol. III, O-Z, Madrid, Editorial Gredos, 1990. En este estudio se va a hacer uso de la palabra “traza” o “trazado” para definir el “esquema de composición” que sigue el escultor para obtener la figura de Cristo tal como ha sido utilizado por el Cronista Matías de Escobar en la frase “*traza española, ropaje indiano*”, para referirse a los Cristos de caña y que, por ello, ha sido retomada por Pablo Amador en su libro del mismo nombre.

² En esta investigación se ha considerado conveniente emplear el término tipología porque se ha partido del estudio de los traza o esquema de composición. “El término tipología significa estudio de los tipos (del griego *typos*, impronta, modelo y también figura). Por lo tanto la tipología, entendida tanto en la acepción común como en la específica de la historia y de la crítica del arte, considera los objetos de la producción en sus aspectos formales de serie, debidos a una función común o a una recíproca imitación, en contraste con los aspectos individuales”. Giulio Carlo Argan, “Tipología” *Sumarios* 79, Julio, 1984, p. 2.

³ Tal como lo señaló Manrique cuando en 1990 se aproximó a este tema en un texto que se ha re-editado en dos ocasiones. Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana”, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo III, México: U.N.A.M., I.I.E., 2001, pp. 55-60.

Metropolitana.⁴ Esta situación permite entender la importancia y vigencia de los estudios formales en el estudio de la escultura virreinal pues a través de ellos se han podido establecer tipologías y, en ocasiones un orden cronológico.

Entre los autores que han empleado las aproximaciones formales para resolver el dilema de la datación se encuentran José Moreno Villa y Consuelo Maquívar. Ambos proporcionan lineamientos generales y proponen que la escultura en el siglo XVI tiende a ser más lineal y hierática mientras que para el siglo XVII y XVIII adquiere libertad de movimientos. De este modo, los pliegues en los paños se vuelven menos angulosos y las piezas reciben ojos de vidrio y pelucas.⁵ A pesar de la utilidad de este esquema general, hemos de ser cautos con dichas afirmaciones. Estudios más recientes han demostrado, por ejemplo, que el empleo de ojos de cristal aparece ya desde la década de los años 70 en el siglo XVI. Tal es el caso del Cristo de Zacatecas, una imagen “ligera”⁶ novohispana conservada en la localidad Cordobesa de Montilla en España.⁷ En una línea formal afín, Andrés Estrada Jasso sostiene, que los Cristos de caña de maíz de “tipo renacentista” pertenecen a la primera centuria del virreinato, mientras que en el “barroco mexicano”, estos se caracterizan por un mayor movimiento y la presencia tanto de heridas con abundante sangre como de elementos externos a la talla.⁸ De nuevo, estos lineamientos coinciden con un gran número de piezas pero hemos de ser

⁴ Véase la ficha comentada de Consuelo Maquívar, en torno al crucificado de Sebastián Ramírez, de la catedral de México en Joseph J. Rishel, Suzanne Stratton-Pruitt, *The Arts in Latin America, 1492-1820*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006, p. 269.

⁵ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 66 (publicada por primera vez en 1942); María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 69, 89-90.

⁶ El término *escultura ligera* que aquí se retoma y que va a ser utilizado a lo largo del texto, ha sido propuesto por el restaurador Rolando Araujo, quien argumenta que no existe una técnica única para la elaboración de escultura que emplea la caña de maíz y que cada imaginero la variaba según las necesidades de cada pieza y los materiales a los que tenía acceso. Por lo tanto, a su manera de ver, el aspecto que sí caracteriza a todas las piezas es su ligereza o poco peso. Araujo Suárez, Rolando, “La escultura ligera en México” en Antonio García-Abásolo, *et al*, *Imaginería indígena Mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, España: Publicaciones de la obra social y cultural cajasur, 2001, p. 132.

⁷ Esta información inédita ha sido proporcionada por el investigador Pablo Amador.

⁸ Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en caña, Estudio, catálogo y bibliografía*, México: Balsal Editores, 1970, pp. 83-90.

cuidadosos. Existen numerosos ejemplos con estas características en la plástica europea, y principalmente en la española, sin embargo, no podemos obviar otros, en los cuales simultáneamente se aprecian el carácter clásico aunado a elementos que pudieran definirse como “barrocos”. Una de las tallas que mejor nos ayuda a ejemplificar lo anterior es el Cristo de San Agustín, actualmente en la iglesia conventual andaluza del Ángel Custodio en Granada, obra atribuida a Jacobo Florentino, un imaginero italiano establecido en España en la segunda mitad del siglo XVI. Este crucificado renacentista, al igual que el de Montilla, se puede considerar una excepción a la regla pues también se le colocaron ojos de vidrio y otros añadidos como la peluca.⁹

Otro elemento que ha sido empleado como índice cronológico es la lazada de la moña. Amador Marrero argumenta que cuando se encuentra en el lado derecho de los cristos, estas piezas pertenecen a un periodo más antiguo, entre el siglo XVI y principios del XVII, mientras que al aparecer en el lado izquierdo pueden fecharse hacia los siglos XVII y XVIII.¹⁰ Al igual que las otras, se trata de una afirmación que debe tomarse con cautela pues a pesar de los avances en la investigación, queda aún un largo camino por recorrer en la construcción de un marco de referencia que permita ubicar a la escultura novohispana en un espacio y tiempo precisos. Es necesario ahondar en la apropiación de modelos escultóricos específicos así como emplear métodos y disciplinas diversas para el estudio de la imaginería virreinal.

Si en mi tesis de licenciatura me di a la tarea de evaluar las bondades de un instrumento que nunca había sido empleado para el análisis de los cristos de caña¹¹ a

⁹ Véase Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, *Un crucificado italiano en España: el Cristo de San Agustín de Granada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Primer semestre de 1997, Número 84, www.cervantesvirtual.com/FichaObra.htm?ref=22581, Consulta 11 de junio, 2008.

¹⁰ Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano, El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, M.I. España: Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 58.

¹¹ Véase al respecto, 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*, núm. 87. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

continuación presento las virtudes de estudiar un grupo de obras a partir de una singularidad formal. Se analizarán cuatro esculturas con detenimiento. Algunas son de madera y otras de caña de maíz. A pesar de compartir ciertos rasgos, estos ejemplos presentan variaciones entre sí. Al principio se pensó que el Señor del Veneno, por tratarse de la imagen con mayor devoción, podía ser el modelo inicial seguido por el resto y haber influenciado en su concepción. Sin embargo, en la presente investigación se planteará que la tipología singular que congrega estos cuatro ejemplos constituye una peculiar apropiación novohispana de varios modelos europeos. Es decir, que es el indicio del empleo de varios modelos vigentes y que es viable encontrar no sólo sus posibles apropiaciones visuales sino también algún tipo de fuente literaria.

continuación presento las virtudes de estudiar un grupo de obras a partir de una singularidad formal. Se analizarán cuatro esculturas con detenimiento. Algunas son de madera y otras de caña de maíz. A pesar de compartir ciertos rasgos, estos ejemplos presentan variaciones entre sí. Al principio se pensó que el Señor del Veneno, por tratarse de la imagen con mayor devoción, podía ser el modelo inicial seguido por el resto y haber influenciado en su concepción. Sin embargo, en la presente investigación se planteará que la tipología singular que congrega estos cuatro ejemplos constituye una peculiar apropiación novohispana de varios modelos europeos. Es decir, que es el indicio del empleo de varios modelos vigentes y que es viable encontrar no sólo sus posibles apropiaciones visuales sino también algún tipo de fuente literaria.

II. Breve Historiografía

A lo largo del siglo XX prevaleció la idea entre los estudiosos del arte, por demás acertada, de que la escultura virreinal no había sido suficientemente estudiada y apreciada, y el tema del crucificado no ha sido la excepción. Si bien Manrique le ha dado a Manuel Toussaint el crédito de valorar estas manifestaciones artísticas, un primer intento por abordar de manera aislada los crucificados escultóricos lo realizó Xavier Moysen, quien compiló una serie de imágenes de Cristo en varios momentos de su Pasión.¹² Le siguió el estudio de Andrés Estrada Jasso sobre la imaginería en caña de maíz,¹³ quien además de centrar su trabajo en dicha técnica emprende un amplio análisis de los cristos en Nueva España, pues la mayoría de las imágenes ligeras mantienen esta iconografía. Este autor los agrupa según categorías histórico-estilísticas y los clasifica con títulos sugerentes como Lo medieval, Lo renacentista, Lo popular y Cristo se

¹² Xavier Moysen, *México, Angustia de sus Cristos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.

¹³ Andrés Estrada Jasso, *op cit.*

mexicaniza. Dentro de esta última división, Estrada Jasso argumenta que se puede reconocer el trabajo del escultor “mexicano”¹⁴ cuando “ya no pule con tanta perfección los rasgos faciales, las formas ya no son tan angulosas, los músculos van desapareciendo bajo un tratamiento más cilíndrico del tórax y las extremidades. La serenidad cede el lugar al patetismo y al dolor. Los brazos se acortan, se pierde algo de las proporciones clásicas”.¹⁵

Una obra compilatoria monumental similar a la anterior, dedicada también al estudio de los Cristos realizados en esta técnica ligera, es la del canónigo Luis Enrique Orozco, que incluye ejemplos de crucificados en gran parte del territorio mexicano.¹⁶ En ella, el autor intenta rescatar la historia y tradiciones de las esculturas junto con las de los lugares que las resguardan.

Otros estudios sobre casos puntuales han contribuido a aumentar el conocimiento sobre este tema. Entre ellos deben considerarse como los pioneros a Abelardo Carrillo y Gariel¹⁷ y a Salvador Cruz¹⁸ Por su parte Pablo Amador Marrero, además de estudiar al Cristo de Telde en las Islas Canarias,¹⁹ analiza e historia varias esculturas de caña que se encuentran en la Península Ibérica. Para algunas, se cuenta con datos de su llegada al viejo mundo y, por lo tanto, pueden fecharse con mayor precisión. En tiempos más recientes apareció el libro de Sofía Velarde, también

¹⁴ Un término más apropiado sería *novohispano* pues en ese entonces el territorio era el Virreinato de la Nueva España.

¹⁵ Andrés Estrada Jasso, *op cit*, p. 87. Cabe mencionar lo riesgoso que es definir una categoría como la “de lo mexicano” a partir del concepto vasariano de “perfección”.

¹⁶ Luis Enrique Orozco, *Cristos de Caña*, Tomos I – IV, México: Guadalajara: Amate Editorial, 2005. La edición original es de 1970.

¹⁷ Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicaltzingo*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1948.

¹⁸ 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*, Número 36, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

¹⁹ Pablo F. Amador Marrero, *op cit*.

dedicado a la técnica de la caña de maíz, en donde se cataloga una gran cantidad de estos cristos en el estado de Michoacán.²⁰

Por otra parte, habría que mencionar la publicación de catálogos tanto en México como en el extranjero que versan sobre el tema de Jesucristo en el arte novohispano dentro del contexto de una exposición temporal. Tales son los casos de los libros *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz...*²¹ y *Parábola Novohispana, Cristo en el Arte Virreinal...*²² Asimismo, han aparecido obras acerca del desarrollo de la imagen de Jesucristo en el mundo cristiano, como lo es *The Image of Christ*.²³ Otras que han revestido singular importancia para este estudio son: *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*,²⁴ e *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla*,²⁵ pues en ellos se indagan las fuentes de las cuales se nutre la imaginería virreinal. Además han aparecido varios artículos que indagan sobre diferentes aspectos del crucificado, como los de William B. Taylor²⁶ y Emilio Gómez Piñol²⁷.

Por último, vale la pena mencionar de nuevo los dos estudios presentados en la introducción por nombrar únicamente algunos de los más destacados que tratan de la

²⁰ Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería Michoacana en caña de maíz*, México: Ediciones Michoacanas, 2003.

²¹ Antonio Garcia-Abásolo, et al, *Imaginería Indígena Mexicana, Una catequesis en caña de maíz*, op cit.

²² Elisa Vargaslugo, et al, *Parábola Novohispana, Cristo en el Arte Virreinal*, México: Fomento Cultural Banamex, 2000.

²³ Gabrielle Finaldi, et al, *The Image of Christ*, Londres: National Gallery Company Limited, 2000.

²⁴ Manuel de Jesús Carrasco Terriza, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva: Diputación Provincial, 2000.

²⁵ Juan Miguel González Gómez, *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

²⁶ William B. Taylor, *Two shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico*. www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html, Consulta 10 de marzo.

²⁷ Emilio Gómez Piñol, "Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte Hispanoamericano del siglo XVI", *Signos de Evangelización, Sevilla y las Hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla: Ministerio de Educación y Cultura, Fundación El Monte, 1999.

escultura novohispana en general. Me refiero a *La escultura Colonial Mexicana*²⁸ y a *El imaginero novohispano y su obra*.²⁹

²⁸ José Moreno Villa, *op cit.*

²⁹ Maria del Consuelo Maquívar, *op cit.*

escultura novohispana en general. Me refiero a *La escultura Colonial Mexicana*²⁸ y a *El imaginero novohispano y su obra*.²⁹

III. Catálogo Nacional de Escultura Novohispana

El presente acercamiento parte también de un gran esfuerzo realizado con la finalidad de conocer más a fondo el patrimonio escultórico nacional: el Catálogo Nacional de Escultura Novohispana -al que en adelante llamaremos CNEN-. Se trata de una base de datos que recaba las fichas de las esculturas virreinales, ubicadas en los monumentos históricos inmuebles de uso religioso en todo el país.³⁰ Se seleccionó como área geográfica de este estudio al Distrito Federal, pues además de tratarse de una región que reviste singular importancia en el ámbito artístico desde el primer momento del Virreinato, es también una de las entidades de la República Mexicana con uno de los catálogos más completos, y en cuya elaboración he tenido la oportunidad de participar.³¹

En las fichas se incluyen la descripción y la información básica sobre el estado y conservación de cada pieza, así como su técnica, datación, ubicación, etc., y se añaden una serie de fotografías que ofrecen pautas para la realización de estudios posteriores.

El estudio de la escultura novohispana presenta obstáculos que se han visto reflejados en la elaboración de las fichas de la base de datos. Por ejemplo, la falta de acceso a una pieza, que se traduce en la elaboración de fichas incompletas. Esto puede ocurrir debido a su ubicación, a la devoción que recibe o al celo de quienes están a cargo de su conservación. Otro ejemplo es un fenómeno típico de la escultura: su

²⁸ José Moreno Villa, *op cit.*

²⁹ María del Consuelo Maquívar, *op cit.*

³⁰ Este Catálogo se lleva a cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas en conjunto con el I.N.A.H y Conaculta, es un proyecto ambicioso todavía en proceso que ha iniciado con los estados de Oaxaca, Hidalgo, Estado de México y el Distrito Federal.

³¹ El catálogo todavía no incluye la delegación Milpa Alta ni algunos pocos templos en otras delegaciones a los que resultó difícil acceder. Sin embargo, constituye una primera versión con casi todas las esculturas virreinales conservadas en inmuebles de uso religioso.

transformación a lo largo del tiempo, en parte debido a la modificación de usos y costumbres a su alrededor por tratarse de objetos de culto, y en parte causada por los cambios en la moda de cada época. A lo largo de la historia muchas de estas piezas han sufrido restauraciones o renovaciones. Seguramente fueron efectuadas con las mejores intenciones, pero sus resultados, pese a lograr el objetivo de conservar las obras, también las han desvirtuado notablemente. (figura 1)



Fig. 1

Actualmente esta base de datos incluye 196 piezas de Cristo en la cruz, de las cuales la gran mayoría están hechas en madera o en caña de maíz y sólo se tiene un ejemplo tallado en marfil.³² Muchas parecen seguir un mismo trazado para su representación, el cual se ha mantenido vigente desde el siglo XVI, pudiéndose reconocer en la actualidad.

No se pudo llevar a cabo de manera sistemática la contabilización de algunos rasgos de los Cristos tales como la posición particular en las manos para saber si

³² Respecto a la talla eboraria de los crucificados destacan los catalogados, fuera del CNEN en el acervo del Museo Nacional del Virreinato recogidos en una reciente publicación. Consuelo Maquívar *et al*, *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, pp. 148-153. El catálogo fue editado conjuntamente en formato digital.

bendicen o no,³³ la existencia o ausencia de una herida en la mejilla conocida como “beso de Judas” o “bofetada de Malco”,³⁴ o la forma del cendal o paño de pureza,³⁵ ya que muchos de éstos detalles no se pueden apreciar en todas las fotografías disponibles en el catálogo.³⁶ Sin embargo, hay otros rasgos que sí suelen registrarse de manera sistemática, y en los cuales se centra la atención de este estudio. Por ejemplo, el trazado general de las piezas. En todos los ejemplos catalogados la cabeza se mantiene siempre sobre la mitad derecha del cuerpo. Los brazos, que generalmente se posicionan ligeramente oblicuos,³⁷ pueden seguir una línea recta o tener mayor o menor flexión a la altura de los codos, o bien ser curvos, pero siempre mantienen la constante de ser simétricos uno con respecto del otro. El cuerpo y las piernas, con movimiento o sin él, con o sin flexión en las rodillas, siguen por costumbre general la verticalidad del madero sobre la tierra.

Dentro de este trazado básico del cuerpo, que ciertamente puede presentar variaciones sutiles, se ha descubierto la existencia de seis casos atípicos, los cuales merecen, por su tipología “singular”, especial atención. En esta tipología se aprecia la posición del cuerpo del Redentor que muestra un dramatismo sobrecogedor al representarlo muy caído, casi colgado, lo que ocasiona que parezca una proeza que esté

³³ Se pudieron revisar 169 fichas de las 196 totales.

³⁴ Ambos títulos corresponden a aspectos del momento en que Jesús es aprehendido (abofeteado o besado por el traidor) en el Monte de los Olivos; San Juan 18, 10-11 y San Lucas 22, 47-48. Sólo se pudo observar el rostro para buscar esta característica en 124 fichas y se encontraron 82 esculturas que la presentaban.

³⁵ Este aspecto fue el más difícil de registrar por la tradición mexicana de vestir a los Cristos con cendales de telas modernas, ya que en muchos de los casos los guardianes de los templos no permiten retirarles esta prenda.

³⁶ Ello se debe al lugar de ubicación de las piezas, pues muchas de ellas se encuentran en lugares inaccesibles, las tomas entonces por fuerza, son de lejos, con poca iluminación, desde un mismo ángulo y carentes de detalles.

³⁷ En ocasiones podemos encontrar brazos posicionados casi en paralelo como el Crucificado que preside la iglesia de Santa Catarina en Coyoacán, o el también crucificado inspirante adscrito a las centurias del XVI, XVII del Museo Nacional del Virreinato que según Pablo Gante aparecía ubicado en la Casa de Loreto formando una “composición con dos ladrones”. Véase ficha del Catálogo Digital del Museo Nacional del Virreinato, 2007.

sostenido a la cruz por los clavos mientras las piernas, flexionadas hacia su lado izquierdo, se proyectan fuera de la verticalidad del madero.

Son imágenes en donde la caída de la cabeza hacia el lado derecho, puede ser mucho más pronunciada que en el resto de los ejemplos. Además los brazos, más delgados y alongados pueden presentarse asimétricos. Sin duda, de todas estas características la constante más notoria es que las piernas, no siguen la vertical del madero recto de la cruz, también denominado lanza o *stipes*.

Las esculturas que tienen una o varias de estas particularidades se vinculan entre sí, como se podrá constatar a lo largo de este estudio, porque todas comparten este trazado del cuerpo, a veces más o menos acentuado. Este las diferencia de la tipología habitual de raigambre renacentista del Crucificado, que es la que prevalece en la Nueva España aún en el siglo XVIII.³⁸

Hasta el momento se han localizado siete esculturas con estas características, que son la base de este estudio. La más conocida es el Señor del Veneno en la Catedral Metropolitana. Además están los Cristos en la cruz de la iglesia de La Preciosa Sangre de Cristo, en Cuauhtepc El Alto, Gustavo A. Madero,³⁹ la iglesia de san Francisco de Asís, en San Francisco Tetecala, Azcapotzalco, la capilla de Santo Domingo en Santo Domingo, Azcapotzalco, la iglesia de la Virgen del Carmen en San Ángel, la capilla de San Antonio Panzacola en Coyoacán, y el Convento de San Bernardino de Siena en la Capilla de la Tercera Orden, Xochimilco, todas ellas en el Distrito Federal.⁴⁰

³⁸ Por trazado de raigambre renacentista se entiende la búsqueda de proporciones relacionadas con tratados renacentistas, en donde la forma del cuerpo está inscrita dentro de un cuadrado y su altura es casi igual a la longitud de los brazos extendidos.

³⁹ CNEN, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia. DFGM9-7.

⁴⁰ Los Cristos en la cruz de la iglesia de la Virgen del Carmen, San Ángel, D.F. el de la capilla de San Antonio Panzacola, Coyoacán, D.F. y el del Convento de San Bernardino de Siena, no se incluyen en el estudio posterior porque a pesar de compartir semejanzas con esta tipología no llegan a ser casos que la ejemplifiquen, razón por la que han sido colocados en el anexo.

En la presente investigación se planteará que esta tipología singular constituye una peculiar apropiación novohispana de varios modelos europeos y se exploraran los posibles formatos en que llegaron a América dichas formas antecesoras.

En la presente investigación se planteará que esta tipología singular constituye una peculiar apropiación novohispana de varios modelos europeos y se exploraran los posibles formatos en que llegaron a América dichas formas antecesoras.

IV. Antecedentes

La imagen de Cristo en la Cruz es una representación visual de la muerte de Jesús debida al castigo romano basada en las narraciones de los evangelistas. Estos relatos consisten en una mención, por lo demás escueta, que no aporta ninguna descripción detallada o puntual de cómo se llevó a cabo este procedimiento de tortura y muerte, habitual en la época. Los evangelistas se refieren a este momento de manera inequívoca, coincidiendo en sus palabras: “lo crucificaron”,⁴¹ frase que ofrece al lector una idea de la gama de posibilidades de interpretación que se desprenden para representar al Crucificado a partir de ellas. La imagen que hoy en día cualquier persona reconocería como Cristo en la Cruz, y que llegó a Nueva España vía Europa en el siglo XVI, se ha forjado a lo largo de un camino sinuoso, cuyos recovecos no siempre son fácilmente identificables.

Después de la muerte del Nazareno, el cristianismo sentaría las bases para su posterior expansión cuando los apóstoles se dieron a la tarea de llevar su palabra al resto de la humanidad. Este hecho es en sí mismo importante porque define lo que en realidad sabemos de Jesús, así como sobre sus palabras y las interpretaciones de ellas que hacen sus seguidores. Los primeros apóstoles fueron quienes tuvieron contacto directo con Él y quienes en consecuencia describieron su vida pública; eran judíos y, por lo tanto, provenían de una tradición que prohíbe las imágenes, circunstancia que predispuso el tipo de información que privilegiaron para hablar de Jesús. Esta es, tal vez, una de las

⁴¹ San Mateo: 27,35, San Marcos: 15:24-25, San Lucas: 23,33, San Juan: 19,18.

principales razones por las cuales hoy no contamos ni con imágenes de él ni con descripciones de su figura. La creación posterior de una imagen física de Cristo y su aspecto en la cruz está basada en deducciones antropológicas, hechos históricos, imágenes tardías de atribución divina, literatura y supuestas visiones sagradas.⁴² Más adelante, con el devenir del tiempo y el desarrollo del arte, cada región imprimirá un sello particular a la figura de Cristo en la cruz.

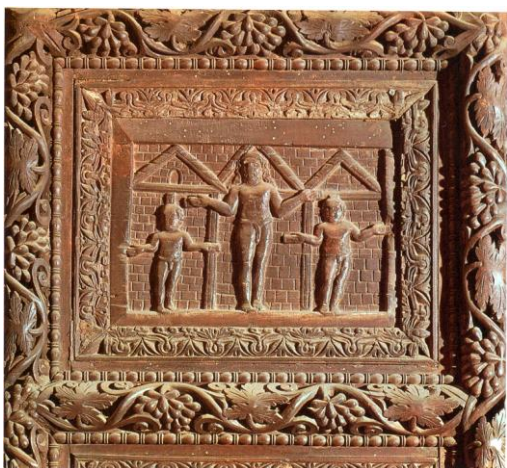


Fig. 2



Fig. 3

Las primeras representaciones visuales que existieron para referirse a Cristo fueron símbolos o letras-signo. La renuencia para aceptar la muerte por crucifixión ha sido una de las explicaciones que se le ha dado a la ausencia de este tipo de representaciones en los inicios del cristianismo; ya que la cruz era el instrumento de tortura y muerte, la sentencia más cruel e indigna, destinada para la clase más baja de malhechores. Sus contemporáneos la denominaban *servile suplicium*, por ser el castigo designado a quienes no tenían el título de ciudadanos.⁴³ Aunque nuevos descubrimientos, sobre todo de tipo arqueológico arrojan una luz diferente sobre ésta época, pues tal vez el tema de la crucifixión pudo haber sido de uso más amplio y

⁴² Esta imagen básica varía significativamente según la región, el pueblo y la tradición religiosa y artística de donde se produce cada ejemplo. Para el Dr. Carrasco, las características del tipo de rostro que prevalecerá en las representaciones de Jesucristo en la Península Ibérica tienen su fuente de inspiración en Oriente, en Bizancio, tanto en las imágenes denominadas *acheiropoietas*, como en los retratos apócrifos, y en la técnica del icono bizantino. Manuel Carrasco Terriza, *La escultura del Crucificado en la Tierra Llana de Huelva*, Huelva, Diputación Provincial, 2000, p. 31.

⁴³ Héctor H. Schenone, *Iconografía del Arte Colonial, Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 278.

frecuente de lo que hasta ahora se ha pensado. Durante años el relieve en la parte superior de las puertas del siglo V de Santa Sabina en Roma (figura 2), junto con el relicario de marfil de origen alejandrino resguardado en el Museo Británico han sido considerados como las primeras representaciones de Cristo en la cruz; sin embargo recientemente se han encontrado otros ejemplos, como el “amuleto mágico con crucifixión” (finales del siglo II, principios del III, ¿Siria?),⁴⁴ (figura 3), o los pedazos de cerámica hallados en Iruña-Veleia, España, con inscripciones y un “Calvario” datado en el siglo III (figura 4).⁴⁵

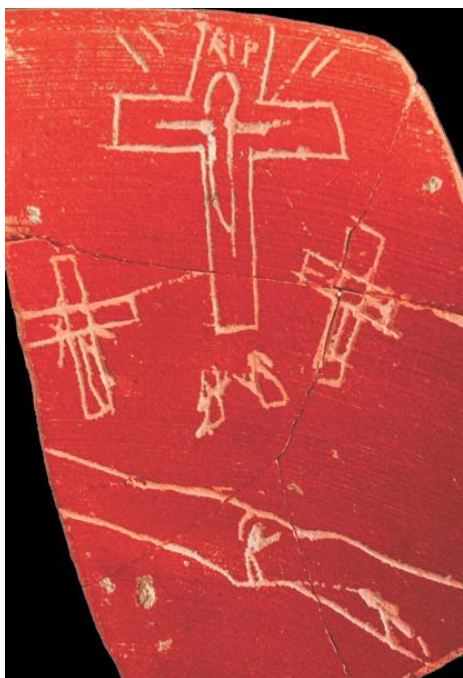


Fig. 4

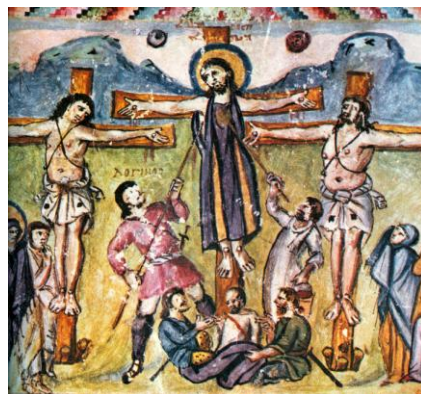


Fig. 5

⁴⁴ Jeffrey Spier, *Picturing the Bible, The earliest christian art*, Fort Worth, Kimbell Art Museum, 2007, p. 228.

⁴⁵ Este ejemplo pudo haber sido utilizado con fines pedagógicos, pues el lugar donde se encontraron los pedazos de cerámica se cree era un *pedagogium* dentro de la casa de una familia rica. *El correo digital*, www.elcorreodigital.com, Consulta 13 de junio de 2006.



Fig. 6

Es hasta el siglo VI cuando vemos aparecer la crucifixión como tema, aunque con grandes diferencias iconográficas dependientes del lugar de su producción. Por lo general, Cristo siempre es representado vivo y triunfal en la cruz; en lugar de la corona de espinas lleva una corona real y su cuerpo no muestra las torturas y sufrimientos a los cuales ha sido sometido y que están a punto de llevarlo a la muerte. Su cabeza está levantada, el cuerpo totalmente recto y sus brazos extendidos formando una línea recta, como si careciera de peso. Puede llevar vestiduras⁴⁶ y barba como en el evangelario del monje Rabbulas⁴⁷ (figura 5), o bien, cendal, la cara sin barba y el pelo corto, como en el relieve de marfil anteriormente mencionado⁴⁸ (figura 6), y lo habitual es encontrarlo clavado a la cruz con 4 clavos,⁴⁹ aunque también puede aparecer con los pies sin clavar sobre un *suppedaneum*.⁵⁰ Tendrán que pasar otras cinco centurias para que surjan las primeras imágenes del Cristo muerto en la cruz (en el siglo XI), aunque su verdadero auge se dará a partir del siglo XIII por la difusión de los escritos de san Francisco de Asís (1182-1226), las *Revelaciones* de santa Brígida (1302-1373) y las *Meditaciones* del

⁴⁶ En la fórmula siríaca, como en el evangelario de Rabbulas, Cristo aparece vistiendo el *colobium*, túnica siria sin mangas.

⁴⁷ Joseph Jobé, *Cristos del Mundo*, México, Editorial Novaro, 1962, p. 130.

⁴⁸ Jeffrey Spier, *op cit*, p. 230.

⁴⁹ Aunque también puede aparecer con los pies sin clavos. Es a partir del siglo XIII que aparece fijado a la cruz con tres clavos solamente, y el pie derecho sobre el izquierdo. Héctor H. Schenone, *op cit*, p. 282.

⁵⁰ Tablilla colocada bajo los pies del crucificado. Louis Réau, *op cit*, p. 499.

Pseudo Buenaventura (1217-1274).⁵¹ Como lo explica la Dra. Elisa Vargaslugo, estos santos “vieron en el Crucificado al Hijo del Hombre, que sufrió efectivamente como cualquier mortal”.⁵² Este es el punto de arranque de la humanización de las imágenes de Cristo y de la búsqueda de un mayor realismo. Otra característica del crucificado que surge en esta época es la aparición de la corona de espinas, que deja atrás a la corona real y aparece con uno de los instrumentos de su martirio. La veracidad sobre si la llevaba en la cruz es un tópico que ha estado sujeto a discusiones. Parece lógico que en el momento en que lo despojaron de su túnica la corona se hubiese desprendido, pero tal vez debido a cierta literatura religiosa, como la de santa Brígida, en donde se describe en boca de la Virgen que: “entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas”,⁵³ en el arte prevalece su utilización.

En España, el desarrollo de la imagen del crucificado sigue las mismas pautas generales aunque con sus peculiaridades, pues cada región le imprime parte de su manera de mirar y entender el mundo, quedando plasmada en la obra en el momento de la concepción artística. Se puede mencionar como un ejemplo significativo al crucifijo románico de marfil regalado por Don Fernando y Doña Sancha, reyes de España,⁵⁴ a la iglesia de San Isidoro de León en 1063 y que ahora se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid (figura 7), que además es una de las primeras representaciones en bulto redondo. Este crucificado reviste gran importancia, ya que “junto a elementos netamente hispánicos, muestra puntos de contacto con la brillante tradición de los talleres musulmanes y bizantinos especializados en el trabajo de marfil”.⁵⁵ Es así como atestiguamos el surgimiento en el período románico de un Cristo “impersonal, frontal,

⁵¹ Louis Réau, *op cit*, p. 498.

⁵² Elisa Vargaslugo, *et al*, *Parábola Novohispana, Cristo en el Arte Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 2000, p. 88.

⁵³ Santa Brígida, *Revelaciones Celestiales de Santa Brígida*, Libro I, Revelación 9, www.sainthirgitta.com/spanish/book1/b1_revel9.htm Consulta 14 de febrero, 2008.

⁵⁴ Sergio Cabaco y Jesús Abades, *La Evolución de la Escultura de Cristo crucificado en España. Románico*, La Hornacina, Dossier (I), www.lahornacina.com/dossier, Consulta 23 de mayo, 2008.

⁵⁵ Ramón Rodríguez Culebras, *op cit*, p. 28.

hierático, con los clavos que le mantienen en mayestática rigidez, con el rostro de angustia humana, pero al mismo tiempo geometrizado con rítmicas estilizaciones, que impiden un tratamiento realista”.⁵⁶ (figura 8)

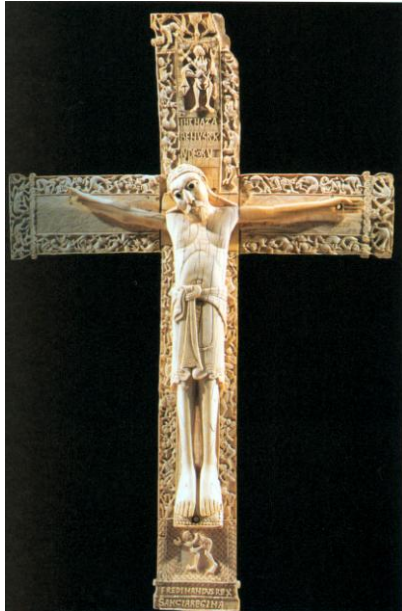


Fig. 7



Fig. 8

Con la llegada del gótico, y un incipiente naturalismo, se dio un cambio significativo al representarse al Crucificado. Ahora se plasma “al Hijo del Hombre que sufre en el Calvario. Ya no tiene cuatro clavos, [sino que] uno sólo atraviesa ambos pies superpuestos. Desaparece el paralelismo en las piernas [...] y el cuerpo abandona su serena verticalidad y se arquea desplazando las caderas, [...] cubierta su desnudez con [un] amplio *perizonium*,⁵⁷ que baja desde la cintura hasta la zona inferior de las rodillas”,⁵⁸ (figura 9) o bien, en lugar de arquearse, las dobla hacia la derecha, del mismo lado de su cabeza.

⁵⁶ José Camón Aznar, *La Pasión de Cristo en el arte Español*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949, pp. 55-56.

⁵⁷ Falda o faldellín que al acortarse se denomina cendal o paño de pureza.

⁵⁸ Manuel Jesús Carrasco Terriza, *op cit*, p. 142.

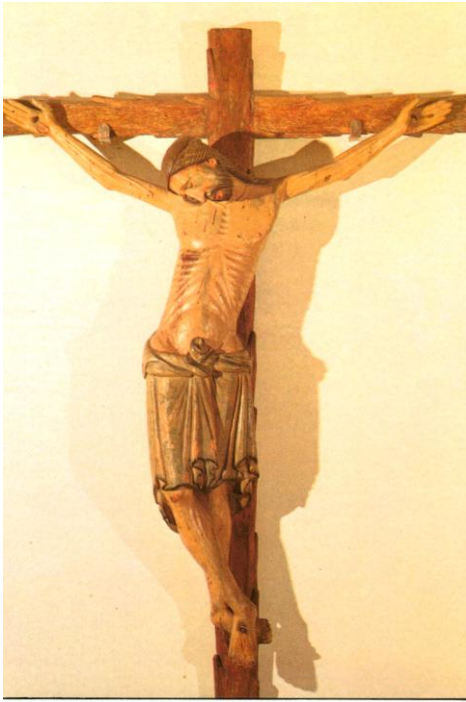


Fig. 9

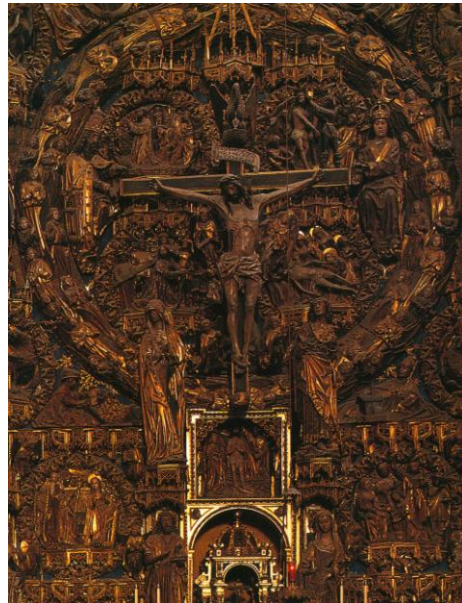


Fig. 10

Según Carrasco Terriza en el paso del Gótico al Renacimiento surge un nuevo modelo: “El cuerpo adopta una posición más vertical(...) Las rodillas poco flexionadas se separan entre si. Los pies con un solo clavo, se unen, viéndose sólo los dedos del pie derecho, o cruzándose en aspas, viéndose entonces los de los dos pies. El estudio anatómico se limitará a un realismo seco y descarnado, pendiente más de la expresión del dolor que de la belleza ideal del cuerpo humano de Jesús.”⁵⁹ (figura 10)

Ya entrado el siglo XVI en España y en pleno periodo renacentista, las esculturas de Cristo en la cruz se tornan “apolíneas, mayestáticas y escasamente cruentas. Responden al concepto idealista, platonizante y místico del Quinientos. El artista se recrea en el estudio anatómico de sus proporciones.”⁶⁰ (figura 11)

⁵⁹ Manuel Jesús Carrasco Terriza, *op cit*, p. 150.

⁶⁰ Juan Miguel González Gómez, *Imaginería Procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, p. 34.

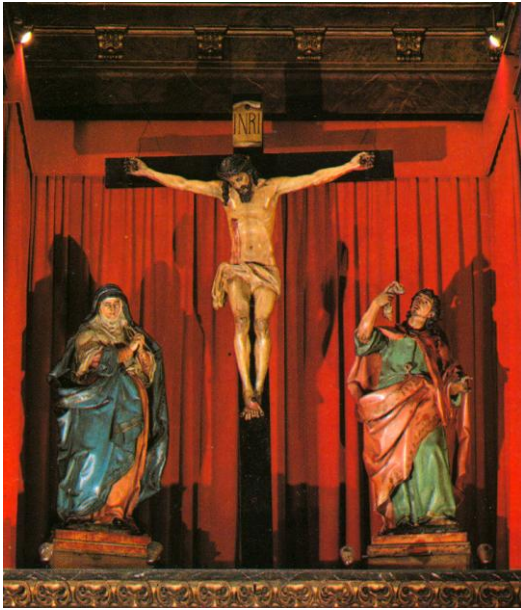


Fig. 11

Las principales escuelas de escultura españolas, fueron la castellana y la andaluza, las cuales se constituyeron como una de las principales influencias para el tipo de Crucificado que surge en la Nueva España. Xavier Moyssén afirma que las imágenes de Jesús en la cruz, provenientes de los obradores andaluces, fueron comunes y llegaron a confundirse con las producidas en el país. Estas relaciones con la escultura andaluza, que varios autores afirman como directas por el tipo físico de la apariencia de varios crucificados, que califican como “morisca”, todavía no se han estudiado a fondo. Aún menos son los trabajos que se han realizado sobre los vínculos con la escuela castellana, planteándose con ello serios interrogantes que deben desvelar futuras investigaciones.

V. Tipología singular: El Cristo “exangüe”⁶¹

La mayoría de las imágenes de Cristo en la cruz respetan lineamientos básicos en la composición del cuerpo y en la proporción de la figura. El *grosso* de las esculturas en Nueva España se diferencia de manera significativa en la representación del rostro, pues cada una de ellas, al presentar rasgos fisonómicos tan distantes unos de los otros, los singularizan. Ello a pesar de que mantienen varias características fijas, como son la abundante cabellera oscura, el bigote y la barba poblados, ésta última terminada en dos puntas, así como el típico peinado proveniente de la tradición iconográfica española, que lo muestra con raya en medio, con un amplio bucle a su lado izquierdo que corre hacia atrás dejándole libre el rostro, mientras que por el derecho le cae un mechón.



Fig. 12



Fig. 13

⁶¹ Adj. (latin *exsanguis*). Desangrado, falta de sangre: *cadáver exsangüe*.// Fig. Aniquilado, sin fuerzas. // Fig. Muerto. Ramón García-Pelayo y Gross, Pequeño *Larousse Ilustrado*, México: Ediciones Larousse, 1991, p. 448.



Fig. 14

Tras la revisión de las piezas del *CNEN* podemos observar movimientos sutiles en la traza del cuerpo del Crucificado. En primer lugar puede apreciarse tanto en la Nueva España como en el ámbito europeo que la postura de la cabeza se mantiene generalmente en el lado derecho del cuerpo⁶² y va desde ligeramente ladeada sin que la barba toque el pecho (figura 12) hasta la que se recarga sobre el hombro (figura 13) o bien, aquella que está más caída más hacia el frente tocándolo⁶³ (figura 14). Se trata de una posición acorde con lo narrado por San Juan, quien describe que a la hora de su muerte “la deja caer”.⁶⁴ Esta constante en la desviación de la cabeza hacia su derecha ha sido interpretada por los expertos como una manera de favorecer “el lado correspondiente al honor, el bien y lo positivo, según el antiquísimo simbolismo de los lugares”...⁶⁵

⁶² Hay salvedades, como el crucificado atribuido a Marragliano, en la iglesia del Carmen de San Fernando, Cádiz, España, que recarga su cabeza sobre el lado izquierdo. Ejemplo de esto son también las primeras representaciones de Cristo y cuando se le representa vivo, que la cabeza está colocada verticalmente o con algo de movimiento.

⁶³ Se pudieron revisar 130 esculturas de las 196.

⁶⁴ San Juan 19,30.

⁶⁵ Héctor H. Schenone, *Ibidem*, p. 284. Esto se refleja de la misma manera, en la colocación del pie derecho sobre el izquierdo.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

En segundo término los brazos, cuya posición es prácticamente simétrica, se acomodan de distintas maneras, que van desde rectos, (figura 15) a flexionados a la altura del codo (figura 16) o arqueados⁶⁶ (figura 17). También el ángulo en que están clavados los brazos cambia, provocando la ilusión de un cuerpo sin peso (figura 18), o bien, por el contrario, de uno tan pesado que se desploma (figura 19). Como tercer

⁶⁶ Se revisó la posición de los brazos en 110 ejemplos de los 196.

punto, el torso con las piernas que, con más (figura 20) o menos movimiento (figura 21), siguen la verticalidad del madero sobre tierra y lo cubren visualmente.⁶⁷ Por último, el pie derecho se coloca sobre el izquierdo y el cuerpo se sujeta a la cruz con tres clavos a pesar de que algunos autores clásicos, como Francisco Pacheco (1564-1644)⁶⁸ e Interián de Ayala (1656-1730),⁶⁹ entre otros, aconsejan la utilización de un clavo para cada pie, es decir, el empleo de 4 clavos.⁷⁰



Fig. 20



Fig. 21

La iconografía del crucificado escultórico con cuatro clavos no parece haber tenido mucho eco en esta parte del continente americano, pues sólo cuatro obras del Catálogo están clavados así. Dos están catalogados dentro del siglo XVIII⁷¹ (aunque parece que son del siglo XIX), y las otras dos esculturas están etiquetadas como

⁶⁷ En este caso fue posible analizar 172 esculturas.

⁶⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid: Cátedra, 1990. Primera edición de 1638.

⁶⁹ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano, y erudito o, Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, Madrid: J. Ibarra, 1782.

⁷⁰ Es importante considerar que en la época Barroca, “el sentido crítico de la época se manifestó por ejemplo, en pruritos arqueológicos sobre cuál precisamente había sido la columna a la que fue atado Jesús al ser azotado. También se discutieron detalles de la crucifixión: si Jesús había sido clavado en la cruz extendida al suelo o ya levantada, cuántos clavos se habían usado para crucificarlo...” etc. Clara Bargellini, “Cristo en el Arte Barroco”, *Arte y Mística del Barroco*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 45. En la revelación número 9, la Virgen María le describe a Santa Brígida como le clavaron los pies a Jesús: Clavaron luego el pie derecho y sobre él el izquierdo con dos clavos... Esto se puede apreciar en cuadros como el “Cristo crucificado” de Diego Velásquez (1599-1660) que aparece con cuatro clavos aunque no colocados uno sobre otro.

⁷¹ CNEN, *op cit*, Iglesia de San Bernardo, Cuauhtémoc, clave DFCH33-3, e Iglesia de San Diego Churubusco, clave DF06-11 (esta última es una escultura articulada con un rostro decimonónico).

decimonónicas.⁷² En sentido contrario a lo que sucede en la escultura en la Ciudad de México, en donde impera la utilización de tres clavos, curiosamente en la pintura virreinal parecería ser más común la existencia de obras con Cristo fijado a la cruz con cuatro clavos.⁷³ Es difícil determinar si ello es debido a la influencia de pinturas, estampas; o bien, de textos como los antes mencionados.

Dentro de las sutiles variaciones en los movimientos básicos del cuerpo descritas anteriormente, se ha descubierto la existencia de cuatro casos atípicos que por las particularidades que presentan, se han incluido dentro de la categoría de “tipología singular”. Se trata de una forma de representar a Cristo, con musculatura angulosa, que presenta la cabeza caída de lado sobre su hombro derecho, pero de una manera mucho más pronunciada que en el resto de los ejemplos y que, en algunos casos, está completamente desplomada a la altura de la axila. Los brazos, son más delgados y alongados que la mayoría de los casos, parecieran apenas soportar el peso del cuerpo; por lo que su disposición es, a veces, asimétrica. La constante más característica consiste en que el cuerpo no sigue la línea vertical del madero, sino que muestra una disposición muy particular, pues presenta las rodillas flexionadas hacia la izquierda, dejando un vacío en el centro de la composición escultórica.

A continuación se presenta cada uno de estos casos con las historias que de ellos se conocen, sus formas, las probables apropiaciones estilísticas y las hipotéticas relaciones formales entre unos y otros.

⁷² CNEN, *op cit*, Iglesia de la Profesa, Cuauhtémoc, clave DFCH16-8 e Iglesia de San Fernando, Cuauhtémoc, clave DFCH38-13.

⁷³ Baste para ejemplificar, las dos pinturas que se encuentran, una en la Capilla del Rosario, San Pedro Zacatenco, Gustavo A. Madero, D.F. (CNEN, DFGM15-2) y la otra en la iglesia de San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc, D.F. (CNEN, DFCH50-16).

VI. ANALISIS FORMAL E HISTORIA DE CADA EJEMPLO.

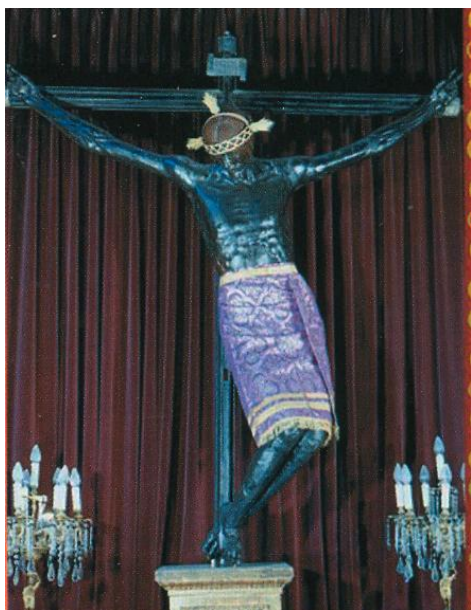


Fig. 22

Cristo en la cruz, *Señor del Veneno*

Autor desconocido

Ultimo Tercio del siglo XVI

Escultura de bulto redondo

Papel y caña de maíz moldeado, modelado y policromado

190 x 160 cm

Imagen revestida⁷⁴

Altar del Perdón, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México (figura 22)

Una de las imágenes con mayor tradición, considerada como “muy milagrosa” por los feligreses de la Ciudad de México y que ha inspirado a devotos desde la época de la Colonia, es la conocida como El Señor del Veneno. Proveniente de la iglesia dominica de Porta Coeli, al cerrarse este templo en el siglo XIX se trasladó a la Catedral y ahora se encuentra expuesta al culto frente al Altar del Perdón a los pies del templo.

No se tiene certeza de su fecha de fabricación. Por un lado, el canónigo Luis Enrique Orozco la considera una escultura salida de Pátzcuaro, del afamado taller del

⁷⁴Tradicionalmente, en la historia del arte, se ha utilizado el término “imagen de vestir” para denominar a aquellas esculturas que desde su concepción escultórica fueron hechas para vestirse e “imagen vestida” para aquellas que se visten aunque originalmente fueran totalmente talladas, doradas o policromadas. En este texto se empleará el término “revestir” imágenes, para hacer énfasis en que a pesar de tener paño de pureza, cabello o vestimenta, las esculturas son “vestidas” una vez más con añadidos como el pelo natural y paños de tela.

escultor De La Cerda y elaborada en el siglo XVI.⁷⁵ Según él, en el siglo XVIII un canónigo franciscano, fray Francisco Mariano de Torres, asegura que hay cuatro imágenes de Cristo crucificado en la Ciudad de México realizadas por De La Cerda y que todas ellas se tienen por milagrosas,⁷⁶ e infiere que el Cristo del Veneno es una de ellas. Por otro lado, la historiadora Magdalena Vences considera a esta imagen como una obra un tanto posterior, realizada en el siglo XVII y de gran mérito artístico.⁷⁷ Interrogado al respecto, el investigador Pablo Amador señala que, a su juicio, y a la espera de futuros análisis científicos, es aventurado concretar la cronología de la obra; sin embargo, propone con base en estudios comparativos con otras piezas que se trata de un crucificado del siglo XVI.

A principios del siglo XX el historiador Artemio de Valle Arizpe cuenta la leyenda más famosa de esta escultura y a la cual debe su nombre. Según el relato, don Fermín Anduza era un gran devoto de este Cristo y al entrar y salir del templo, siempre se detenía frente al objeto de su devoción, un “crucifijo de gran talla, cuya amarillenta blancura resaltaba entre los oros de un altar plateresco, su ritual era rezar a la imagen y besarla en los pies”.⁷⁸ Mas este piadoso señor tenía un enemigo, don Ismael Treviño, quien intentó matarlo colocando veneno en un pastel y después lo siguió para comprobar los efectos obtenidos. Anduza, tal como lo hacía a diario llegó al templo y besó los pies del Cristo, “pero apenas puso en ellos los labios, en el acto se obscurecieron más y una ola negra empezó a subir rápida por todo el cuerpo de la imagen, hasta quedar como si fuera tallado en ébano (...)”.⁷⁹ De esta manera, cuenta la

⁷⁵ Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 312.

⁷⁶ Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 312.

⁷⁷ Magdalena Vences, *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*, “Capilla de San Isidro”, México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 244.

⁷⁸ Artemio de Valle Arizpe, *Historia, tradiciones y leyendas de las calles de México*, México: Editorial Diana, 1985, p. 267-271.

⁷⁹ Artemio de Valle Arizpe, *Ibidem*, p. 271.

leyenda, el Cristo absorbió el veneno, y salvó al devoto de una muerte segura. Simultáneamente, explica la adquisición de su color oscuro.

De Valle Arizpe también relata que esta escultura se quemó en un incendio a finales del siglo XVIII en Porta Coeli y que “esta Santa Imagen fue reemplazada pronto por una copia muy exacta”.⁸⁰ Orozco, por el contrario, considera erróneo el relato de este suceso y sostiene que existen otros autores, como el P. Vázquez Santana, que aseguran que la imagen sobrevivió milagrosamente: “Cuando se removieron los escombros y creían que el Señor del Veneno se había convertido en cenizas, estaba en perfecto y completo estado de conservación”.⁸¹

El Señor del Veneno ha sido catalogado como una escultura ligera realizada con caña de maíz y policromada.⁸² Este tipo de escultura es de origen novohispano y conjuga en su proceso de fabricación métodos y materiales tanto prehispánicos como europeos.⁸³ Fray Jerónimo de Mendieta reconoce la utilidad de esta técnica, así como la maestría que alcanzan las imágenes en su ejecución: “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 no pueden ser más acabados”.⁸⁴ Aunque generalmente esta técnica se asocia con piezas tempranas y con el estado de Michoacán, en realidad se empleó en buena parte del territorio del virreinato y a lo largo de todo este período.⁸⁵

⁸⁰ Artemio de Valle Arizpe, *op cit*, p. 271.

⁸¹ Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 313.

⁸² Magdalena Vences, *op cit*, Ficha de Catálogo, p. 248.

⁸³ La escultura de pasta de caña de maíz se considera una invención novohispana y se realizaba con una técnica que incluía en sus materiales a la caña de maíz. Podían utilizarse cañas secas y descortezadas, o bien una pasta llamada *tatzingüeni*, hecha de la caña molida para modelar o moldear, además de otros materiales como madera, papeles, etc.

⁸⁴ Jerónimo de Mendieta, fray, *Historia Eclesiástica Indiana*, México: Editorial Porrúa, 1971, p. 404.

⁸⁵ Roberto Alarcón y Armida Alonso, *Teconología de la obra de Arte en la época Colonial. Pintura Mural y de Caballete, Escultura y Orfebrería*. México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994, p. 68.

La ubicación y el culto permanente de que es objeto esta imagen no han facilitado poder analizarla de cerca, ni mucho menos tocarla, aún cuando una de las maneras para identificar esta técnica, además de la ligereza de la pieza, es su resonancia a hueco. Visualmente se pueden apreciar varias de las particularidades de la imaginería ligera, como son su modelado de aspecto acartonado, la curvatura de sus brazos y el arqueado y flexión pronunciada en brazos y piernas, más fácil de lograr con este tipo de manufactura. Además, de lo que parece ser una capa de pintura de color negro.

A esta imagen no se le han practicado análisis que permitan determinar sus métodos constructivos o los materiales que se han utilizado en su fabricación. Cristo se nos presenta muerto, y en el simple, pero correcto, tratamiento anatómico de su cuerpo se nota su buena factura, realizada por un imaginero conocedor de su oficio. Respecto de su composición, ésta se aleja de los ejemplos denominados por Estrada Jasso como “renacentistas”, tan en boga en los círculos artísticos del siglo XVI y principios del XVII.

En este caso el cuerpo de Jesucristo es de trazo esquemático y se desploma sin vida, clavado sobre la cruz. La cabeza cae hacia el frente sobre su lado derecho sin que la barba llegue a tocar el pecho. Porta peluca aunque no sabemos si debajo de ésta, la imagen tiene pelo tallado, si se hizo expresamente para este *sobrepuesto* o si se debe a una intervención posterior para facilitar la colocación de este añadido, acorde con la usanza.



Fig. 23

El rostro, difícil de apreciar por la oscura policromía, muestra una nariz recta, labios entreabiertos y el típico bigote y barba partida en dos puntas de suave modelado (figura 23). Se alcanza a observar que tiene ojos de vidrio, pómulos salientes y facciones esquematizadas. Como única seña de la intención del artista por transmitir la angustia de la muerte se puede advertir un pliegue en el ceño del crucificado, que aunque pequeño es vehemente y contrasta con lo que supondríamos es la “paz” de la muerte. Esta imagen, como muchas otras en la Ciudad de México, porta corona de espinas de fabricación moderna con potencias en metal dorado. Estos tres rayos se han interpretado como la figuración de la Sagrada Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo.⁸⁶

A pesar de que en el torso se puede apreciar una leve incisión que pareciera ser la herida de lanza que el soldado Longinos infligió a Jesús para verificar su muerte, ésta apenas es perceptible. Y resulta significativo que así como el ceño parece ser todavía el de alguien que sufre, la vista del Cristo se dirige a algún punto en la base de la cruz y la boca está conformada de manera que aparenta hablar. Es difícil realizar un análisis minucioso porque el color negro de la escultura impide apreciar los detalles, pero aunque la herida del costado indica que este Cristo está representado muerto, no se puede descartar que en su origen hubiera podido representarse vivo, y, quizá, en alguno de los momentos conocidos como las “siete palabras”, que refiere Cristo antes de

⁸⁶ George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford, 1977, p. 149.

expirar.⁸⁷ Entonces, la herida de lanza pudo ser un cambio iconográfico posterior. La inmensa mayoría de los crucifijos en el Distrito Federal muestran Cristos muertos; en el CNEN aparecen solamente siete Cristos vivos y a tres de ellos se les ha añadido, pintada, la herida de lanza.

El Señor del Veneno muestra un tipo de brazo con forma arqueada que concuerda con los consejos de Interián de Ayala de disponerlos con cierta curvatura⁸⁸ y responden, a una tipología propia de la imaginería ligera, aunque esta característica no la comparten las otras seis piezas de nuestro *corpus*. En este caso puede verse la mano derecha, clavada a la cruz en posición de bendecir. El torso se antoja un tanto desproporcionado ante la delgadez de los brazos; y posee costillas muy marcadas, detalle éste último que a decir del Padre Orozco acentúa su origen michoacano.⁸⁹ El tronco del cuerpo se quiebra, desde la parte baja de los hombros, hacia su izquierda con las piernas muy flexionadas para poder regresar los pies a la cruz, dejando a la vista el madero del martirio. Esta manera de colocar las piernas tan dobladas se puede observar sólo en ejemplos de Cristos medievales, pero con la diferencia de que en ellos las piernas están acomodadas en sentido inverso; es decir, las rodillas están flexionadas hacia la derecha, del mismo lado que la cabeza.⁹⁰ Como ya se dijo, lo habitual en este tipo de escultura es que el cuerpo, que puede o no presentar movimiento, siga la verticalidad del madero vertical o *stipes*. Por vestir el típico cendal de tela no se puede apreciar si hay algo tallado o modelado sobre el bulto; sin embargo, sabemos por la historiadora Magdalena Vences que debajo de la tela la imagen conserva el cendal original, más no lo describe.

⁸⁷ “Las 7 palabras” se refiere a las veces que Cristo habla antes de morir mientras está clavado a la cruz.

⁸⁸ Juan Interián de Ayala, *op cit*, p. 439.

⁸⁹ Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 311.

⁹⁰ Un ejemplo de esto se puede observar en el relieve del políptico de marfil, Francia, c.1350, Sala Medieval, Museo Metropolitano de Nueva York, E.U.A. Véase FIG. 39.

Si esta escultura tenía o no encarnado, no se puede saber sin un análisis de la capa pictórica,⁹¹ a pesar de que en algún momento se convirtió en el aspecto más importante y visible, pues éste es uno de los llamados “Cristos negros”. Hay diferentes versiones sobre ellos, en este caso ya presentamos la leyenda que explica su color debido a un suceso milagroso. El padre Orozco considera plausible que esta coloración se deba a la costumbre de ungir estas imágenes durante las festividades de Semana Santa con “bálsamos negros y aromáticos”,⁹² aunque la Dra. Maquívar considera esta posibilidad poco certera, ya que las imágenes que se “embalsaman” son las que representan a Cristo muerto después del “Descendimiento”, y que son mejor conocidas como “Santo Entierro”. Xavier Moysén vincula a estas imágenes con cofradías y hermandades de esclavos de ascendencia africana,⁹³ aunque en este caso no se tiene ningún documento, noticia o tradición oral que apoye un vínculo semejante. Finalmente Pablo Amador agrega que no ha de descartarse la oxidación de barnices antiguos y el repolicromado oscuro, siguiendo la tonalidad de las últimas capas ya degeneradas.

Es importante hacer hincapié en ciertas anomalías en la superficie de esta efigie, sobre todo en la parte superior del torso, en los hombros y en las piernas. Éstas parecerían obedecer a algún tipo de “retoque” o restauración. Una posible hipótesis que pudiera explicarlas consistiría en que, en lugar de lo que relata De Valle Arizpe cuando afirma que después del incendio esta imagen se quemó y se la reemplazó con una copia, en realidad lo que ocurrió es que al resultar dañada se decidió “arreglarla” posteriormente, con el resultado que hoy todos podemos observar.

⁹¹ Un análisis de la capa pictórica podría determinar como era su apariencia original, cómo fue concebida por el imaginero novohispano, si en verdad estaba encarnado, si su aspecto original corresponde con el actual, qué material o pigmento es el color negro que ahora exhibe, etc.

⁹² Este autor ha tenido la oportunidad de observar este fenómeno en proceso en la imagen del Señor de la Salud en Zamora, Michoacán. Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 312.

⁹³ Xavier Moysén, *op cit*, p. 21.

Ello también explicaría el porqué se le llegó a invocar para su intercesión en incendios. Como lo deja asentado el padre Orozco: “en otro incendio que aconteció por el año de 1862 en el “Callejón de los Tabaqueros, fue sacado este mismo Santo Crucifijo en devota procesión al sitio del desastre cesando el fuego”.⁹⁴

El Señor del Veneno presenta dos características formales muy peculiares que lo hacen diferente del resto de los crucificados del Distrito Federal: la delgadez y elongación de los brazos que se puede apreciar, sobre todo, en modelos de origen alemán y flamenco “medieval”;⁹⁵ y la flexión de las piernas hacia su izquierda contrario a la cabeza. Esta posición es muy diferente a la del crucificado que se puede ver en España o en el resto de la Nueva España, pero aparece en los siete ejemplos en esta investigación. A pesar de que esta imagen catedralicia difiere del típico crucificado renacentista que se hacía en el siglo XVI, comparte muchas de las características de la traza, que colocarían su datación precisamente en esta fecha, a finales de siglo, y que ya no se explicarían tiempo después, dentro de un ámbito y estilo barrocos. Por lo tanto, a mi parecer no es una escultura del siglo XVIII, sino una pieza del XVI que quizá fue repintada posteriormente.

⁹⁴ Luis Enrique Orozco, *op cit*, p. 313.

⁹⁵ Véanse figuras 34 y 35.



Fig. 24

Cristo en la cruz
Autor desconocido
Finales del siglo XVI
Escultura de bulto redondo
Madera y policromía
130 x 120 cm
Imagen de vestir
Iglesia de San Francisco, Azcapotzalco (figura 24)

Cristo se presenta muerto, clavado a la cruz de su martirio. La efigie de madera, se encuentra en una capilla lateral en la iglesia de San Francisco Tetecala, Azcapotzalco, en la Ciudad de México. Esta imagen muestra características atípicas en el trazado de su figura, a semejanza del Señor del Veneno. La cabeza se presenta de lado, como es habitual en la iconografía del Crucificado, sobre su lado derecho; con una inclinación muy pronunciada. La barba toca el pecho, recargándose un poco sobre él, haciendo aún más evidente la muerte. Todo parece indicar que esta imagen fue concebida para portar peluca; la cabeza no muestra cambios en la superficie que indiquen que ha sido modificada por intervenciones históricas o por cambios de gustos. Un indicio claro de lo

anterior lo constituye la manera esmerada en que fueron trabajadas las orejas (figura 25).



Fig. 25



Fig. 26

El rostro, al igual que el del Señor del Veneno, tiene ojos de vidrio y, a su vez, porta peluca, pero más allá de estas dos características cuya utilización fue favorecida durante los siglos XVII y XVIII, las facciones son semejantes. La forma de los ojos entreabiertos son similares; las órbitas están muy marcadas y con un hundimiento en la parte inferior que ayuda a remarcar el patetismo de la escena; los párpados son cortos y las cejas están alzadas a la altura del ceño con un pliegue muy similar en V, que sale del puente de la nariz. A todo ello se suman las concomitancias: nariz recta que puede considerarse pequeña en proporción con el tamaño de la cara, y pómulos salientes y marcados en ambos casos. La barba ha sido lograda a base de un tallado con gubias delgadas que le da un efecto rizado y denota el buen oficio de su autor. Tiene una separación del bigote bajo la nariz que carece de pelo y, de igual manera, el espacio debajo del labio inferior queda limpio. Una sombra de policromía -que bien pudiera ser simplemente una mancha-, oscurece el espacio. También es posible que antes tuviera lo que se conoce como una “mosca”⁹⁶ de pelo que ahora no se puede apreciar.

⁹⁶ Pequeño mechón de pelo en la barba logrado con la aplicación de policromía.

Los brazos, delgados y un tanto alongados, se presentan asimétricos: el derecho un poco más recto, sostiene el peso de la cabeza sobre el hombro (figura 26), mientras el izquierdo, sujeto en tensión por la mano clavada a la cruz, muestra el hombro ligeramente por encima del otro. Las manos, con las que el imaginero no ha tenido el mismo cuidado anatómico que con el resto del cuerpo –sin descartar posibles intervenciones-, muestran los dedos sin el característico gesto de bendecir, mismos que se pueden apreciar, a pesar de sus faltantes, en una posición flexionada y tensa a causa del dolor.

Un problema recurrente que se presenta al estudiar la escultura es el hecho de que, a causa de su uso y del deterioro, un porcentaje importante presenta varias intervenciones polícromas: en el mejor de los casos sólo una y antigua,⁹⁷ y en el peor escenario se pueden apreciar varias capas de policromía e incluso algún repinte del siglo XX que cambia por completo su aspecto. Este Cristo es uno de esos peores escenarios: el torso y las caderas se encuentran en un estado de conservación lamentable debido a múltiples reparaciones que se le practicaron por alguien que desconocía las técnicas escultóricas o de restauración. La parte superior del pecho se encuentra “vendada” con un pedazo de tejido de apariencia comercial y actual, que ha sido encolado y luego pintado. Desde la cintura y hasta la parte baja de la cadera y del muslo izquierdo la escultura está recubierta también por una tela colocada a manera de vendaje, aunque ésta tiene una trama diferente a la que recubre la parte superior del cuerpo. Además, se pueden apreciar unos huecos rellenos con una especie de pasta, de aspecto plástico moderno, en la parte izquierda del torso (figura 27). Todas estas reparaciones hacen muy difícil poder apreciar algunos de los detalles anatómicos de la obra. Los pezones, algunas costillas, vientre y el muslo están cubiertos por estas composturas. Sin

⁹⁷ Antigua, significa que ha sido aplicada entre los siglos XVI y el XIX.

embargo, en los pocos espacios en que se puede observar la efigie original queda claro que es una imagen que no carece de cierto valor artístico. El cuerpo sigue una traza singular. La cadera sale y se proyecta a su izquierda apuntando hacia afuera de la línea recta del poste; desde las axilas hasta las rodillas se forma una línea recta, y las pantorrillas regresan al madero quedando clavados los pies en la manera habitual. Al igual que en el ejemplo anterior la imagen deja un vacío en la parte central que aunque no es tan pronunciado también muestra el madero vertical.



Fig. 27

Con base en lo anterior podemos dividir el análisis de esta escultura en dos secciones: la parte superior y la inferior. Los brazos y hombros se acercan a composiciones de tipo “tardorenacentista” o, incluso, manierista; y el torso y las piernas presentan paralelismos formales con el Señor del Veneno, aunque su posición es un tanto diferente.

En el Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F.,⁹⁸ esta escultura aparece catalogada como de caña de maíz. No obstante, gracias a que se pudieron descubrir, debajo de un pedazo de tela encolada desprendida, unas fisuras de la madera, ha quedado descartada su adscripción a esta técnica. Sin embargo,

⁹⁸ *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F.* México: D.D.F., I.N.A.H., 1988, clave 09002058 0001-263, p. 240.

estamos de acuerdo en que, al igual que el Señor del Veneno, y pese a lo alterada que se encuentra por las intervenciones enumeradas, bien pudiera corresponder con una hechura de finales del XVI, sin descartar también, como en el caso de la obra catedralicia, una cronología avanzada, quizás incluso perteneciente a las primeras décadas del Seiscientos.



Fig. 28

Cristo en la cruz

Autor desconocido

Finales del siglo XVI principios del XVII

Escultura de bulto redondo

Papel y caña de maíz moldeado, modelado y policromado

137 x 128 cm

Imagen de vestir

Capilla de Santo Domingo, Azcapotzalco (figura 28)

La nota primordial de este Cristo muerto en la cruz la aporta el dramatismo impreso en el trazado del cuerpo, al que se añade un naturalismo estilizado. Esta es, tal vez, una de las imágenes más destacadas de la imaginería Novohispana. La cabeza cae exangüe

sobre el hombro derecho, casi remetida en la axila, en una posición atípica, que aparece muy poco en la escultura en la ciudad de México.

En el rostro se puede apreciar el dramatismo de la muerte; los ojos están entrecerrados, el ceño ya no presenta signos de sufrimiento y la boca entreabierta carece de fuerza (figura 29). Ahora bien, en donde se aprecia la mayor diferencia entre los rostros de los ejemplos hasta ahora descritos, es en el tratamiento de la barba. En esta efigie el bigote y la barba están conformados por largos y delgados mechones que se curvan al final de cada uno. La forma es típica de la obtenida con el modelado en caña de maíz. Al igual que la escultura anterior, el bigote deja espacios debajo de la nariz y la boca. En este caso sí se puede apreciar la sombra de policromía de una “mosca”. Los pezones están resaltados a semejanza de la efigie en Catedral, lo mismo que las costillas en la parte superior del pecho, que se abren en la cavidad abdominal mostrando los músculos del abdomen bien definidos.



Fig. 29



Fig. 30

Los hombros, parecidos a los de la imagen en San Francisco, son asimétricos, aunque más voluminosos, y el izquierdo también está por encima de su contrario (figura 30). El brazo derecho se dobla a la altura del codo un poco por debajo de la línea horizontal que forma el brazo izquierdo, de flexión apenas menos pronunciada. El torso

y las piernas se curvan, formando de la cabeza a los pies una C invertida casi perfecta. Los pies están dispuestos de una manera muy original para poder sustentar la posición tan forzada del cuerpo. Los dedos fueron trabajados con las falanges desproporcionadamente largas, rasgo típico de la escultura en caña. Pareciera que se empezaran a desvelar los huesos descarnados.

Estamos frente a una imagen a destacar entre las realizadas con la técnica de la caña de maíz, dato fácilmente comprobable pues por el orificio que se ha formado con la pérdida de un fragmento en la herida de lanza del costado puede verse el interior hueco y la formación de cañas secas y descortezadas formando la pared anterior o espalda (figura 31).



Fig. 31



Fig. 32

El cendal al parecer ha sido eliminado (figura 32). En la actualidad sólo se aprecia la línea divisoria, misma que carece de policromía, en el espacio en donde debería estar, así como un pequeño aplanamiento en la cadera del lado izquierdo, el cual se puede interpretar como el lugar en donde se anudaba la moña. Tampoco existen indicios de que se hubiese continuado la anatomía del cuerpo, pues como era la costumbre en Nueva España todos los Cristos usaban cendal, a la manera descrita en los

evangelios apócrifos: “Y cuando llegó al lugar que se llama Gólgota, los soldados lo desnudaron de sus vestiduras y le ciñeron un lienzo (...)”.⁹⁹ Hasta ahora no tengo conocimiento de ningún Crucificado que aparezca desnudo en la Nueva España, como en los ejemplos que se dieron en la Italia renacentista o en otros casos puntuales, como el famoso crucifijo de Benvenuto Cellini, que se encuentra en El Escorial, en España, y al cual el rey Felipe II mandó cubrir sus partes nobles.¹⁰⁰ Esta desnudez pudo estar fundamentada en el hecho histórico de que los esclavos romanos condenados a morir en la cruz estaban completamente desnudos. En los evangelios se cuenta como los soldados despojaron a Jesús de sus vestiduras, no se especifica si todas, y se las jugaron entre ellos. En la Nueva España la representación de Cristo desnudo no prosperó, tanto por el recato de la época como por el énfasis que ha hecho siempre la iglesia a través de distintos mecanismos para preservar el pudor y la decencia en las imágenes, fundamentalmente por el control inquisitorial sobre el gremio.

Aunque la sangre corre en gruesos chorros al salir de las heridas, éstas carecen del relieve que se presenta solamente en el caso de la herida del costado, y aun en este caso es poco protuberante.

Su buena factura es apreciable, además de en su fiel estructura anatómica, en los pequeños detalles que dan realismo al cuerpo del Crucificado. Ejemplo de ello son las venas que se aprecian apenas resaltadas o el correcto delineado de los diferentes músculos y el tratamiento dado a los pies.

Esta escultura comparte características y paralelismos formales con el Señor del Veneno y la escultura en San Francisco, Azcapotzalco, como son la delgadez y elongación de los brazos; y el espacio vacío en el centro de la composición que muestra

⁹⁹ Edmundo González Blanco, traductor, *Evangelios Apócrifos*. México, Conaculta, 2006, p.268. Evangelio de Nicodemo, Capítulo X, Jesús en el Gólgota, párrafo I. Estos textos a pesar de que no son aceptados por la iglesia católica, han nutrido a lo largo de la historia del arte, numerosas obras y hasta hoy día, forman parte del imaginero popular.

¹⁰⁰ Louis Réau, *op cit*, p. 499.

el madero. Ello a pesar de las variaciones en la postura, como en este último ejemplo lo es el desplome del cuerpo, mucho más dramático y evidente que en los casos anteriores. Por sus características formales, la fecha de elaboración de este Crucificado podría ubicarse a finales del siglo XVI o principios del XVII.

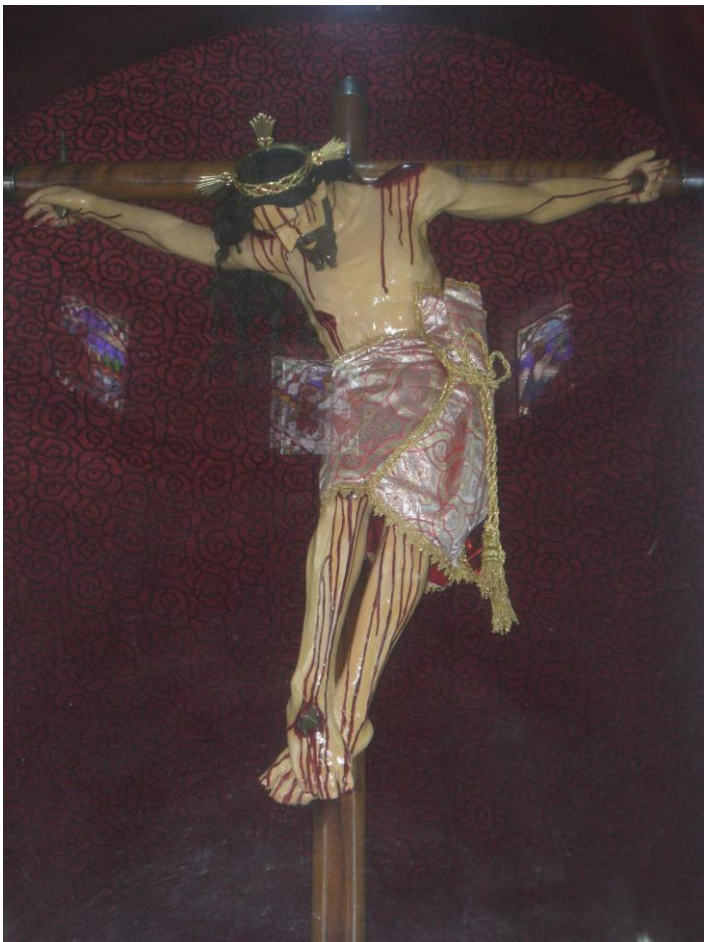


Fig. 33

Cristo en la cruz

Autor desconocido

Finales del siglo XVII

Escultura de bulto redondo

Madera y policromía

130 x 120 cm aproximadamente

Imagen de vestir

Iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo, Gustavo A. Madero (figura 33)

Esta imagen de Cristo muerto, colgando, apenas sostenido el cuerpo exangüe, es una imagen pletórica de un contenido fuertemente dramático. Ubicado en el lugar de honor, en el altar principal, y de tamaño apenas un poco menor del natural, esta escultura de

madera fue renovada hace poco tiempo, perdiéndose en este proceso su apariencia anterior.¹⁰¹ Dicha intervención consistió fundamentalmente en un repolicromado carente de todo rigor científico y que mutiló visualmente de forma notoria la calidad de la pieza.¹⁰² Un detalle que llama la atención es la colocación de su brazo derecho, clavado por la mano a la parte baja del *patibulum* o madero transversal. (figura 34) En un primer momento se pensó que se debía a esta reciente restauración, como si la recolocación del brazo se hubiera hecho de manera incorrecta, quedando la palma de la mano mirando hacia el suelo. Sin embargo, al revisar la historiografía general de los cristos sobresale la importancia de la siguiente historia del Presbítero Don Antonio Robles, quién cuenta que en el año de 1701:

“En 15 de octubre, sucedió en la ciudad de Toluca, de este Arzobispado que habiéndose advertido por un religioso lego de San Juan de Dios, en su Hospital de dicha ciudad, desde el día 9 de dicho mes de este presente año, que se iba poniendo muy hermosa una Imagen de talla de un Santo Crucifijo que estaba en la portería, que el fundador de dicho Hospital, Lic. D. Antonio de Sámano, Presbítero, había dado muy maltratada, por cuya causa se puso en dicho sitio; precediendo el prodigio de que encendiéndole un cabo de vela muy pequeño a las oraciones de la noche, le amanecía, sucediendo esto muchas veces, hasta que este día 15 fue admirable renovación que hizo la Majestad Divina en su imagen y habiendo avisado al Juez Eclesiástico de aquel lugar, el Lic. Juan Díaz, con su Notario, tomó testimonio del milagro... Hubo en los días siguientes, misas solemnes con sermón y grandes concursos de todo aquel Valle, y se dice que estando celebrando misa en su altar... saltó del costado del Santo Crucifijo una gota de sangre, que cayó sobre la patena, y también es cierto que una cortina o sobrecama que le servía a la Soberana Imagen de respaldo, se halló toda manchada notablemente de sangre: Y en medio de esta renovación se admira el que la Santa Imagen volvió la mano derecha hacia abajo, de suerte que, siendo el clavo de madera muy antigua, se dobló de manera que quedó la santa mano

¹⁰¹ Este comentario aparece en la ficha del CNEN.

¹⁰² A partir de nuestra experiencia como catalogadora, no queremos dejar de señalar lo habitual que son este tipo de intervenciones. A pesar de ser producto de un supuesto profesional, se ha incurrido en el repinte fácil y sin calidad dañando notablemente la pieza.

desviada de la Cruz y el clavo doblado; y se ha experimentado y van experimentando grandes prodigios, y se le va edificando una Capilla, y aumentando su culto, frecuentando el lugar la devoción.”¹⁰³



Fig. 34

El padre Orozco cree que este es el mismo que menciona Don Artemio de Valle Arizpe en un listado de cristos, y lo llama el *de la Santa Veracruz de Toluca y Sultepec*.¹⁰⁴ En la base de datos del CNEN del Estado de México aparece catalogada solamente una escultura de Cristo crucificado en la iglesia de Sultepec, la cual no guarda ninguna relación formal, o parecido, con la imagen que ahora analizamos; además, tampoco tiene la mano con la mencionada posición hacia abajo. Por no haberla analizado personalmente no se puede descartar que no sea la imagen a la cual se refiere el anterior relato, pero no parece serlo. En la ciudad de Toluca tampoco fue posible encontrar una imagen que tenga esta misma singularidad.

Todo lo anterior apunta a dos probables hipótesis contrapuestas entre sí: primera, que quizás esta imagen copia, o interpreta, esta característica de un modelo de gran devoción, el del relato; segunda, aunque con mayores interrogantes, que quizás esta es la imagen original del relato, la singular escultura a la cual se refiere la historia

¹⁰³ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables, 1665-1703*, Vol. III, México: Editorial Porrúa, 1946, pp. 180-181.

¹⁰⁴ Luis Enrique Orozco, *op cit*, tomo III, p. 276-277.

de Robles y que de alguna manera, en los avatares del tiempo, y en un caso parecido a lo que sucedió con el Señor del Veneno, fuera trasladada a la Iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo. No debemos olvidar que muchas veces las imágenes se movieron de lugar por diferentes razones. Sobre todo si se les tenía por milagrosas, se cambiaban a otro recinto que se considerara más adecuado, relevante o decoroso para su culto, o por conveniencias político-religiosas, como el Cristo de Santa Teresa, también denominado de Ixmiquilpan, que el arzobispo mandó traer a la Ciudad de México ante la inútil renuencia de la gente del pueblo a dejarlo partir y así promovió un nuevo convento de monjas.¹⁰⁵ Por ello, no queremos dejar de considerar plausible que la escultura del relato se encuentre ahora en esta iglesia o en un lugar desconocido. También ha sucedido que con el transcurso del tiempo y con el cambio de la pieza a otra población se pierda la devoción inicial, llegando en ocasiones a olvidarse la existencia o a desaparecer la tradición alrededor de la imagen. Un claro ejemplo de ello lo es también el Señor del Mezquital el cual, al trasladarse del poblado del Mezquital a la ciudad de Durango, se confundió y olvidó hasta el año 2000, cuando el estudioso Miguel Vallebuena Garcinava la identificó nuevamente.¹⁰⁶

Centrándonos en el análisis formal de la efigie, encontramos que su cabeza está, como es habitual, caída sobre su derecha, mientras que la barba apenas roza el pecho. Es difícil imaginarse las facciones del rostro debido al repolicromado; se aprecian no obstante los ojos cerrados, la nariz más bien grande y aguileña, y la boca cerrada, al contrario de las anteriores. Se observa un espacio libre de pelo bajo el labio inferior, mientras que el bigote y la barba se antojan poblados tras el repinte oscuro, siempre supeditados al mismo y sin que se pueda llegar a valorar la intención original del imaginero.

¹⁰⁵ William B. Taylor, *op cit*, p. 8.

¹⁰⁶ Miguel Vallebuena Garcinava, “El Señor del Mezquital: Un Cristo de caña del siglo XVI en Durango”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 76, 2000, pp. 255-258.

Este crucificado sigue, en el trazo de las líneas de los hombros, los mismos caminos que el Cristo de caña de maíz en la Capilla de Santo Domingo, Azcapotzalco, siendo ambos voluminosos y asimétricos, y presentándose el izquierdo más acentuado sobre la línea del derecho. Los brazos, a pesar de que la colocación de las manos es diferente, siguen el mismo trazado del caso anteriormente mencionado. En cambio, a pesar de la inclinación tan pronunciada de la cabeza sobre el hombro y de que la cadera se quiebra hacia su izquierda, las piernas regresan hacia la cruz a la altura de las rodillas, de manera tal que no se alcanza a salir el cuerpo completo fuera de la línea vertical del *stipes*. De esta forma, sólo una pequeña porción del madero queda a la vista. Esta misma característica la comparten las piezas anteriores, aunque en este caso se vea plasmada de manera un tanto diferente y no tan evidente.

En el CNEN se cataloga dentro del siglo XVIII y tiene características que concuerdan con esta aseveración: traza acorde a un patetismo barroco, movimiento; y proyección del cuerpo hacia delante, lo que le confiere una mayor tridimensionalidad. Sin embargo, también difiere en algunas peculiaridades de lo habitual en la época y se acerca a los modelos previos en detalles como los ojos cerrados y sin aditamentos, entre otros puntos, razones por las cuales pensamos que esta podría ser una talla de siglo XVII, probablemente de las postrimerías.

VII. Apropiaciones formales: hipótesis

Hemos mencionado que una de las problemáticas constantes en el estudio de los crucificados escultóricos es la escasez de referencias puntuales sobre las fuentes de inspiración para la producción que habría de nutrir la gran demanda de imágenes para el culto en el territorio de la Nueva España. Se ha indicado, de manera general, la influencia que tuvieron las estampas, los libros impresos, la literatura religiosa y las imágenes de pequeño formato, productos todos que los primeros evangelizadores y pobladores traían consigo dentro de sus baúles, y que, desde el primer siglo de la Colonia se comercializaron en estos lares.¹⁰⁷ En este sentido, son varios los autores que han identificado obras pictóricas cuya fuente son ciertos grabados europeos.¹⁰⁸ Aunque no tenemos ejemplos directos sobre escultura, José Moreno Villa vincula formalmente los relieves del frontón de la Virgen María en el convento dominico de Tepoztlán, Morelos, con “una base dibujística, lineal, de grabado”.¹⁰⁹

Hasta el momento no ha sido posible localizar un modelo preciso del cual provengan nuestros ejemplos escultóricos; sin embargo, al rastrear las formas distintivas en el trazado del cuerpo, piernas y brazos, la inclinación de la cabeza, etc., como si fueran partes de un rompecabezas, sí parece verosímil que se trata de una tipología novohispana que coincide, sobretodo, con características de modelos medievales y “tardorrenacentistas”.¹¹⁰

¹⁰⁷ En el Archivo de Indias existen largas listas de los objetos que pasaron a Nueva España para ser comercializados, por ejemplo en el “Registro de las mercaderías que van en la nao Magdalena a la ciudad de México...” en 1592, aparecen registradas -Cinco gruesas de estampas, -veinticuatro gruesas de papeles de estampas, -siete docenas de libritos de estampas grandes y pequeñas, etc. Mina Ramírez Montes, *Ars Novae Hispaniae. Antología Documental del Archivo General de Indias*. Tomo II. México: U.N.A.M., I.I.E., 2005, p. 691.

¹⁰⁸ Como el “Calvario”, pintura mural ubicada en el Claustro del Convento de Acolman.

¹⁰⁹ José Moreno Villa, *op cit*, pp. 26-27.

¹¹⁰ Al revisar los grabados en las colecciones de San Lorenzo de El Escorial y del Illustrated Bartsch no fue posible localizar algún ejemplo que presente paralelismos formales directos con la iconografía o trazado del cuerpo que estudiamos.

Esto es, en la efigie del Señor del Veneno y en la de la iglesia de San Francisco, en Azcapotzalco, la traza alongada, delgada y arqueada de los brazos parece ser reminiscencia de una tradición “tardomedieval”, y quizás de los antiguos Países Bajos meridionales como Flandes, o bien, de Alemania (figura 35). Lo anterior se puede apreciar en los grabados del mismo tema, como los de Martin Schongauer¹¹¹ (figura 36).

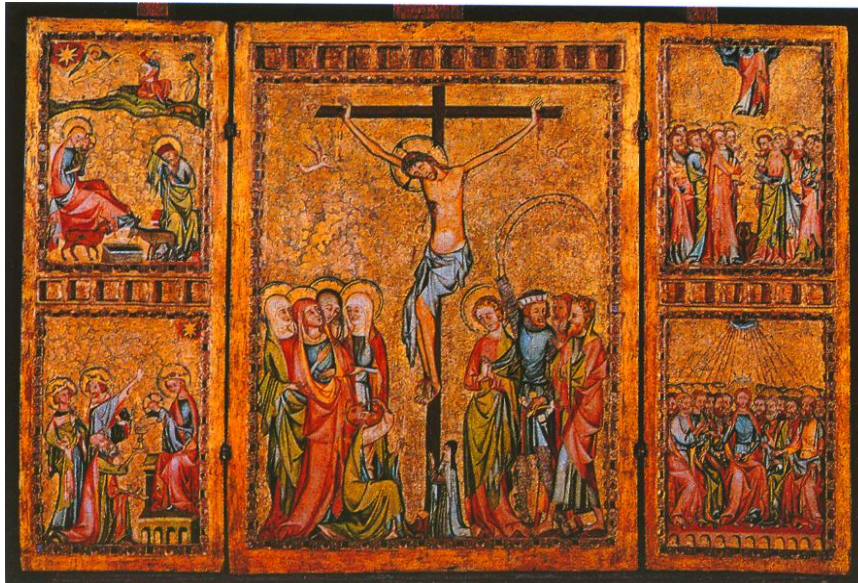


Fig. 35

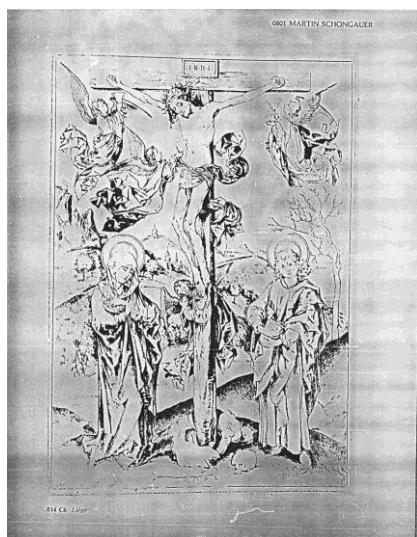


Fig. 36

Esta tradición y características se vieron reflejadas igualmente en la escultura española con influencia flamenca; persiste como muestra, entre otras muchas, el Crucificado procedente de tierras Zamoranas que se encuentra en el Museo Marés en

¹¹¹ Bartsch, Adam Von, *The Illustrated Bartsch*, New York: Abaris, 1971, Martín Schongauer, c. 1448-1491. “Calvario”, Grabado, tomo 8.

Barcelona, España¹¹² (figura 9). Este caso escultórico también sirve para ejemplificar una manera muy distintiva de inclinar la cabeza sobre el cuerpo y que hemos visto en nuestra tipología en la Nueva España, colocada mucho más caída, y que igualmente se puede apreciar en la obra de Mathias Grünewald,¹¹³ pintor alemán. Otro caso en España que nos remite a esta particular postura en la manera de colocar la testa lo encontramos en el “Calvario” del Maestro de Segorbe, expuesto en el retablo de la Visitación del Museo Catedralicio de Segorbe, c. 1460¹¹⁴ (figura 37).

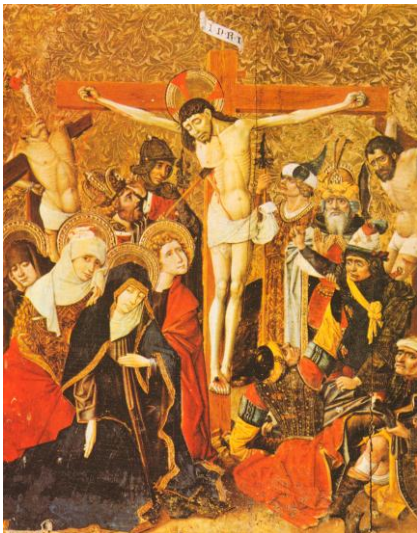


Fig. 37



Fig. 38

A lo largo de la historia, la disposición de los hombros y brazos de Cristo en la cruz es generalmente simétrica; sin embargo, podemos apreciar asimetrías en piezas como la apenas mencionada. Ahora bien, los ejemplos que realmente muestran esta postura asimétrica los vemos aparecer a fines del Renacimiento, en piezas que han sido catalogadas como manieristas. Es decir, dentro de un movimiento artístico que al representar el cuerpo humano muerto deja atrás la simetría del ideal divino renacentista para dar paso a una especie de naturalismo más estilizado.

¹¹² Ramón Rodríguez Culebras, *op cit*, p. 50.

¹¹³ Un ejemplo sería la “Crucifixión”, (c. 1500-1508), Basel, Kunstmuseum.

¹¹⁴ Ramón Rodríguez Culebras, *op cit*, p. 78.

Al analizar el trazado de la figura del Cristo en la capilla de Santo Domingo, Azcapotzalco, se han encontrado paralelismos muy evidentes con una pintura al óleo de Cristo en la Cruz, que se encuentra en la reserva del Museo Lázaro Galdiano en Madrid¹¹⁵ (figura 38). La autoría y fechamiento de esta pintura están en discusión, pues en el inventario del museo se la considera una obra anónima española de la segunda mitad del siglo XVI,¹¹⁶ mientras que en la *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*¹¹⁷ se atribuye a Luis Tristán quien pudo haberla realizado hacia 1630. Lo que interesa a nuestro estudio es que presenta relaciones formales muy directas con nuestro ejemplo.

Esta pintura muestra todas las características que hacen único el trazado de nuestra escultura. Por ejemplo, la cabeza se presenta completamente caída, colocada casi entre la axila; los brazos se flexionan en los codos, tornándose asimétricos a la altura de los hombros, con el hombro y brazo izquierdo un poco por arriba de la línea formada por el brazo derecho; y el ángulo de los brazos, junto con la posición de la cabeza con respecto de la cruz, es idéntico a la postura que encontramos en la efigie de caña de maíz. Es en el cuerpo, a pesar de que sigue el mismo trazado, en donde encontramos las mayores diferencias. En la pintura española el cuerpo se dobla desde la cadera hacia su lado izquierdo, lo mismo que las piernas. De esta forma, con una pequeña flexión de la pierna derecha hacia su izquierda el cuerpo sale de la línea vertical del madero, dejando un espacio vacante. En la efigie de Azcapotzalco podemos apreciar este mismo gesto amplificado, llevado a su máxima expresión.

¹¹⁵ Ficha Técnica Museo Lázaro Galdiano con número de inventario 3992.

www.flg.es/HTML/Obras_3/CristoenlaCruz_3992.htm. Fecha de consulta 10 de abril, 2008.

¹¹⁶ Emilio Camps Cazorla, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano* (1949-1950), Sin publicar. Referencia tomada de la Ficha Técnica en Internet, *Ibidem*.

¹¹⁷ José Camón Aznar, *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: 1951. Esta referencia aparece en la ficha técnica del Museo Lázaro Galdiano, *op cit*.

Un ejemplo escultórico que también tiene vínculos formales a este trazado del cuerpo es el Cristo en la Cruz de Alonso Berruguete¹¹⁸ (figura 39). Esta imagen muestra los brazos delgados y alargados y el hombro izquierdo colocado por arriba del derecho. El Crucificado, de clara impronta manierista, inclina su cabeza a la derecha sin llegar a recargarla como en nuestro ejemplo novohispano, pero tiene tantos paralelismos formales que parece el comienzo de este gesto. Lo mismo sucede con el tratamiento que se le da al cuerpo, que proyecta la cadera hacia su izquierda y flexiona levemente las rodillas hacia el mismo lado, formándose una discreta C invertida que nos permite ver el madero, particularidad que en nuestra tipología puede incluso presentarse de manera muy acentuada. Berruguete fue uno de los artistas más representativos de la plástica española del Renacimiento. Considerado su estilo dentro del manierismo, se desempeñó principalmente en el segundo tercio del siglo XVI: “Hacia 1508 marchó a Italia. En Florencia debió estudiar intensamente, sobre todo la obra de Donatello y Ghiberti. Miguel Ángel influyó también de forma decisiva en su formación. A partir de 1517 se encuentra de nuevo en España”.¹¹⁹

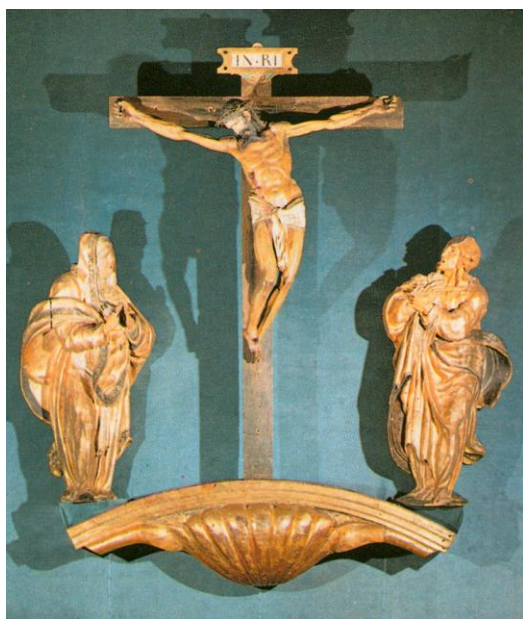


Fig. 39

¹¹⁸ Este crucifijo formaba parte de un Calvario que se encontraba en el retablo de San Benito El Real, Valladolid. (1526-1532).

¹¹⁹ Ramón Rodríguez Culebras, *op cit*, p. 134.

En el Crucificado de Santo Domingo, en México, se hace uso de un dramatismo muy estilizado, con rasgos que parecen vincularse claramente con la pintura y escultura anteriores. De ser así, no se trata exactamente de una copia sino, quizá, de una reinterpretación novohispana que conjuga en sí misma rasgos de diferentes modelos. En otras palabras, la podemos definir como la apropiación de una tipología.

El término apropiación es de aplicación relativamente reciente en la historia del arte, y debe ser entendido en este estudio como el momento cuando una obra de arte adopta en sí elementos formales ya existentes, como una distorsión de la forma que mantiene y al mismo tiempo cambia las connotaciones que el original tenía, creando nuevas.¹²⁰ Podríamos hablar de influencia europea y de su evolución, pero preferimos utilizar el término “apropiación” para explicar este fenómeno ya que, como lo afirma Elsner, este último “tiene implicaciones muy diferentes a la influencia, pues permite a los artistas (realizadores) de una obra posterior escoger creativamente, en lugar de copiar como esclavos.”¹²¹ Es de esta manera que el imaginero hace suyas las formas precedentes y las transforma.

El arqueado y flexión simultáneos de las piernas hacia su lado izquierdo en nuestros crucificados, que dejan libre visualmente el madero, han sido más difíciles de rastrear, pues todos los casos que se han encontrado muestran la flexión hacia el lado contrario. Estos son ejemplos provenientes de una tradición que se inicia en el medioevo europeo,¹²² y que luego desaparece. Debemos recordar que en la historiografía se ha manejado a Sevilla como el principal centro artístico del cual nos llega obra a la Nueva España, una ciudad que “estaba dominada en sus principales

¹²⁰ Véase al respecto Michael Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Fernández-Galiano, Madrid: H. Blume, 1989; y Robert S. Nelson, “Appropriation”, en *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

¹²¹ Jas Elsner, “Style”, en Robert S. Nelson, *Critical Terms for Art History*, Second Edition, Chicago: University of Chicago Press, 2003, p. 104.

¹²² Como se puede apreciar en las figuras 34 y 39.

géneros artísticos por artistas procedentes del norte europeo”.¹²³ Sin embargo, al inquirir sobre esta iconografía, sobre todo en lo concerniente a la inclinación de las rodillas hacia su izquierda, se ha descubierto que había una producción incipiente que muestra esta característica, aunque sin la pronunciación tan importante y singular que se le da en estas piezas, en ejemplos escultóricos provenientes de las regiones de Toledo y Valladolid, que corresponderían al contexto artístico en el que se desarrolló Berruguete. Para ejemplificar, se puede mencionar al crucifijo que se encuentra en la parte superior del retablo de Adrián Álvarez en la iglesia de San Miguel, Valladolid¹²⁴ en el cual la figura flexiona las piernas hacia su izquierda, o bien el Cristo de la Luz, obra de Francisco de la Maza, en la iglesia de Santiago, también en Valladolid.¹²⁵

Los crucificados en Santo Domingo, Azcapotzalco, y en la Preciosa Sangre de Cristo, Gustavo A. Madero, aunque tienen rasgos que comparten con el Señor del Veneno, éstos tienden a ser más exagerados, como el desplome y la curvatura del cuerpo, la inclinación de la cabeza y la flexión de las rodillas. Además, al analizarse las formas angulosas en los hombros y la postura tan exangüe de la cabeza también se descubren relaciones formales con el relieve del políptico con escenas de la Pasión de Cristo en el Museo Metropolitano de Nueva York¹²⁶ (figura 40). La relación del Señor del Veneno con este relieve es más evidente en la postura y flexión de piernas y rodillas, aunque a la inversa. Estas peculiaridades son típicas de un patetismo que podría ser, como se ha mostrado, de procedencia medieval, aunque en nuestros ejemplos se pueden entender, a causa de la lejanía geográfica y temporal, como el desarrollo novohispano de la apropiación de esta característica.

¹²³ Emilio Gómez Piñol, “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte Hispanoamericano del siglo XVI”, en Antonio López Gutiérrez, *et al*, *Signos de Evangelización. Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*, Sevilla: Fundación El Monte, 1999, p. 69.

¹²⁴ *Summa Artis, Historia General del Arte*, Tomo XVIII, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, p. 314, Fig. 206. Este artista trabajó con Berruguete en Toledo.

¹²⁵ *Summa Artis, Ibidem*, p. 366, Fig. 358.

¹²⁶ Políptico con escenas de la Pasión de Cristo, marfil, tallado en Francia, c. 1350. Sala Medieval, Metropolitan Museum of Art, N.Y., E.U.A.



Fig. 40



Fig. 41

El “patetismo” lo podemos entender, a partir de la definición incluida en el diccionario, como el resultado de una “obra de arte capaz de mover y alentar el ánimo infundiéndole afectos vehementes”.¹²⁷ Vehemencia y contundencia ante la muerte, y profundo dolor y tristeza, son las sensaciones que muestran y transmiten estas imágenes con el trazado de sus cuerpos. Su intención es mover y estremecer al espectador con el sufrimiento del Redentor, conectarlo con la doble naturaleza que representa Cristo al ser Dios y al mismo tiempo Hombre. Esta “humanización” de Dios, es el tema central de la literatura religiosa medieval en el caso de varios autores considerados santos por la Iglesia católica y reverenciados por la devoción popular. Sus manuscritos reflejan el dolor que padeció Cristo por nuestra causa e intentan hacer partícipe al lector de este sufrimiento.¹²⁸

Una imagen en la que se debe hacer especial hincapié es la del Cristo en la capilla de la Tercera Orden en Pátzcuaro, Michoacán. (figura 41) Este singular

¹²⁷ *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo Americana*, Tomo 42, Madrid, Barcelona: Espasa-Calpesa, 1920, p. 761.

¹²⁸ Autores ya mencionados como San Francisco de Asís y Santa Brígida de Suecia.

crucificado es también, de suma importancia para nuestro estudio, y, a pesar de ser mencionado por varios autores por su valor artístico y la gran devoción de la que es objeto, hasta ahora no se ha estudiado a profundidad. En este crucificado, catalogado dentro del siglo XVI,¹²⁹ se aprecian algunas relaciones formales directas con la iconografía que hemos analizado, sobre todo con la imagen que está en el templo de la Preciosa Sangre de Cristo. El movimiento y trazado de sus cuerpos son en todo similares, así como la asimetría en los hombros –presente asimismo en los otros ejemplos- y la proyección de la cabeza hacia el frente. Es de notarse el quiebre de las caderas, que las saca fuera del madero vertical, pero con la flexión en las rodillas que regresa las pantorrillas al centro de la cruz, tratándose probablemente del movimiento más acentuado en la imagen ligera Patzcuareense. Tal vez este último detalle se deba, precisamente, a la facilidad en el moldeado que ofrece esta técnica.

Las esculturas que hemos estudiado se alejan de la corriente renacentista que imperaba en Nueva España, sobre todo en el siglo XVI, cuando las imágenes de Cristo en la cruz se representaban siguiendo a cierta distancia el *canon* de belleza y proporciones clásicas. Nuestros ejemplos imprimen vigor y expresividad al sufrimiento físico, razón por la cual en ellos la contundencia de la muerte adquiere una nueva fuerza y significación para su contraparte: la resurrección y la vida. Así queda clara la promesa de Jesús; *Demoled este templo y en tres días lo reconstruiré.*¹³⁰

¹²⁹ Sofía Velarde, *op cit*, p. 163.

¹³⁰ San Juan 2, 19.

VIII. Conclusiones

En los estudios de escultura virreinal suelen mencionarse ciertas características para aludir al carácter novohispano en los cristos. En el de Andrés Estrada Jasso, por ejemplo, el tener la piel de color más oscuro, la mayor cantidad de sangre o bien los añadidos que agregan realismo y dramatismo a la escultura.¹³¹ Este autor también refiere cómo la desaparición del cuidado y de la minuciosidad en el detalle, son, para él una seña geográfica. Este, al igual que otros trabajos, se centran fundamentalmente en elementos que se añaden a la escultura una vez terminada la talla, esto es, que no son parte del trazado de la imagen. Por el contrario, la parte fundamental de la presente investigación se ha centrado en analizar las formas concebidas inicialmente por el imaginero, así como la identificación de las tradiciones con las que tienen afinidades y el uso que de ellas hizo el escultor novohispano

El criterio de selección para los ejemplos del Distrito Federal con los que se trabajó fue el pronunciado movimiento del cuerpo hacia su izquierda que deja visible el madero vertical de la cruz. Esta postura ha definido la tipología que comparte este *corpus*. Sin embargo, esta característica fue plasmada de manera diferente en cada una de las imágenes estudiadas. Se descarta, por lo tanto, la palabra “estilo” para agruparlas, y se disminuye la posibilidad de que provengan de un mismo taller o artista.

Este movimiento o inclinación del cuerpo del crucificado al que nos hemos referido se ha podido observar dentro del ámbito europeo durante el período renacentista, así como en el medieval. Se trata de una postura que se retoma en la Nueva España, aunque debe decirse que se hace con un claro énfasis en este gesto, cambiándolo y creando sus propios caminos. En el caso del Señor del Veneno esta característica se presenta hierática y lineal, muy cercana a las composiciones de tipo medieval, mientras que en

¹³¹ Estrada Jasso lo denomina “mexicano”.

los ejemplos de Azcapotzalco, la asimetría en los hombros y el desplazamiento de la cadera que en el ejemplo del Cristo en la Iglesia de San Francisco se presenta con flexión en las rodillas y en el de la Capilla de Santo Domingo lo vemos con un pronunciado arqueamiento, corresponden más bien a formas pertenecientes a un repertorio amanerado.

La acentuación en la postura del Crucificado a que nos hemos referido se puede identificar como una singularidad novohispana, incluso cuando no se hayan podido encontrar las razones que expliquen su apropiación. En la iconografía de Cristo crucificado a cada posición o gesto del cuerpo se le ha intentado asignar un significado a lo largo de la historia. De esta manera, por ejemplo, se ha interpretado que la cabeza hacia su derecha y el pie derecho superpuesto al izquierdo le otorgan preponderancia al lugar asignado históricamente al bien y al honor. Por analogía sería plausible pensar que esta tipología singular, que es posible observar tan sólo en unos pocos ejemplos en el D.F., no es algo fortuito. O bien, que pudo tener una explicación antes o después de su manufactura. Cambios artísticos como el descrito no son extraños dentro de la historia del arte, pues a través del tiempo la representación de Cristo en la Cruz ha adquirido significaciones diversas. Como se ha visto, existen diferencias formales concretas entre un Crucificado románico, uno gótico y uno renacentista. Asimismo, estas diversidades iconográficas también han sido vinculadas a una zona geográfica específica, como en el caso de las llamadas Majestades, cuyo uso fue frecuente en “Cataluña y la antigua zona histórica del Rosellón o Cataluña del Norte”.¹³² Estas son representaciones de Cristo en la cruz, con clara impronta bizantina, en donde el Redentor aparece vestido de túnica talar y cingulo y sin insinuación alguna de la

¹³² Sergio Cabaco, Jesús Abades, “La evolución de la escultura de Cristo Crucificado en España. Románico.”, *La Hornacina*, www.lahornacina.com/dossier/romanico. Consulta 1 de junio, 2008.

anatomía.¹³³ Este caso ejemplifica el uso de una iconografía singular dentro de una región determinada, y apoya la construcción de una explicación viable para nuestra tipología.

Al principio de esta investigación, una de las conjeturas que nos formulamos para explicar esta tipología consistía en que las peculiaridades encontradas podrían ser producto de la interpretación del “negativo” de un grabado, tal vez medieval, pero esta hipótesis quedó eliminada de las posibilidades pues en todos los casos se conserva la postura original de la cabeza hacia la derecha.

Otra posible explicación de estas singularidades novohispanas era a partir de los materiales utilizados, pues la técnica de la caña de maíz facilita este peculiar trazado del cuerpo, sobre todo la pronunciada flexión o arqueado en los miembros, que se puede llevar con este tipo de manufactura a su máxima expresión, lográndose efectos extremos, como el arqueamiento en el cuerpo del Cristo de la capilla de Santo Domingo. No obstante, tampoco se puede explicar la tipología únicamente a partir de esta premisa, pues es un hecho que fue copiada y muy bien lograda al trasladarse la imagen a madera, como se puede apreciar en los crucificados en la iglesia de San Francisco, Azcapotzalco, y de la Preciosa Sangre de Cristo, en la delegación Gustavo A. Madero. Esta nueva expresividad parece más bien estar relacionada con una intención, tal como lo sostiene Emilio Gómez Piñol en su intento por entender cómo debieron ser las primeras imágenes que llegaron a América, las cuales, afirma, “expresaban sentimientos piadosos afines esencialmente a las corrientes espirituales bajo-medievales que exaltaban la humanidad de Cristo.”¹³⁴

Como se ha visto, no se ha podido encontrar el modelo generador de todas estas imágenes. El Cristo de la Iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo, el cual a pesar de ser

¹³³ La Dra. Clara Bargellini nos ha hecho notar que esta iconografía también ha sido utilizada en algunas regiones de Italia.

¹³⁴ Emilio Gómez Piñol, *op cit*, p. 64.

una pieza muy retocada comparte características formales y la misma tipología con el resto del grupo, sin embargo, resulta especialmente interesante. Parece copiar al menos una característica de otra imagen novedosa, así como lo hacen nuestros ejemplos con el trazado del cuerpo, si no es que ella misma sea esa “otra imagen” milagrosa, la cual hasta el momento no ha sido posible localizar y que obedece a una historia muy particular. Lo anterior nos conduce a pensar que, de forma similar, esta tipología podría responder a alguna historia o acontecimiento específico, resaltando así la problemática que envuelve a la escultura.

En lo que concierne al ámbito devocional, David Freedberg explica que al repetirse una representación escultórica -y en nuestro caso específico lo que se replica son únicamente ciertas características- se busca *la eficacia*, pues *el resultado obtenido, se debe específicamente a la imagen*.¹³⁵

Al principio de esta investigación se nombraron tres esculturas que compartían rasgos formales con nuestra tipología, ubicadas en el Distrito Federal, se trata de los Cristos en la iglesia del Convento del Carmen, San Ángel, la iglesia de San Antonio Panzacola, Coyoacán y la de San Bernardino de Siena, Xochimilco. Estas son imágenes en caña de maíz y aunque el trazado del cuerpo y la colocación de la cabeza son más rectos, se puede apreciar la apropiación de la tipología que se ha definido, en el movimiento de las piernas que se salen del madero sobre su lado izquierdo, dejando visible el madero vertical, sin ser este gesto tan acentuado como en los otros cristos de los cuales se ha hablado. No son efigies tan caídas, patéticas ni dramáticas por lo que se alejan un poco de lo que se ha establecido como tipología del cristo exangüe y por lo mismo sólo dejamos nota de ellas.

¹³⁵ David Freedberg, *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Catedra, 1992, p. 92.

Otro hecho sobre el cual no se ha podido ahondar, por falta de documentación, es la cercanía geográfica entre algunas de estas piezas. Salvo por el Señor del Veneno que, como se explicó, parece haber estado desde fechas muy tempranas en el centro de la Ciudad de México, las otras tres piezas de este estudio se encuentran en las afueras, o periferias, al norte de la ciudad, en lo que fueran pueblos de indios. Los crucificados en Santo Domingo y San Francisco están entre ellos a una distancia aproximada de 20 minutos caminando; el Señor de la Preciosa Sangre está un poco más alejado, en la parte alta y montañosa, en el pueblo de Cuauhtepac El Alto. Esto los podría vincular con la imagen franciscana, del Señor de la Tercera orden en Pátzcuaro, no solamente en el trazado tan particular, sino que al haber sido este poblado también de indios, pudieran existir relaciones directas que hasta ahora desconocemos y cuya importancia se resalta para una investigación posterior. Las de Coyoacán, San Ángel y Xochimilco están también en la periferia de la ciudad, pero hacia el sur. Estas últimas, más alejadas del resto del grupo no sólo formalmente sino también geográficamente.

Se encontraron ejemplos en otros lugares que presentan afinidades con nuestra tipología, además del Señor de la Tercera Orden se han localizado cuatro esculturas más en el estado de Michoacán, una imagen de este tipo en Guanajuato y otra en Oaxaca. En el extranjero se han descubierto tres piezas de procedencia novohispana en la península ibérica, también de caña; y una en el estado de California, en Estados Unidos, de esta última desconozco los materiales de fabricación. Tal vez por encontrarse una mayor cantidad de efigies que comparten estas características en Michoacán, y dada la reconocida fama de la escultura en caña en ese estado durante el Virreinato, ésta quizá podría también constituirse como una tipología regional y habría que determinar las rutas comerciales que siguieron las imágenes para llegar a los lugares que actualmente las albergan.

El englobar esta iconografía en un límite geográfico, complementa y fortalece el concepto de esta apropiación novohispana de las formas, ya que, como explica Robert Nelson, la apropiación puede “simplemente ser la respuesta a cosas vistas, a formas guardadas en la memoria”.¹³⁶

¹³⁶ Robert S. Nelson, *op cit*, p. 120.

RELACION DE EJEMPLOS QUE COMPARTEN ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE ESTA TIPOLOGÍA

República Mexicana:

- Cristo en la Cruz, Iglesia de Tlacoahuaya, Oaxaca.
- El Señor de la Tercera Orden, Michoacán.
- El Señor de Carácuaro, Michoacán.
- El Señor de Zirintzicuaro, Michoacán.
- Cristo de la Salud de Zamora, Michoacán.
- El Señor del Socorro de Jiquilpan, Michoacán.
- El Señor del Hospital de Salamanca, Guanajuato.
- El Señor de la Misericordia de Tonalá, Jalisco.
- El Señor de Esquipulas de Chapala, Jalisco.
- Cristo en la Cruz, Iglesia de San Antonio Panzacola, Coyoacán, Distrito Federal.
- Cristo en la Cruz, Iglesia del Carmen, San Ángel, Distrito Federal.
- Santo Cristo de la Expiración, Convento de San Bernardino de Siena, Capilla de la Tercera Orden, Xochimilco, Distrito Federal.

España:

- Cristo de Agreda, mediados del siglo XVIII, Convento de las Concepcionistas, Soria.
- Cristo de la Enagüilla, mediados del siglo XVII, Ermita de Nuestra Señora de la Esperanza de Valtierra, Navarra.
- Cristo de la Sangre, Córdoba.

Estados Unidos:

- Iglesia de la Misión de San Juan Bautista, San Benito County, California.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Roberto y Alonso, Armida, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1994.
- Amador Marrero, Pablo Francisco, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. España: Ayuntamiento de Telde, 2002.
- Argan, Giulio Carlo, “Tipología”, *Sumarios*, núm. 79, julio de 1984.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris, 1971.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, trad. Carmen Fernández-Galiano, Madrid: H. Blume, 1989.
- Brígida, Santa, *Revelaciones celestiales de Santa Brígida*, Revelación LII, www.saintbirgitta.com/spanish/book1/b1_revel9.htm Consulta 14 de febrero, 2008.
- Cábaco, Sergio, Abades, Jesús, “La evolución de la escultura de Cristo Crucificado en España. Románico”, *La Hornacina*, www.lahornacina.com/dossier/romanico. Consulta 1 de junio, 2008.
- Camón Aznar, José, *La Pasión de Cristo en el arte español*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.
- Carrasco Terriza, Manuel Jesús, *La escultura del Crucificado en la tierra llana de Huelva*. Huelva: Diputación Provincial, 2000.
- Carrillo y Gariel, Abelardo, *El Cristo de Mexicaltzingo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1948.

Catálogo Nacional de Escultura Novohispana. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM-Instituto Nacional de Antropología e Historia (base de datos en proceso de terminarse).

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F. México: D.D.F., I.N.A.H., 1988

Checa, Fernando, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

Cordero Reiman, Karen *et al*, *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

Curiel, Gustavo, “Nuevas noticias sobre un taller de artistas de la nobleza indígena”, en *Imaginería virreinal. Memorias de un seminario*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1991.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Edición Facsímil del Año de 1737. Vol. III, O-Z, Madrid, Editorial Gredos, 1990.

Duverger, Christian, *Agua y fuego. Arte sacro indígena de México en el siglo XVI*. México: Landucci Editores, 2003.

Enciclopedia universal ilustrada. Europeo americana. Madrid, Barcelona: Espasa-Calpe, 1920.

Estrada Jasso, Andrés, *Imaginería en caña. Estudio, catálogo y bibliografía*. México: Balsal Editores, 1970.

Estrada Jasso, Andrés, “Los escultores y la estética en la imaginería hecha con caña de maíz”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. España: Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, 2001.

- Ferguson, George, *Signs and Symbols in Christian Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1977.
- Finaldi, Gabrielle *et al*, *The Image of Christ*, Londres: National Gallery Company Limited, 2000.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.
- García Abasolo, Antonio *et al*, *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, 2001.
- García Gayou Chávez, Eugenio, *Escultura ligera de los siglos XVI al XVIII*, Tesis de Licenciatura, México: Centro de Cultura Casa Lamm, 2004.
- Gómez Piñol, Emilio, “Sentimientos religiosos e imágenes del Crucificado en el arte hispanoamericano del siglo XVI”, en *Signos de evangelización. Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*. Sevilla: Fundación El Monte, 1999.
- González Blanco, Edmundo, traductor, *Evangelios apócrifos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- González Gómez, Juan Miguel, *Imaginería procesional de la semana santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- González de Zárate, Jesús María, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. España: Instituto Municipal de Estudios Iconográficos-Ephialte, 1992.
- INAH y Conaculta, *Escultura, Museo Nacional del Virreinato*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Interián de Ayala, Juan, *El pintor christiano y erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse frequentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: J. Ibarra, 1782.

Jobé, Joseph, *Cristos del mundo*, México: Editorial Novaro, 1962.

Labastida Vargas, Leonor, “El empleo de la videoscopía en el estudio de la imaginería ligera o de pasta de caña”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús, *Un crucificado italiano en España: el Cristo de San Agustín de Granada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Primer semestre de 1997, Número 84, www.cervantesvirtual.com/FichaObra.htm?ref=22581, Consulta 11 de junio, 2008.

López Gutiérrez, Antonio, *et al*, *Signos de Evangelización. Sevilla y las hermandades en Hispanoamérica*, Emilio Gómez Piñol, “Sentimiento religioso e imágenes del crucificado en el arte Hispanoamericano del siglo XVI”, Sevilla: Fundación El Monte, 1999.

Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, número 50/1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Manrique, Jorge Alberto, “Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana”, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo III, México: U.N.A.M., I.I.E., 2001.

Maquívar, Maria del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

Mendieta, fray Jerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*. México: Editorial Porrúa, 1971.

Moreno Villa, José, *La escultura colonial mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Moyssén, Xavier, *México. Angustia de sus Cristos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1967.
- Nelson, Robert S, *et al*, “Appropriation”, *Critical Terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Nelson, Robert S., *et al*, *Critical Terms for Art History*, Second Edition, Jas Elsner, “Style”, Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Orozco, Luis Enrique, *Cristos de caña*, tomo I. Guadalajara: Amate Editorial, 2005.
- Pacheco, Francisco, M., *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Ramírez Montes, Mina, *Ars Novae Hispaniae. Antología documental del Archivo General de Indias*, tomos I y II. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, tomo I, vol. II. España: Ediciones del Serbal, 2000.
- Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables, 1665-1703*, tres volúmenes. México: Editorial Porrúa, 1946.
- Rodríguez Culebras, Ramón, *El rostro de Cristo en el arte español*. Madrid: Ediciones Urbión, 1978.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998.
- Spier, Jeffrey, *Picturing the Bible. The Earliest Christian Art*. Fort Worth: Kimbell Art Museum, 2007.

Taylor, William, *Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico*, www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html, Consulta 10 de marzo, 2008.

Torquemada, fray Juan de, *Monarquía Indiana*. México: Porrúa, 1986.

Valle Arizpe, Artemio de, *Historia, tradiciones y leyendas de las calles de México*, México: Editorial Diana, 1985.

Vargaslugo, Elisa *et al*, *Parábola novohispana. Cristo en el arte virreinal*. México: Fomento Cultural Banamex, 2000.

Varios autores, *Arte y mística del barroco*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Varios autores, *Catedral de México, Patrimonio artístico y cultural*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología y Fomento Cultural Banamex, 1986.

Velarde Cruz, Sofía Irene, *Imaginería michoacana en caña de maíz*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Michoacano de Cultura, 2

Créditos Fotográficos:

Figura 1: Cristo repintado en época moderna, ubicado en el Templo de San Juan Apóstol y San Juan Bautista Tlilhuacán, Azcapotzalco, Distrito Federal. CNEN: DFAZ10-6, foto tomada del Catálogo.

Figura 2: Recuadro de puerta de Santa Sabina, Roma, Italia. Foto tomada del libro de Jeffrey Spier, *op cit*, p. 227.

Figura 3: Amuleto mágico con crucifixión finales del siglo II principios del siglo III, Mediterráneo Este ¿Siria? Ubicada en el Museo Británico en Londres, Inglaterra. Foto tomada del libro de Jeffrey Spier, *Ibidem*, p. 228.

Figura 4: Calvario en pedazo de barro, siglo III, Iruña Veleia, España. Foto tomada de [www.iberiacunadelahumanidad.net/ Veleia.htm](http://www.iberiacunadelahumanidad.net/Veleia.htm)

Figura 5: Evangelario Siriaco del monje Rabbulas, siglo VI. Foto tomada del libro de Joseph Jobé, *Cristos del Mundo*, *op cit*, p. 131.

Figura 6: Caja o relicario de marfil con imágenes de la Pasión y Resurrección de Cristo, Roma, c. 420-30, se encuentra en el Museo Británico. Foto tomada del libro de Jeffrey Spier, *Picturing the Bible, The earliest Christian Art*, *op cit*, p. 230.

Figura 7: Crucifijo de marfil de los reyes Don Fernando y Doña Sancha, ubicado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, España. Foto tomada del libro *El Románico, Arquitectura, Escultura, Pintura*, Estados Unidos: Könemann, 2004, p. 363.

Figura 8: Altar de Lisbjerg. Cobre laminado, repujado y dorado, c. 1140. Se encuentra en el Nationalmuseum, Copenhague, Dinamarca. Foto tomada de *El Románico, Arquitectura, Escultura, Pintura, Ibidem*, p. 366.

Figura 9: Cristo en la Cruz, gótico, c. XIII y XIV, se encuentra en el Museo Marés, Barcelona, España. Foto tomada de Rodríguez Culebras, Ramón, *El Rostro de Cristo en el Arte Español*, Madrid: Ediciones Urbión, 1978, p. 50.

Figura 10: Cristo en la Cruz, Gil de Siloé, retablo, 1496-1499. Ubicado en la Cartuja de Miraflores, Burgos, España. Foto tomada de *El Románico, Arquitectura, Escultura, Pintura, op cit*, p. 383.

Figura 11: Cristo de la Salud. Talla de madera policromada. Atribuida a Domingo de la Rioja. Se encuentra en la Iglesia del Cristo de la Salud, Madrid, España. Foto tomada de Rodríguez Culebras, Ramón, *op cit*, p. 256.

Figura 12: Cristo en la cruz, Ubicado en la iglesia de Santa Lucía, Álvaro Obregón, D.F. Foto tomada del CNEN, DFAO11-9.

Figura 13: Cristo en la cruz, Foto tomada del CNEN, DFCH2-27-1.

Figura 14: Cristo en la cruz, Foto tomada del CNEN, DFCH60-3.

Figura 15: Cristo en la cruz, ubicado en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Álvaro Obregón, D.F. Foto tomada del CNEN, DFAO3-10.

Figura 16: Cristo en la cruz, Foto tomada del CNEN, DFMC4-1.

Figura 17: Cristo en la cruz, ubicado en la capilla de Santa María de la Natividad, Xochimilco, D.F. Foto tomada del CNEN, DFXO44-1.

Figura 18: Cristo en la cruz, ubicado en la capilla de San Juan Evangelista Huacalco, Azcapotzalco, D.F. Foto tomada del CNEN, DFAZ11-1.

Figura 19: Cristo en la cruz, ubicado en la iglesia de San Francisco de Asís Tetecala, Azcapotzalco, D.F. Foto tomada del CNEN, DFAZ8-4.

Figura 20: Cristo en la cruz, ubicado en la iglesia de San Agustín de las Cuevas, Tlalpan, D.F. Foto tomada del CNEN, DFTP1-14.

Figura 21: Cristo en la cruz, Foto tomada del CNEN, DFCH18-7.

Figura 22: Señor del Veneno, Catedral Metropolitana, D.F. Foto Leonor Labastida.

Figura 23: Señor del Veneno, detalle del rostro. Foto Leonor Labastida.

Figura 24: Cristo en la cruz, Iglesia de San Francisco, Azcapotzalco, D.F. Foto Leonor Labastida.

Figura 25: Cristo, Iglesia San Francisco, Azcapotzalco, detalle rostro. Foto Leonor Labastida.

Figura 26: Cristo, Iglesia San Francisco, Azcapotzalco, detalle. Foto Leonor Labastida.

Figura 27: Cristo, Iglesia San Francisco, Azcapotzalco, detalle reparaciones, vendajes y encolados. Foto Leonor Labastida.

Figura 28: Cristo en la cruz, Santo Domingo, Azcapotzalco, D.F. Foto Leonor Labastida.

Figura 29: Cristo, Santo Domingo, Azcapotzalco, detalle rostro. Foto Leonor Labastida.

Figura 30: Cristo, Santo Domingo, Azcapotzalco, detalle de los brazos. Foto Leonor Labastida.

Figura 31: Cristo, Santo Domingo, Azcapotzalco, orificio en herida de lanza. Foto Leonor Labastida.

Figura 32: Detalle del lugar del cendal. Foto Leonor Labastida.

Figura 33: Cristo en la cruz, Iglesia de la Preciosa Sangre de Cristo, Gustavo A. Madero, D.F. Foto Leonor Labastida.

Figura 34: Tríptico con la Crucifixión y escenas de la leyenda de San Ajacio, hacia 1310. Ubicado en el Museo Wallraf-Richartz, Colonia, Alemania. Foto tomada de *El Gótico, Arquitectura, Escultura, Pintura*, Italia: Könemann, 2004, p. 428.

Figura 35: Cristo en la Cruz, grabado, 0801 Martin Schongauer, .014 C6 Liège. Foto tomada de Bartsch, Adam Von, *The Illustrated Bartsch*. New York: Abaris, 1971, p. 57.

Figura 36: Calvario, c. 1460. Tabla superior de la calle central perteneciente al retablo de la Visitación, Museo Catedralicio de Segorbe, Segorbe, España. Foto tomada de Rodríguez Culebras, Ramón, *op cit*, p. 78.

Figura 37: Cristo en la cruz, pintura al óleo, Siglo XVI, España. Reserva del Museo Lázaro Galdiano, Madrid, España. Foto tomada de www.flg.es/HTML/Obras_3/CristoenlaCruz_3993.htm

Figura 38: Cristo en la Cruz, Alonso Berruguete. Este grupo remataba el retablo de San Benito, ahora se encuentra en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España. Fechado 1526-1532. Foto tomada de Rodríguez Culebras, Ramón, *op cit*, p. 136.

Figura 39: Políptico con escenas de la Pasión de Cristo, marfil, tallado en Francia, c. 1350. Se encuentra en la Sala Medieval del Metropolitan Museum of Art, N.Y., E.U.A. Foto Leonor Labastida.

Figura 40: Cristo en la cruz, Altar principal, Iglesia Franciscana de la Tercera Orden, Pátzcuaro, Michoacán. Foto proporcionada por el Dr. Pablo Amador Marrero.