

LA POÉTICA DIFUSA DE LAS IMÁGENES PERIFÉRICAS DIFFUSE POETIC OF THE PERIPHERAL IMAGES.

Cristos del maíz en Granada (España)
Christs of corn stalk in Granada (Spain)

Joaquín Sánchez-Ruiz y Jorge Durán Suárez¹

RESUMEN

Diseminados por la geografía española, existen obras mexicanas coloniales, realizadas con una técnica y estética que los hacen extraños a nuestra sensibilidad peninsular. Son los Cristos tarascos, modelados a base de su grano sagrado y cuya técnica se remonta antes de la Conquista de Michoacán. Por ser obras de arte popular y anónimo, por su relativo valor estético y por la escasa información, pasan normalmente desapercibidos.

Este artículo quiere poner en valor el notable interés antropológico y cultural de estas obras de arte que superaron el tiempo y el espacio y cruzaron ultramar. Analizamos en concreto 5 Cristos de caña de la provincia de Granada, en España. Estas esculturas encierran saberes ancestrales. En ellos podemos observar un estadio del alma en lucha consigo misma y con el tiempo que les tocó vivir. Han de ser descubiertos en toda su profundidad y mantenidos en el estado de conservación que merecen, como un bien cultural raro y escaso.

ABSTRACT

Scattered across the spanish countryside, are Mexican colonial works which are made with a technique and aesthetics which make them peculiar to the taste we have on the peninsula. They are the tarascan Christs, modeled with their sacred grain and whose technique dates back to before the conquest of Michoacán. Because of being folk art and anonymous artwork, because of its relative aesthetic value, and because of the scarce the information, they often go unnoticed.

This article wants to highlight the remarkable cultural and anthropological interest in these pieces of art that exceeded time and space and crossed overseas. We specifically analyze five pieces of corn stalk christs in the province of Granada, in Spain. These sculptures contain ancestral knowledge, in them we can see a state of the soul fighting with itself and with the time that it had to live. They had to be discovered in all their magnitude and conserved in the condition they deserve, as a rare and scarce cultural good.

KEYWORDS: The Tarascan, Corn Stalk Christ Figures, pre-Columbian sculptural technique, folk art.

PALABRAS CLAVE: Pueblo tarasco, Cristos de caña, técnica escultórica precolombina, arte popular.

¹ Recibido el 25-10-2016 y aprobado el 14-12-2016

* * *

- 1.- Para comenzar.
- 2.- Hacer hablar a las cosas mudas.
- 3.- Dioses muebles de la guerra.
- 4.- Materiales, técnicas y sensibilidades distintas.
- 5.- Las imágenes *periféricas*.
- 6.- Las piezas granadinas.
- 7.- Discusión.
- 8.- Conclusiones.
- 9.- Bibliografía consultada.

I.- Para comenzar²

Andando el año 1989³ iniciamos nuestras investigaciones en torno a un Cristo modelado en una extraña técnica mesoamericana precolombina, muy liviano, que salía en procesión en la semana santa cordobesa. A partir de nuestra tesis, defendida en 1993, se restauraron varias obras en dicha técnica, a la sazón, la llamada técnica de la caña de maíz. Apenas nos dio tiempo a dejar esta línea argumental, cuando se realizó en Córdoba una cuidada exposición de varios Cristos así modelados y un monumental catálogo auspiciado por la Caja de Ahorros *Cajasur*⁴ (García Abásolo 2001). Tampoco dejaban de salir piezas en diversos lugares, como Estados Unidos o México, donde nos desplazamos en su día, llamados por otras investigaciones.

En todos los casos, lo más llamativo del tema que presentamos es la persistencia en ignorar el valor que contienen unas obras (estilísticamente poco relevantes), unido a un halo de misterio, por tan particular técnica. Así que volvemos de nuevo al asunto, más de un cuarto de siglo después, aliados con la perspectiva que ofrece el tiempo y la experiencia, para dar cuenta de algunos Cristos que, sin buscarlos, han salido al paso en nuestra estancia en Granada. Esperamos que este pequeño retablo de cosas sabidas nos aproxime de forma más certera a las obras que aquí presentamos.

² Agradecimientos a D. Antonio Muñoz Osorio, Director de Patrimonio de la Diócesis de Granada (España)

³ Sánchez-Ruiz, J. *Los nuevos dioses del maíz*. Tesis doctoral, 1998, Universidad de Granada.

⁴ García Abásolo, A. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña*. Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2001.

II.- Hacer hablar a las cosas mudas

Ésta puede ser la crónica de las esculturas de unos nuevos dioses, blancos y barbados, aprovechando los despojos de los antiguos. Cada pueblo piensa que su mundo está más cerca de la divinidad y que dios se encarna en las formas que cada uno de ellos modele. Para los tarascos, el pueblo que nos ocupa, la dramática pérdida de referencias a partir de la Conquista y el conocimiento por la fuerza de la existencia de otras culturas acabarán teniendo consecuencias visibles en su arte. En nuestra investigación no han existido pruebas documentales relevantes y se impone desde el principio interrogar a las obras, tal vez como conjeturas. Lucien Febvre⁵ señala al respecto: *Una gran parte, la más apasionante de nuestro trabajo (...) consiste en el esfuerzo constante para hacer hablar a las cosas mudas, hacerlas decir lo que no dicen solas acerca de los hombres, de las sociedades que las produjeron.*

El pueblo tarasco, coetáneo y rival del mexica, empleó la médula de la caña del venerado maíz para sus dioses muebles de la guerra, con cuya técnica se moldearán Cristos. La escultura precolombina empleaba libérrimamente distintos materiales vegetales, completamente desconocidos para los europeos; obras que por su misma naturaleza perecedera no han sobrevivido, toda vez que se comían, se quemaban o, a la llegada española, se enterraron y se pudrieron en secreto. No obstante, en el aprendizaje de los modelos cristianos, se promocionaron oficios, que supuso la salvación de expresiones tan genuinamente americanas como la plumaria, el maque o esta técnica de la caña de maíz.

Los españoles en la conquista espiritual llevaron a Cristo, concebido a su imagen y semejanza, lo mostraron a los indios y les permitieron reproducirlo, muerto en una crucifixión que ignoraban. Éste fue impuesto unilateralmente y sin posibilidad de sincretismo o competencia por parte de los ídolos autóctonos. Por ello, el tarasco hubo de reinventar nuevas perspectivas. Las obras de caña retienen dentro de sí información extra-artística y desajustes de comprensión al modelo hispano, a poco que no los tachemos carentes de interés estético. Son saberes ancestrales, verdaderos *fósiles artísticos*, que lograron pervivir durante un cierto tiempo en la etapa colonial.

El tornaviaje a la península es el ejemplo idóneo sobre el juego de espejos en las relaciones entre culturas. En vez de incienso se quemaría copal; también el maíz, de una significación tan profunda como para nosotros el pan, se hizo cuerpo de Cristo y su figura fue amasada con él. Tanto a través de la técnica, como por el estilo, exótico y arcaizante, el indio nos ofrece un momento singular en la Historia del Arte. Los Cristos de caña se resisten a quedar sujetos a una crítica superficial o desconocedora. Las figuras provincianas y periféricas que aquí presentamos transpiran el convulso entorno que les dio forma.

III.- Dioses muebles de la guerra

De las fuentes españolas, la primera y más importante crónica, la *Relación de Michoacán*, se escribió tras dos décadas de desorganización tarasca. Entorno al 1540, fray Jerónimo de Alcalá transcribió la información de un indio principal, don Pedro Panza, que sobrevivió a la Conquista. Los tarascos fueron belicosos hasta el punto de no ser

⁵ En Reyes Valerio, C. *Arte indocristiano. Escultura del S.XVI en México*. SEP. INAH. México, 1978, pág. 168.

sometidos a los mexicas⁶. Antes de partir al combate daban curso a un ritual establecido, haciendo ofrendas y sacando en procesión a sus dioses, para que les fueran favorables. Entraban secretamente en los pueblos y depositaban como maleficio flechas ensangrentadas, plumas, etc. Solo entonces entrarían los escuadrones para capturar enemigos. A la vuelta colocaban sus dioses muebles en la entrada del pueblo y agasajaban a las víctimas antes de inmolarlas.

Las divinidades locales tarascas eran muy numerosas, de donde resulta difícil una clasificación teogónica. Por las noticias que ofrece la Relación de Michoacán, en no pocas de las festividades religiosas los ídolos que se desplazaban a hombros de los oficiantes⁷. Aquéllas estaban vivas, es decir, las esculturas eran el propio dios y los sacerdotes se ataviaban para llevarlos a cuestras. La Relación de Michoacán⁸ describe la arenga de un sacerdote, que indica: *Esto es lo que le dijeron a nuestro dios Curicaveri cuando lo engendraron: que vaya con sus capitanías en orden, de día y que vaya en medio nuestra diosa Xaratanga*. Más adelante se lee: *Y poníanse dos procesiones, de una parte y de otra, y ponían sus celadas cada seis escuadrones, con sus dioses y banderas*.

Tras la conquista de Michoacán los tarascos apoyaron en otras batallas a los españoles, portando estas figuras y sacrificando a los vencidos, *lo que los españoles no osaron estorbar*⁹. Ni que decir, que los sacrificios humanos fueron percibidos por los españoles como una crueldad demoníaca, que necesitaba extirparse. Los terribles dioses de la guerra se transformarían, pasado el tiempo, en Santiago Matamoros. Pero aún estaban lejos de saberlo.

IV.- Materiales, técnicas y sensibilidades distintas

La definición de “nuevo mundo” no es un mero cliché lingüístico: el arte americano empleó materiales, técnicas y produjo elementos simbólicos nunca vistos en Occidente. Contaban para ello con maravillosos recursos que les brindaba la naturaleza. En la región tarasca, el arte menudo lo desarrollaron espléndidamente. Es genuinamente tarasca la técnica del *maque*, un esmalte impermeabilizante. La plumaria era muy apreciada y con los colores de las plumas confeccionaban cuadros. Según fray Matías de Escobar¹⁰ para trabajos tridimensionales se hacía un esqueleto de carrizo, como el que aún se puede apreciar en algunas cajas torácicas de Cristos. Sahagún¹¹ explica que se confecciona el esqueleto, encima se embadurna con harina de tallo seco de maíz, se limpia y pule y se inicia el mosaico de plumas.

No se puede pasar por alto la significación de la propia materia escultórica: el maíz. La masa con que estaban hechos los bultos variaba, pero aquel componía la base en casi

⁶ Torquemada, en Bravo Ugarte, J. *Historia de Michoacán*. México, Ed. Jus, 1962, págs. 76-78

⁷ Hurtado Mendoza (*La religión prehispánica de los purhépechas. Un testimonio del pueblo tarasco*. Linotipográfica Omega, Morelia, 1986) abre el abanico de la interpretación diciendo que los podían llevar consigo a las espaldas o *en su pecho*, lo cual, a la vista de un dibujo de fray Antonio de Segovia que portaba una Virgen en caña en un escapulario, es otra posible interpretación.

⁸ Alcalá, Fray Jerónimo de. *Relación de Michoacán*. SEP. México. 1988, págs. 246 y 248

⁹ *Ibidem*, pág.323

¹⁰ Escobar, Fray Matías de. *Americana thebaida*, recogido en Castro Gómez, M^ª Concepción. *Arte popular indígena colonial en Michoacán*. Tesis doctoral inédita. UNAM México, 1984, págs. 214-219.

¹¹ Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Madrid, Ed. Alianza, 1988, págs.73 y 662.

todos, tostado, crudo o pulverizado, revuelto con miel o con otras semillas, como pepitas de calabaza, bledos, resina de copal o la propia médula de la caña¹².

Estas esculturas resultaban a ojos europeos carentes del menor atractivo estético, pues *a los hombres los representaban feos como sus dioses y permitíalo Dios que la figura de sus cuerpos asemejase a las que tenían sus almas por el pecado*¹³. Para Fernández de Oviedo¹⁴ los sacerdotes se encargaban también de esculpir la figura del diablo, pues *eran ellos los que la ven y así (sic) como les aparece (sic), le pintan y esculpen, como él es disforme y espantable*. Los estados de alucinación y ensueño formaban parte en lo prehispánico para la comunicación divina, mientras que la cristiandad se mantenía en la estricta frontera de la vigilia¹⁵. No obstante lo dicho, no existen certezas irrevocables que los tarascos consumiesen enteógenos, pero la cuestión radica no tanto en su uso, sino en los criterios y valores tan distintos para definir la realidad circundante. Por tanto, la reacción a la evangelización no fue precisamente una bienvenida, pues sus costumbres eran en su mayoría vistas por los religiosos españoles sólo como vicios y sinsentidos.

El paralelismo entre religiones resultaba patente y no exento de peligro¹⁶. Dios murió como hombre en sacrificio cruento para la salvación de todos; en tanto que los dioses autóctonos morían y los hombres eran sacrificados para la continuidad de su mundo. Los frailes se acercaban con la imagen de Cristo con sangre. Ésta constituía un elemento clave en ambas religiones y el arte popular desarrolló un realismo exacerbado. En evitación de posibles deformaciones, el cristianismo colonial se redujo a lo básico, para mantenerse en el marco de la pureza evangélica, minimizando posibles interpretaciones. No obstante, no se desplegó una acción muy rigurosa contra la idolatría, por temor a que los pobladores huyesen; por eso los resultados podían llegar a ser exasperantemente lentos. En cualquier caso, el espíritu mexicano dejará su huella en todas las manifestaciones religiosas, rezumando su propia sensibilidad desbordante, en la muerte, el sacrificio, los colores y la sangre, como trataremos a continuación.

V.- Las imágenes periféricas

Sabido es que el arte americano se sometió a imposiciones ajenas durante siglos, manteniendo su estética en la periferia del reconocimiento, dando lugar a anacronismos e interpretaciones locales. En ningún caso hubo un acto de voluntad indígena, como tampoco consciencia de la mezcolanza decadente que realizaban. Las artesanías indígenas fueron desde el principio apoyadas oficialmente como política contra la haraganería. El español mantuvo mercados y artes populares en que se asentaban las necesidades diarias. Este punto es definitivo para la supervivencia de estas técnicas, aunque languidescieran posteriormente.

En estos compases de tolerancia se empleó la caña de maíz para los crucifijos para la catequización¹⁷, puesto que *la fe ha de entrar por el oído (...) también a éstos* (los

¹² Cortés, H. *Cartas de la Conquista de México*. Madrid, Ed. Sarpe, 1988, pág.68

¹³ Mendieta, Fray Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*. 2 vol. Madrid, Ed. Atlas, 1973, pág.34

¹⁴ Portal, M. *El maíz, grano sagrado de América*. Ed. de Cultura Hispánica, Madrid, 1970.

¹⁵ Gruzinski, S. *La colonización de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pág. 111.

¹⁶ Moyssén, X. *México. Angustia de sus Cristos*. INAH. México, 1967, pág.13

¹⁷ Carabantes, Padre José de, *Avisos, documentos y advertencias a los misioneros entre infieles*. Regla quinta, en Gutiérrez Contreras, *América a través de sus códices y crónicas*. Salvat, Barcelona 1985, pág.51

indios) *por los ojos y por las manos...* Aprovechando la paciencia y habilidad autóctonas, los frailes no tuvieron que esperar para ornamentar los cientos de centros de culto que necesitaban esculturas. Mendieta¹⁸ describe sobre las obras en caña, que *en acabándolas de hacer (...) tráenlas a mostrar al guardián o prior del convento para que vea si están bien hechas y devotas y se use de ellas con su aprobación*. Esto recoge los períodos de tanteo y provisionalidad en la que han de ser hoy estudiadas.

Algunos evidentes defectos naturalistas, la mala hechura o el abuso de postizos significaron una notable diferencia de sensibilidad entre el español y el indio¹⁹. En el II Concilio mexicano (1565) se recogen advertencias estéticas y el III Concilio (1585) las amplía. Sencillamente, la sensibilidad indígena era demasiado exótica. Esto, unido a la falta de nobleza del material de soporte, la médula de caña de maíz, y el uso más frecuente de la madera, arrinconaron lentamente esta técnica. En el S.XVIII habrá una queja formal de la Academia de San Carlos ante lo indígena por lo que ellos consideraban *estética de la mofa*²⁰, que para nosotros, aún comprendiendo que no existía ningún deseo de los académicos a aproximarse siquiera a su reconocimiento, no resulta tal mofa.

Los indios no abordaban la representación humana desde la certeza anatómica, realizaban sus imágenes a partir de prototipos muy lejanos a la robusta tradición cristiana; tampoco conocían la cruz como tormento o los clavos y las artes de la fragua. Tampoco las diferencias físicas entre seres de ambos continentes son menores. Los criterios estético-morales condujeron a errores de apreciación, donde el canon de lo hermoso era de propiedad occidental. Así podemos comprender unas figuras humanas en caña con un forzado de pies inusual, nudosidad y anchura en articulaciones e inserciones musculares gruesas, dedos rectos, etc. fruto también de la limitación de la propia técnica. El rasgo estilístico identificativo es su acartonamiento y su característica material principal es su extrema liviandad. Recordemos que las obras no pretendían alardear de nada, pues su función no era innovadora, como se le impone al arte actualmente, sino la de estimular la devoción en una remota región, en la periferia del poder.

Además de los cronistas tantas veces invocados como Motolinia (1969), Mendieta (1973), Larrea (1882) Estrada Jasso (1975), Bonavit (1944), etc., hablan de por sí los propios Cristos sometidos a restauración²¹.

Recientemente en la Catedral de Morelia (Michoacán) se ha clausurado una exposición sobre Cristos realizados con la técnica de médula de caña y pasta de maíz, procedentes del Museo de Arte Colonial de Morelia²² donde se enfatiza el valor

¹⁸ Op.cit. pág.48

¹⁹ Sánchez-Ruiz, J. *El rostro español de los Cristos de caña*. Cuadernos de Arquitectura Virreinal, México, 1994, págs.3-11

²⁰ Carrillo y Gariel, A. *El Cristo de Mexicaltzingo: técnica de la escultura en caña*. México. Págs.39-41

²¹ Además de los autores clásicos como Motolinia (Fray Toribio de Benavente, alias, *Memoriales e historia de los indios de la Nueva España*, Porrúa, México, 1969), Mendieta (op.cit.), Larrea, Fray Alonso de (*Crónica de la Provincia de Michoacán*. México), Estrada Jasso, E. (*Imaginería en caña*. Ed. Al voleo. Monterrey, 1975), Bonavit, J. (*Esculturas tarascas de caña de maíz y orquídeas fabricadas bajo la dirección del Ilmo.sr.D.Vasco de Quiroga*. Anales del Museo Michoacano, nº3, septiembre 1944, 2ª época), debemos incluir una ingente cantidad de documentación en restauraciones en el Instituto Nacional de Antropología e Historia INAH de México, como por ejemplo Cruz, S. *Examen de una imagen de caña de maíz. El Cristode Santa Teresa en los S.XVII y XIX*. Anales del I.I.E. Volumen IX, México.

²² www.MiMorelia.com, recuperado 25.10.2016

antropológico de sus manifestaciones artísticas, pues el museo de Arte Colonial de esta ciudad comprende una vasta y heterogénea colección de arte novohispano compuesta por casi cien piezas en esta factura.

Para la producción de estas imágenes a partir de esta técnica tan diferente se pudieron considerar diversos aspectos, entre los que destaca la facilidad en su manipulación y la habilidad que poseían los artesanos locales. La adopción de este peculiar proceso empleado por los indígenas se favoreció, en parte, porque les permitía hacer esculturas de grandes proporciones, pero a la par muy ligeras. Estas manifestaciones escultóricas autóctonas llegaron a ser exportadas a España en diversas épocas.

La mayoría de este tipo de piezas presenta un casi total anonimato, pues se desconoce el autor o el taller en que fueron elaboradas. Las obras no muestran referencia alguna porque no se firmaban, como sí se ha venido haciendo con las obras pictóricas. Conviene enfatizar que el proceso de la escultura policromada comporta la existencia de varias manos, de ahí que la presencia de firmas se vuelva más complicada. Las escasas referencias escritas que han ido apareciendo, tanto en México como en España, están contenidas dentro de las esculturas (generalmente como rollos de papel que conforman a su vez la propia estructura interna), a medida que se han estudiado o han sido restauradas. Es por ello que el proceso de ampliación de información estará asociado a las intervenciones restauradoras de esta producción artística.

Generaciones de tarascos han dejado su limo estético en obras que originalmente podían ser menos exóticas hasta transformarse, enriqueciéndose a fuerza de devoción popular, con sus añadidos y repintes. Este arte por su carácter innominado es irregular y difuso; cada obra exige un análisis propio y se resiste a cualquier generalización que hagamos. El arte *indocristiano*, término acuñado por Reyes Valerio²³, sería pura copia servil si no tuviese el valor de reflejar un estadio del alma, en lucha consigo misma y en contra de unas circunstancias que no terminaba de asimilar. Por tanto, una obra puede considerarse mediocre estilísticamente y valiosa desde el punto de vista cultural.

Actualmente se sigue desarrollando en la región de Michoacán una producción artesanal de bulto redondo con clara tendencia a su continuidad y marcado carácter antropológico. La figura 1 muestra los pasos metodológicos actuales, conducentes a la creación de pequeñas esculturas con la técnica de ensamblado y talla de médula de caña de maíz. La figura 2 muestra una recreación gráfica de los diferentes elementos constituyentes más significativos en las imágenes de culto con esta técnica.

²³ Op.cit.

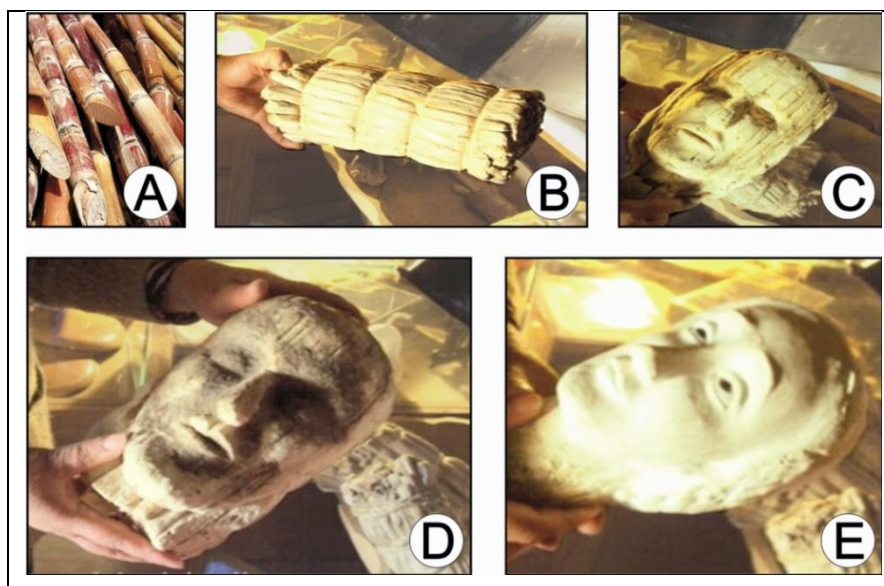


Figura 1. Realización de pequeñas esculturas a partir de caña de maíz. (A y B): proceso de embonado del soporte escultórico mediante atadura y pegado de médula de caña de maíz. (C): desbaste y encaje de una cabeza. (D): acabado mediante tallado y lijado. (E): aparejado y estucado final con capa de preparación para recibir policromía. (Adaptado de Benjamín Arredondo²⁴).

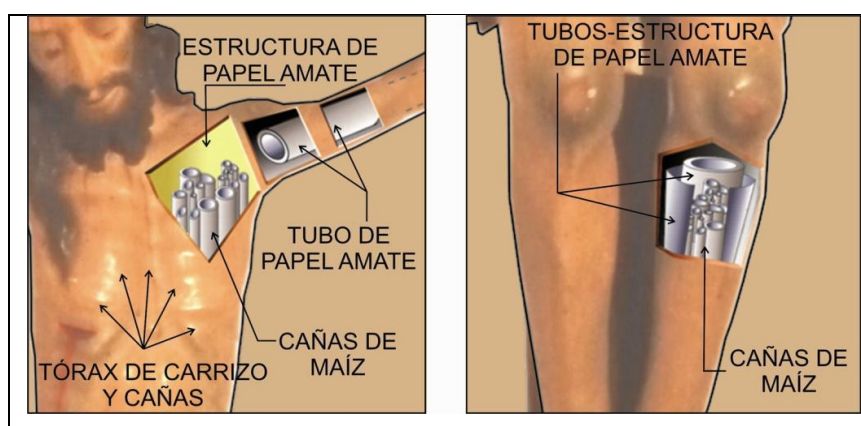


Figura 2. Recreación gráfica de algunas partes estructurales ubicadas en las esculturas de culto, realizadas con técnica de caña de maíz. (Adaptado de Sánchez Ruiz²⁵).

VI.- Las piezas granadinas

Tras esta breve introducción nos centramos en las obras que han ido apareciendo a lo largo del tiempo y que engrosan la tipología de imágenes realizadas con esta singular técnica. Ni que decir tiene, que este somero apunte requiere mayor amplitud de estudio en su vertiente técnica y material, que ni el formato de la difusión ni el tiempo nos permite. Las obras presentadas, aparte de las diferentes autorías y nivel de pericia técnica, tienen

²⁴ www.elsenordelhospital.bogspot.com.es recuperado el 25.10.2016

²⁵ Sánchez-Ruiz, J. "Técnica purhépecha para imágenes cristianas", en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña*. García Abásolo, A. (coord.) Córdoba, Publicaciones Cajasur. 2001 págs.17-118

como característica unas manos relativamente poco modeladas, en comparación a la definición que se consigue con la talla sustractiva en madera noble, un paño de pureza característico, ciertas desproporciones anatómicas y una total falta de documentación. En el proceso documental bastó con preguntar si las esculturas pesaban mucho, para que saliesen a relucir algunos mitos que envuelven a esta técnica desconocida.

1.- *Cristo del Retablo mayor de la Iglesia del Salvador* (figura 3), denominado Santísimo Cristo de la Sangre. El párroco, así como la escasísima documentación, permiten constatar que en 1936 el edificio sufrió la devastación de los primeros días de la Guerra civil. Las imágenes originales fueron profanadas y destruidas, incendiándose la nave central con la consecuente pérdida de la cubierta y su artesanado mudéjar.

Tras la restauración de su fábrica, con inclusión de un sencillo artesanado, se decidió ornamentarlo de nuevo, acarreando el retablo entero de la iglesia de Santa Escolástica, también de la diócesis de Granada. En él se incluyen dos pequeñas tallas, una Virgen y un San Juan, cuyos originales se encuentran en la iglesia de San Agustín. No existe más documentación que la citada, excepto que el resto de ornamentación de la iglesia, ubicada a ambos lados de la nave, perteneció a las Iglesias de San Cristóbal y San Bartolomé, del castizo barrio del Albaicín en Granada.

Respecto a la pieza, además de su característica baja densidad, aparejada y policromada a la manera occidental, se denotan peculiaridades que pueden inferir el origen tarasco, como sus brazos descolgados.



Figura 3, izquierda: detalle del Cristo del Retablo Mayor de la Colegiata del Salvador (Granada), mostrando el característico sangrado abundante y brazos descolgados. Derecha: muestra la ubicación del Cristo en su Retablo. Toda la decoración escultórica de la iglesia responde a un programa de *anastilosis*, o redecoración de los templos de culto destruidos o dañados en el periodo de la Guerra Civil española.

Soslayando la magnificación de la sangre, otros detalles parecen definatorios: la disposición y anatomía de algunos elementos son característicos en el caso de las orejas, más despegadas y abiertas en su parte superior. La disposición de la cabellera y de forma muy especial los bigotes sugieren también características anatómicas diferenciadas del

canon occidental. Resulta especialmente significativa la disposición y el trazado de las cejas, morfología de los párpados, abultados y bastante curvados, así como la forma y modelado de los labios. Otros rasgos deben ser considerados en el origen de ultramar de los artesanos, pues la desproporción craneal y del cuello, junto con el acortamiento de los miembros inferiores, alargamiento de los superiores, hasta percibirse casi como *descolgados*, así como falta de definición en las manos y pies resulta notoria.

La figura 4 complementa la argumentación referente al Cristo del Retablo Mayor de la Colegiata del Salvador (Granada), mostrando un detalle de la mano y brazo con una hemorragia hiper cromática, lo cual no ha de considerarse concluyente, pues también puede tratarse de un repinte o adaptación al gusto del artesano local, ya europeo, tan desgraciadamente abundante en las iglesias y parroquias de nuestra geografía.

Respecto a su conservación, globalmente se deben considerar determinadas propuestas analíticas que no dañen la materialidad ni la estética de la obra. Además de algunas sencillas pruebas de medición de masa del conjunto y de los elementos independientes, podemos proponer un estudio radiográfico y en su caso un estudio un análisis Tomográfico Computerizado (TC). Las imágenes radiográficas podrán aportar múltiple información estructural, al igual que la Tomografía Computerizada posibilitaría la obtención de imágenes 3D y sus correspondientes secciones. Con todo, la localización de los haces de caña, las capas cubrientes en forma de amalgama y/o papel, la ubicación de huecos y, por qué no, la localización de documentos sería posible sin daños a la obra. Además, se propone analizar con radiografía convencional o reflectografía de infrarrojos los posibles repintes y su mejor eliminación, en un supuesto caso de levantamiento o limpieza de repintes. Consideramos igualmente que ésta y el resto de las imágenes deberían ser tratadas mediante aplicación de consolidantes que fijen la película pictórica a su estrato pictórico y soporte; tratadas mediante la aplicación de fungicidas y debidamente protegidas con resinas resistentes a la radiación ultravioleta y ataques de hongos.



Figura 4: detalle del brazo izquierdo del Cristo del Retablo Mayor de la Colegiata del Salvador (Granada), con excesivo sangrado y tosquedad anatómica en la factura de los dedos. Las técnicas radiográficas deberían permitir dilucidar si esta policromía corresponde con un repinte.

2.- *Cristo del Retablo mayor de la iglesia de San Cecilio* (figura 5). Junto a los datos recogidos en la escasa documentación, el párroco nos indica que la obra se trajo tras un incendio sufrido en el templo en 1969, donde se perdieron numerosas obras de culto y tuvo que restaurarse gran parte de la iglesia y sus cubiertas. La escultura resulta, de hecho, mayor que la hornacina del retablo, de estilo Barroco final, donde se inserta. Se desconoce su procedencia.

Además de la liviandad de la escultura es notable la rigidez en el modelado y formas anatómicas: la imagen muestra un aspecto acartonado y limitada plasticidad, muy en consonancia con la técnica que estudiamos. La anatomía resulta tosca y en exceso huesuda. Resultan evidentes las uniones de los huesos, resalte de costillas y disposición cilíndrica del tronco. La llaga de la lanzada es relativamente alta. Los anchos pies se cruzan en una posición irreal mostrando cierta desmesura: todos los huesos se definen y marcan exageradamente; al igual que las manos muestran unas dimensiones excesivas.



Figura 5, izquierda: Cristo del Retablo mayor de la Iglesia de San Cecilio, con modelado acartonado. El *cendal* (llamado así al sudario en aquellas latitudes) es tan somero que permitía añadir uno de tela sobrepuesto.
Derecha: detalle del rostro, con el característico bigote en V invertida.

Los rasgos faciales y el volumen craneal muestran paralelismos con las imágenes oriundas de Michoacán. El pelo en su parte superior es lacio y pegado al cráneo y la barba y el bigote son igualmente característicos de la zona. Este último aparece en forma de V invertida. Cada parte está claramente separada la una de otra y presenta aspecto ralo. Cuando un artista interpreta la anatomía humana o facial se hace muy complicado obviar la componente personal o grupal. Resulta curioso cómo al dibujar o modelar elementos del retrato, se transfiguran los propios, o los de referentes humanos más próximos y familiares. La abundancia de sangre en las hemorragias es igualmente excesiva, asociada a la tradición indígena. La parte superior de la cabeza muestra una visible depresión, motivada por la inserción de potencias de metal, que ya no luce, faltándole también la

corona de espinas. Estos haces de luz, aun siendo ligeros, se sujetaban a un perno que se insertaba en la cabeza. Debido a la inconsistencia del propio soporte, el área terminaba hundiéndose y generando daños, como el observado en esta imagen.

Respecto a nuestra propuesta de restauración, no cabe duda que algunas sencillas pruebas, como el cálculo de su masa aparente, auscultación o medición de transmisión de ondas ultrasónicas favorecerían su catalogación. Paralelamente se debería revisar el estado de conservación, en especial la posible larvación de xilófagos y otros microorganismos. Son evidentes algunas lagunas y faltas en el estrato pictórico-película pictórica, como las localizadas en el tercio inferior de la escultura. En concreto son visibles las pérdidas de policromía en rodillas, cuya motivación puede estar explicada por la abrasión generada en tareas de limpieza o mantenimiento mal ejecutadas. Estas pérdidas de película pictórica se subsanan con operaciones de consolidación, protección y reintegración cromática.

Respecto a la depresión, con pérdida de soporte en la parte craneal de la escultura, podrían realizarse mediciones de auscultación mediante sondas laparoscópicas, como la realizada en la intervención al Cristo de la Ermita de Valverde de Leganés-Badajoz, por Marrero y otros en 2011, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM²⁶.

3.- *Cristo del Convento de los Ángeles, de las Hermanas Clarisas* (figura 6). Los franciscanos fueron, a la sazón, quienes más impulsaron la confección de estas piezas²⁷. Los datos de campo recogidos de una monja de avanzada edad indican que pretendieron devolverlo a México y que la obra está completamente alterada por la carcoma. Resulta la pieza más típica de las expuestas, por las desproporciones anatómicas y los pies en equis. El paño de pureza es un toско añadido. La policromía de la sangre no es excesivamente cromática, aunque la herida costal se mantiene ligeramente elevada. Tanto el modelado de las manos como el de los pies resultan muy bastos. La proporcionalidad del tórax es desproporcionada y reducida respecto a la pelvis. Igualmente la disposición de los miembros inferiores es poco naturalista, dado que los muslos se disponen en una extraña posición paralela. Este último detalle pueda deberse a las limitaciones de la propia técnica escultórica que mezcla rollos de papel amate, carrizo y médula de caña de maíz. La falta de plasticidad al utilizar rollos de papel como guías o tutores en la construcción de la armadura base, pudo condicionar la disposición de las piernas. Las posteriores adiciones de caña o pasta no terminaron de corregir el problema del dinamismo, sino que lo potenciaron, procurando con ello la pieza más típica de las encontradas.

²⁶ www.cronica.com.mx/notas/2011/583395.html recuperado el 25.10.2016

²⁷ Chauvet, J. *Los franciscanos en México*. Ed. Tradición, México.



Figura 6, izquierda: aspecto global del Cristo del Convento de las Clarisas de Granada, con unas proporciones menores al natural.
Derecha: detalle de los pies. Nótese la posición, excesivamente forzada, mostrando un entrecruzamiento *en equis*. El detalle resalta algunas alteraciones en el estrato pictórico, como el desprendimiento de la película pictórica y su preparación, probablemente motivado por abrasiones de origen antrópico.

Un minucioso examen de la obra resulta obligatorio si se quiere preservar su materialidad. Amén de la pérdida de estructuralidad inducida por ataques de xilófagos, son evidentes las pérdidas de película pictórica en las zonas más salientes y con mayor probabilidad de abrasión. Son necesarias medidas de urgencia *in situ*, tales como encapsulados con dicloro-bencenos, para una desinsectación de la escultura y su cruz. Posteriormente, y tras una consolidación de urgencia de las probables cavernas de larvación, la obra podrá ser tratada en cámara de desinfección controlada a temperatura y humedad relativa con desinfectantes sublimables. Resulta muy necesaria la intervención en el estrato pictórico, mediante técnicas de asentado de color, estucados y reintegraciones de lagunas, así como protecciones con resinas reversibles. Otros ensayos de tipo científico deberán ser propuestos para identificación, en su caso, de estructuras y otros detalles históricos, así como algunos datos de índole conservacional. En todo caso sugerimos la inclusión de cámaras a través de posibles orificios, en el soporte hueco, mediante sondas laparoscópicas.

4.- *Cristo de la Salud, de la Iglesia Parroquia de Albolote (Granada)* (figura 7). Parece que se inserta en un retablo a su medida. Esta imagen de culto es procesionada en Semana Santa y los rasgos se han occidentalizado, debido a una reestilización (que no restauración) acorde a nuestros gustos locales. Se observan grandes repintes y añadidos, como en el caso de las potencias de metal insertadas en la cabeza. A pesar de todo, no oculta resabios coloniales en el paño de pureza, llamado *cendal* en ultramar, y la corona. Pertenece a una tipología de obras en caña muy difundida, como la del Señor del Buen Despacho de México.

Al igual que el resto de las esculturas presentadas en este estudio, no cejamos en proponer métodos científicos de conservación y restauración, así como análisis que certifiquen el origen colonial de las obras. Abundamos en las técnicas radiométricas, tanto

a nivel bidimensional, como en su variante tomográfica y tridimensional. También se deben tomar muestras físicas del estrato pictórico para su observación en láminas delgadas mediante microscopía óptica de luz polarizada (MOP) y electrónica (SEM), donde se pueda constatar, además del estado de conservación y estructura de la policromía, su composición, posible presencia de repintes y/o rebarnizados. Posteriormente, con datos cuantitativos, se puede proceder a la eliminación de repintes y otras alteraciones. En general, la valoración realizada *a visu*, indica un estado de conservación aceptable.

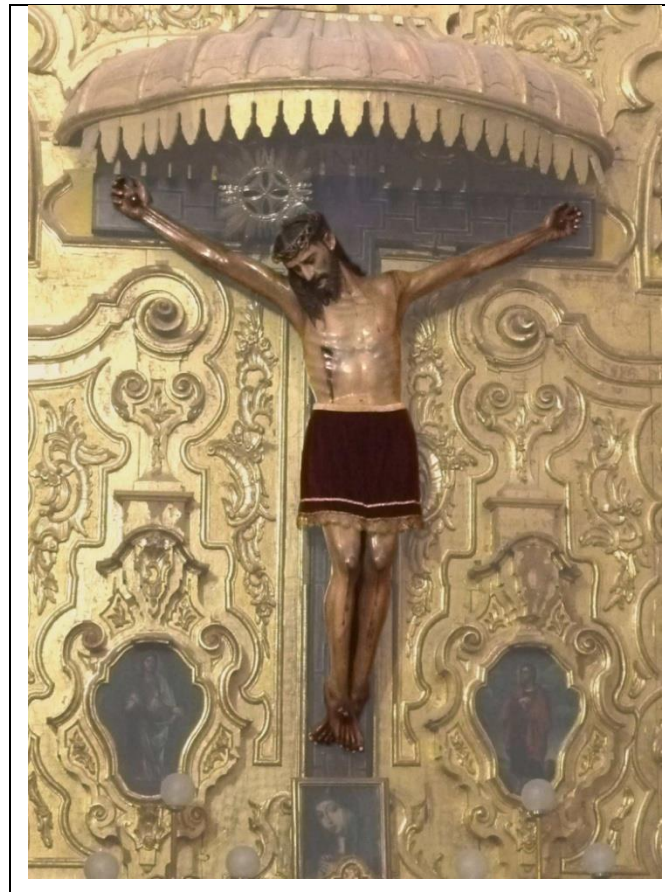


Figura 7: Cristo de la Salud, de la Parroquia de Albolote (Granada) ubicado en su retablo. Los pies cruzados y su posicionamiento *en equis*, o la ubicación de la herida costal podrían certificar su técnica tarasca. Los métodos de análisis propuestos pueden complementar otros detalles de índole técnica o antropológica.

VII.- Discusión

Dado que nuestro objetivo consistía en documentar obras granadinas para su futura puesta en valor y sacarlos del olvido, la investigación inicial se da por concluida. No obstante, dejamos para futuras investigaciones un acercamiento más detallado de las obras arriba comentadas. Debemos de advertir que la escasez documental recomienda prudencia ante la emisión de conclusiones, si tenemos en cuenta que parte de los datos

han sido recogidos con un cierto carácter testimonial procedentes de personas cercanas a estas peculiares obras de arte.

Las propuestas interventivas de conservación y restauración que se apuntan son de tipo generalista. El limitado acceso a la materialidad de los Cristos que aquí se presentan, así como el análisis de la exigua documentación debe tomarse como una aproximación a sus características estilísticas y sus connotaciones con carácter antropológico: la instancia artística, en este caso, fundamenta a la instancia histórica.

VIII.- Conclusiones

Las manifestaciones artísticas son un camino de comprensión de la realidad circundante. Las obras realizadas en médula de caña de maíz son la imagen que el pueblo purépecha tuvo de sí mismo y su entorno. Lo verdaderamente interesante radica precisamente en su imperfección, pues ahí se descubre la idiosincrasia y las diferencias con el modelo propuesto.

Estas obras se resisten a una clasificación simplificada, pues el artesano no sabe a qué corriente pertenece, ni cuáles son sus referentes; es de todas las épocas y de ninguna en particular. Así Reyes Valerio²⁸ afirma: *nada hay más inútil que una crítica que sólo juzga el artefacto estético como tal, como cosa en sí, olvidándose del ser que la ha realizado y de las circunstancias...* En este sentido, las imágenes de culto realizadas en caña de maíz resultan perfectas y ejemplares.

No podemos reducir la única historia del arte digna de ser considerada como tal, la producida por Occidente. Los Cristos desproporcionados, modelados en un material tan inusual, son extraños a nuestra sensibilidad y sucumben ante nuestras exigencias estéticas.

Por último, pero no menos importante, hemos de recordar que el valor como Bien Cultural de las obras presentadas merece un interés y un esfuerzo por su consolidación y cuidado: en definitiva por su conservación y restauración que garanticen la supervivencia de un trozo singular de la historia del Arte y de América.

Bibliografía y enlaces web consultados

- ALCALÁ, Fray Jerónimo de. 1988. Relación de Michoacán. México: S.E.P.
- BONAVIT, José. "Esculturas tarascas de caña de maíz". 1944 *Anales del Museo Michoacano*. 3:45-47.
- BRAVO UGARTE, José. 1962. *Historia sucinta de Michoacán*. México: Jus.
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. 1949. *El Cristo de Mexicalzingo: técnica de la escultura en caña*. México: I.N.A.H.
- CHAUVET, Pedro. 1989. *Los franciscanos en México*. México: Tradición.
- CORTÉS, Hernán. 1986. *Cartas de la Conquista de México*. Madrid: Sarpe.
- CRUZ, Sebastián. 1967. "Examen de una imagen de caña de maíz. El Cristo de Santa Teresa en los S.XVII y XIX". *Anales del I.I.E.* 9:124-132.

²⁸ Op.cit.pág.10

- ESCOBAR, Fray Matías de. 1924. *Americana Thebaida*. México: Porrúa.
 - ESTRADA JASSO, Enrique. 1975. *Imaginería en caña*. Monterrey: Al Voleo.
 - GARCÍA ABÁSULO, A. *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña* Córdoba, Cajasur Publicaciones, 2001.
 - GRUZINSKI, Serge. 1991. *La colonización de lo imaginario*. México: F.C.E.
 - GUTIÉRREZ CONTRERAS, Antonio 1985 *América a través de sus códigos y crónicas*. Barcelona: Salvat.
 - HURTADO MENDOZA, Francisco. 1986 *La religión prehispánica de los purhepechas. Un testimonio del pueblo tarasco*. Morelia: Linotipográfica Omega.
 - LARREA, Fray Alonso de. 1882. *Crónica de la Provincia de Michoacán*, México: F.C.E.
 - MENDIETA, Fray Jerónimo de. 1973. *Historia eclesiástica indiana*. Madrid: Atlas.
 - MOTOLINIA, Fray Toribio de Benavente, (alias). 1969. *Memoriales e historia de los indios de la Nueva España*. México: Porrúa.
 - MOYSSÉN, Xavier. 1967. *México. Angustia de sus Cristos*. México: I.N.A.H.
 - PORTAL, Mercedes. 1970. *El maíz, grano sagrado de América*. Madrid: Cultura Hispánica.
 - REYES VALERIO, Carlos. 1978. *Arte indocristiano*. México: S.E.P. I.N.A.H.
 - SAHAGÚN, Fray Bernardino de. 1988. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Madrid: Alianza.
 - SÁNCHEZ-RUIZ, Joaquín Jesús. 1994 “El rostro español de los Cristos de caña”. *Cuadernos de arquitectura virreinal*. 15: 2-11 México. U.N.A.M.
 - 1998 *Los nuevos dioses del maíz*. Tesis doctoral. Universidad de Granada: Grupo Investigación HUM-553
 - 2001 “Técnica purhépecha para imágenes cristianas”, en *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña*. García Abásulo, A. (coord.) pp.17-118 Córdoba: Cajasur.
- www.cronica.com.mx/notas/2011/583395.html. MARRERO Juan y otros. *Restauración Cristo de Valverde de Leganés-Badajoz*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.UNAM. México. [recuperado 25.10.2016]
- www.mimorelia.com/noticias/59375 MiMorelia.com 2010 [recuperado 25.10.2016]
- www.elsenordelhospital.blogspot.com.es/2010_03_01_archive.html ARREDONDO, Benjamín. [recuperado 25.10.2016]