

El Madrid americano

PATRIMONIOS INTERCONECTADOS, SIGLOS XVI-XIX



Coordinado por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño,
Pilar Ponce Leiva y Víctor Manuel Peralta Ruiz

UAM
Ediciones

EL MADRID AMERICANO
PATRIMONIOS INTERCONECTADOS,
SIGLOS XVI-XIX

Coordinado por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño,
Pilar Ponce Leiva y Víctor Manuel Peralta Ruiz

Madrid, 2024

**EL MADRID AMERICANO
PATRIMONIOS INTERCONECTADOS,
SIGLOS XVI-XIX**

Coordinado por Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño,
Pilar Ponce Leiva y Víctor Manuel Peralta Ruiz



El Proyecto AmerMad “América en Madrid. Patrimonios Interconectados e impacto turístico en la Comunidad de Madrid” (AmerMad-CM / H2019/HUM-5694) forma parte de la Convocatoria de Programas de Actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Humanidades 2019, cofinanciada por el Fondo Social Europeo (FSE)



UNIÓN EUROPEA
Fondo Social Europeo
El FSE invierte en tu futuro



Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

© de la edición: UAM Ediciones, 2024

© de los textos: el autor / la autora, 2024

Ediciones Universidad Autónoma de Madrid
Campus de Cantoblanco
C/ Einstein, 1
28049 Madrid
Tel. 914974233
<http://www.uam.es/publicaciones>
servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de portada: Dibujo de Heliconia, rama con flores, frutos y anatomías de la flor y el fruto.

Dibujante: José Antonio Lozano. Archivo del Real Jardín Botánico, III, lám. 610

Diseño de cubierta: Sara Pantoja

ISBN: 978-84-8344-915-8

e-ISBN: 978-84-8344-916-5

Depósito Legal: M-34960-2023

Printed in Spain - Impreso en España

ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN. EL MADRID AMERICANO Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, Pilar Ponce Leiva y Víctor Manuel Peralta Ruiz.....	9
--	---

II. LA DIMENSIÓN DOCUMENTAL DEL MADRID AMERICANO

Coordinación: David García Hernán (UC3M)

INTRODUCCIÓN.....	17
1. Para perpetua recordación y memoria. El legado indiano en los archivos madrileños	23
<i>Gabriel Téllez Calvín</i> (Universidad Autónoma de Madrid)	
2. De la Complutense a Palacio: América entre dos bibliotecas <i>Pilar Ponce Leiva</i> (Universidad Complutense de Madrid)	43
3. La defensa de la América hispana en las fuentes del Archivo del Museo Naval (1600-1635)	73
<i>Álvaro Bueno Blanco</i> (Universidad Carlos III de Madrid)	

III. EL MADRID AMERICANO ARTÍSTICO Y CULTURAL

Coordinación: Pilar Ponce (UCM) y Óscar Navajas (UAH)

INTRODUCCIÓN.....	103
4. <i>Por lo que representa</i> . Imaginería ligera novohispana con caña de maíz en España: entre la corte y el convento.....	109
<i>Pablo Francisco Amador Marrero</i> (Universidad Nacional Autónoma de México) y <i>Ramón Pérez de Castro</i> (Universidad de Valladolid)	
5. América en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro de Madrid	157
<i>David García Hernán</i> (Universidad Carlos III de Madrid)	

6. Alegorías y visiones de América: Antonio de Solís,
Sor María de Jesús de Ágreda y Juan de Goyeneche 183
Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid)
7. Portadas y frontispicios. Algunas calas en el mundo
americano y las imprentas madrileñas. (ss. XVI y XVII)... 211
Rocío Oviedo y Pérez de Tudela (Universidad Complutense
de Madrid)
8. América en el teatro del Barroco..... 231
Amorina Villarreal (Universidad Complutense de Madrid)
Brasca y José Enrique López Martínez (Universidad Autónoma
de Madrid)
9. Juan Ruiz de Alarcón, primer escritor americano en el
Parnaso madrileño 253
José Enrique López Martínez (Universidad Autónoma
de Madrid)

III. EL MADRID AMERICANO CIENTÍFICO

Coordinación: Víctor Peralta (CSIC)

- INTRODUCCIÓN 273
10. Tesoros de un naufragio botánico. El legado material
del proyecto expedicionario ilustrado conservado en
instituciones madrileñas..... 277
Raúl Rodríguez Nozal (Universidad de Alcalá)
11. La presencia del Perú en el Madrid borbónico (1720-1799).
Circulación de conocimientos en el ámbito del
patrimonio natural 311
Víctor Manuel Peralta Ruiz (Consejo Superior de
Investigaciones Científicas)
12. Hernández, Madrid y la Nueva España: raíces renacentistas
para las expediciones botánicas de la España ilustrada 333
Jesús Bustamante García (Consejo Superior de Investigaciones
Científicas)

INTRODUCCIÓN. EL MADRID AMERICANO

Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño,
Pilar Ponce Leiva
Víctor Manuel Peralta Ruiz

Esta obra tiene como finalidad profundizar en las raíces americanas de Madrid, contribuyendo a poner en valor el impacto de América en el patrimonio documental, cultural, científico y natural de la Comunidad de Madrid. Es resultado del proyecto *América en Madrid. Patrimonios interconectados e impacto turístico en la Comunidad de Madrid* (H2019/HUM-5694), dentro del Programa de Actividades de I+D entre grupos de investigación de la Comunidad de Madrid en Ciencias Sociales y Humanidades, cofinanciado por el Fondo Social Europeo. El consorcio de investigación sobre América en Madrid (AmerMad) está coordinado por el Madrid Institute for Advanced Study y lo componen nueve grupos de investigación de seis universidades públicas (Universidad de Alcalá, Universidad Autónoma de Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Universidad Nacional de Educación a Distancia), y dos centros de investigación (Consejo Superior de Investigaciones Científicas e Instituto de Patrimonio Cultural de España). El proyecto comenzó su andadura en enero de 2020 y su duración se ha prolongado hasta abril de 2023. En este periodo más de cincuenta investigadores han indagado en los objetivos primordiales planteados, orientados a visibilizar el patrimonio de origen americano en Madrid.

El presente volumen recoge las aportaciones presentadas en el congreso “El Madrid americano”, celebrado en Madrid en la Casa de Velázquez y el Círculo de Bellas Artes los días 17 y 19 de noviembre de 2021. La obra se articula en tres secciones. La primera está dedi-

cada a la dimensión documental del Madrid americano, reflejando una de las prioridades del proyecto consistente en poner en valor los fondos de origen americano que se encuentran en los archivos y bibliotecas madrileños, como el Archivo General Militar, el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid y el Archivo y Biblioteca del Museo Naval, entre otras entidades colaboradoras del proyecto. Los estudios que se presentan en esta sección permiten ahondar en una variedad de fondos documentales que incluyen desde documentos personales hasta relaciones impresas, mapas que reflejaban la transformación del espacio americano y libros que mostraban la circulación del saber entre continentes. Dentro del proyecto, el grupo coordinado por la Universidad Complutense de Madrid ha impulsado la publicación de diversas obras en este ámbito, como el *Catálogo de fondos americanos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla* (Ponce Leiva y Torres Santo Domingo, 2021), el *Catálogo de fondos americanos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid* (Ponce Leiva y Villarreal Brasca, 2023), y la *Guía de códices mesoamericanos en la Comunidad de Madrid* (Ruz Barrio, 2023).

La segunda sección de la obra se centra en el estudio del patrimonio artístico, cultural y religioso del Madrid americano. La fabricación y difusión de esculturas ligeras de maíz que representaban a Cristo en la expiación pone de relieve la interacción de modelos de representación que circulaban entre los reinos de la monarquía de España. Los modelos italianos recibieron una impronta hispánica y se transformaron en América, como ocurrió con los talleres en Nueva España que elaboraban estas imágenes que fueron a parar a lugares como El Escorial y Alcalá de Henares, en parte por su efectismo y el bajo coste, adquiridas por parroquias, conventos y cofradías. Las Descalzas Reales constituyen un ejemplo emblemático del impacto de la circulación de devociones en la monarquía entre los reinos y la corte, destacando el culto a la Guadalupana, santa Rosa de Lima o la virgen de Copacabana. La piedad de las comunidades indígenas y de los criollos articulaba imágenes y vidas virtuosas que suscitaban la devoción de las gentes en la Villa Coronada, antes de ser sancionadas por la Congregación de los Ritos en la corte pontificia. A esta cuestión el grupo coordinado por la Universidad Autónoma de

Madrid dedicó un número monográfico de revista, “La monarquía de las devociones: el gobierno de la piedad en la monarquía de España (siglos XVI-XVIII)” (Álvarez-Ossorio Alvariño, Quirós Rosado y Sanfuentes Echevarría, 2023). El Madrid artístico americano fue la temática del congreso “Presencia de América en Madrid: cultura material, arte e imágenes en tránsito”, celebrado en febrero de 2022 en la Real Academia de Bellas Artes y el Museo de América, entidades colaboradoras del proyecto. Este congreso ha dado lugar al libro *América en Madrid: cultura material, arte e imágenes*, coordinado por Luisa Elena Alcalá y Benito Navarrete.

Otro lugar singular del Madrid americano fue el Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro. Si la Galería de Mapas en la basílica de san Pedro representaba la universalidad de la fe católica, el salón del Buen Retiro era la expresión de un programa político de reputación que se debía reflejar en las cuatro partes del mundo. Por ello fue tan relevante la dimensión americana en las representaciones pictóricas del salón que, en cierto sentido, dialogaba con relaciones impresas de las empresas bélicas de Felipe IV e incluso con obras teatrales que divulgaban entre la gente las gestas americanas del régimen del valido, el conde-duque de Olivares. Si los cuadros de las batallas en América servían para ensalzar a la facción hegemónica en la corte, otras pinturas podían servir para cuestionar a este grupo dominante, como el cuadro casi desconocido de la recuperación de Bahía que está siendo estudiado por el grupo coordinado por David García Hernán en la Universidad Carlos III de Madrid. En la UNED el grupo coordinado por Antonio José Rodríguez Hernández ha organizado el congreso “América en Madrid: Estudio y conocimiento del patrimonio documental de temática americana en la Comunidad de Madrid”, en de mayo de 2022.

La circulación de objetos, ideas y devociones entre América y Madrid se canalizaba por redes en las que interactuaban ministros reales, nobles, comerciantes y religiosos. Personas que ponían en contacto a financieros navarros con cronistas de Indias como el alcalaíno Antonio de Solís y monjas de vida virtuosa. Madrid fue el lugar de impresión de obras de referencia en la configuración de un imaginario sobre las Indias, como *La Araucana* del madrileño Alonso

de Ercilla o la *Historia de la Conquista de México* del mencionado Solís, libro que tejería durante décadas una visión global del derrumbe del imperio mexica y las gestas de Hernán Cortés. Precisamente, la guerra del Arauco y la conquista de México fueron dos de los pilares de la dimensión americana del teatro en el Siglo de Oro, junto con la conquista del Perú. Tanto en Madrid como en las ciudades americanas las representaciones teatrales sirvieron desde mediados del siglo XVI como una forma de expresar una jerarquía en el poder en la narración de las conquistas, ya fuese en Potosí, en Tlaxcala o en la corte regia. La trayectoria de Juan Ruiz de Alarcón puso de relieve el éxito de un dramaturgo novohispano, que acabó optando por ejercer el puesto de relator en el consejo de Indias.

La tercera sección de esta obra está dedicada al Madrid científico americano, centrada en las expediciones científicas a América desde la segunda mitad del siglo XVI con el viaje a Nueva España de Francisco Hernández hasta las que tuvieron lugar en los virreinos del Perú, Nueva España y Nueva Granada entre finales del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX. Como se pone de relieve por parte del grupo del CSIC coordinado por Víctor Peralta, Madrid se convirtió en capital de la Ilustración americana, conectada a redes que interaccionaban en las principales ciudades americanas. Desde el Real Jardín Botánico se coordinaron algunas de estas expediciones, destacando el papel de la secretaría de Indias ejercida por José Gálvez. El levantamiento de Tupac Amaru II desvió el curso espacial de estas indagaciones hacia el reino de Chile. Los periódicos envíos de materiales se almacenaron en el Botánico, en el Salón de la Ciencia y en el Real Gabinete de Historia Natural. Víctor Peralta, coordinador del grupo GEA del CSIC, ha analizado este proceso en su obra *La ilustración peruana en el Madrid borbónico* (2023), en la que se examina el papel de Madrid como centro receptor de las luces peruanas. Las guerras napoleónicas y el declive de las instituciones científicas fueron la causa de la dispersión de gran parte de este legado, mientras en América una parte de los ilustrados criollos protagonizaron los movimientos de emancipación y la constitución de nuevas repúblicas. En el Real Jardín Botánico el proyecto AmerMad ha impulsado la exposición de un itinerario sobre “Plantas tintóreas que vinieron

de América” inaugurado en octubre de 2022, que refleja la actividad desarrollada en este ámbito por el grupo de investigación del Instituto del Patrimonio Cultural de España, coordinado por María Martín Gil.

Esta perspectiva interdisciplinar del Madrid americano se complementa con otras líneas de actuación del proyecto, desde la organización de conferencias, talleres y cursos de verano hasta las actividades realizadas en las sucesivas ediciones de la Semana de la Ciencia y la Innovación, y las publicaciones de divulgación científica. Conviene destacar el proyecto de transferencia concedido en 2022 por la Dirección General de Turismo de la Comunidad de Madrid para la elaboración de tres rutas del Madrid americano disponibles al público, iniciativa coordinada por Luis Rubio con el equipo TURUAM. Estas rutas fueron presentadas en enero de 2023 en Fitur, contando con la colaboración de las empresas turísticas vinculadas con el proyecto. Agradecemos a Raquel González Aguilar, responsable de promoción turística de la Comunidad de Madrid, su colaboración con las iniciativas del proyecto.

En la página web del proyecto (www.amermad.es) se puede acceder a los materiales generados por el consorcio. Está prevista la edición de un libro interactivo del proyecto que permitirá conocer con detalle el conjunto de actividades del consorcio como, por ejemplo, el diseño del prototipo de una aplicación para dispositivos móviles realizado por el grupo de la Escuela Politécnica Superior de la Universidad Autónoma de Madrid, coordinado por Iván Manzanares.

Deseamos agradecer la labor de las investigadoras e investigadores del proyecto, así como de los coordinadores de los nueve grupos de investigación: Benito Navarrete Prieto y, en la última fase, Óscar Navajas Corral, Luis Rubio Andrada, Iván Manzanares Gutiérrez, David García Hernán, Pilar Ponce Leiva, Antonio José Rodríguez Hernández, María Martín Gil y Víctor Peralta Ruiz. Nuestra gratitud a la gestora del proyecto, Lucía Dorronsoro, por su compromiso y dedicación al mismo, a los investigadores y técnicos que han colaborado en la consecución de los objetivos planteados: Gabriel Téllez, Susanna Marras, Melania Ruiz y Andrés Sánchez Holgado.

Gratitud que se extiende a Elena Fernández Moral por su impulso para la elaboración inicial del proyecto. Conviene resaltar la contribución de los investigadores asociados del proyecto, y del conjunto de entidades colaboradoras, que incluyen museos, archivos, bibliotecas, fundaciones, ayuntamientos, universidades americanas, embajadas, agencias de viajes, hoteles y empresas tecnológicas, entre otras. Por su parte Margarita Suárez, Maria Fernanda Bicalho, María Luz González Mezquita, Rafael Gaune y Gibrán Bautista y Lugo han colaborado con el proyecto formando parte del Consejo Científico Internacional del mismo y participando en múltiples actividades. Un agradecimiento particular a Mirian Galante Becerril, quien desde el primer instante contribuyó decisivamente al diseño del planteamiento general y de los objetivos del proyecto.

Bibliografía

Alcalá, E. y Navarrete Prieto, B. eds. (2023), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Álvarez-Ossorio Alvariño, A.; Quirós Rosado, R.; Sanfuentes Echevarría, O. (2023), "La monarquía de las devociones: el gobierno de la piedad en la monarquía de España (siglos XVI-XVIII)", introducción al número de *Tiempos Modernos*, 46, pp. 262-269.

Peralta Ruiz, V. (2023), *La Ilustración peruana en el Madrid borbónico*, Madrid, AmerMad.

Ponce Leiva, P. y Torres Santo Domingo, M. (2021), *Catálogo de los fondos americanos de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla" UCM y AmerMad.

Ponce Leiva, P. y Villarreal Brasca, A. (2023) *Catálogo de fondos americanos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid*. Madrid, AmerMad.

Ruz Barrio, M. (2023) *Guía de códices mesoamericanos en la Comunidad de Madrid*. Madrid, AmerMad.

II. EL MADRID AMERICANO ARTÍSTICO Y CULTURAL

Coordinación: Pilar Ponce (UCM) y Óscar Navajas (UAH)

INTRODUCCIÓN

Pilar Ponce Leiva y Óscar Navajas Corral

La Comunidad de Madrid presenta una historia compartida con las naciones iberoamericanas que se manifiesta en una secular circulación de personas, conocimientos, tradiciones y bienes materiales entre las dos orillas del Atlántico. A los viajes «de ida» sucedieron los «tornaviajes», dando lugar a un «acontecimiento de larga duración que nos permite valorar las aportaciones artísticas desde el Nuevo Mundo a España y, por extensión, a Europa»¹. En sintonía con esa valoración fluida, constante y mutuamente enriquecedora de las interacciones, en 2020 el proyecto *América en Madrid* marcó como uno de sus objetivos centrales la recuperación, y comprensión en su dimensión adecuada, de la vertiente artística, literaria, cultural y religiosa de tales relaciones, permitiendo su difusión y disfrute por parte de un público diverso y multicultural. Las aportaciones incluidas en esta parte de la obra que se presenta son algunos de los resultados obtenidos.

Este eje estratégico se puede rastrear en la contribución de Pablo Francisco Amador Marrero y Ramón Pérez de Castro, «*Por lo que representa*». *Imaginería ligera novohispana con caña de maíz en España: entre la corte y el convento*, donde se realiza un análisis de las piezas de caña de maíz que aún se encuentran en Madrid y de las que se pueden sustraer esas conexiones: «elementos de raíz prehispánica con tecnologías europeas».

Su texto nos introduce en una *antropología del arte*, insistiendo en la necesidad de investigar este legado por dos motivos. Por un lado,

¹ López Guzmán, Rafael; «Introducción», en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Madrid: Museo del Prado 2021

porque ha estado desatendido por la historiografía del arte, quizás esto se deba, como apuntan los autores, a su carácter aparentemente más cercano a la artesanía que a la pieza artística. Por otro lado, por las múltiples narrativas e imaginarios que se desprenden de estas esculturas.

Los olvidos historiográficos son el primer llamamiento de los autores en este capítulo. El cuerpo del escrito, sin embargo, nos lleva a matices más profundos: a la construcción de narrativas. Devoción, evocación e identidad son los conceptos que definen estas esculturas y lo que les confiere la capacidad de trazar un camino exploratorio con el que construir lecturas que nos ayuden a desarrollar relatos históricos transversales; en este caso esto se concreta en la materialidad de la plástica entre dos mundos, el devenir de un imperio, la privacidad de su contemplación como si de un *studiolo* se tratará, o su utilización como elemento social-espiritual.

En *Alegorías y visiones de América: Antonio de Solís, Sor María de Jesús de Ágreda y Juan de Goyeneche*, Beatriz Blasco traza un panorama en el que se entrecruzan personajes, espacios y actividades en la segunda mitad del siglo XVII, formando una tupida red de influencias, contactos e intereses de índole cultural. Madrid se presenta en el texto como un espacio de encuentro entre individuos y producciones culturales de los diferentes reinos que componían la Monarquía Hispánica, a través de unos personajes que representan tres ámbitos de acción en la Corte: el poderoso e influyente humanista y empresario navarro Juan de Goyeneche (1656-1733), con el que guardan estrecha relación tanto el destacado y exitoso literato e historiador Antonio de Solís Rivadeneira (1610-1686), como la mística Sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665) con su extraordinario caso de bilocación entre la Península y Nueva España.

Juan de Goyeneche, involucrado en el grupo de los *novatores* de fines de siglo, conocidos por su afán de renovación humanística y científica por medio del pensamiento crítico², no sólo escribió una biografía de Solís, sino que financió la edición de varias de sus obras y dedicó encendidas alabanzas a su texto más conoci-

² Véase Blasco Esquivias, Beatriz (2019), *Nuevo Baztán. La utopía colbertista de Juan de Goyeneche*, Madrid: Cátedra.

do, la *Historia de la conquista de México*. Escrita por Solís en calidad de Cronista de Indias, como recuerda Beatriz Blasco, esta obra se convertiría en «un verdadero *boom* editorial durante el siglo XVIII, adquiriendo tintes ejemplares por su manera de narrar las glorias nacionales a partir de los hechos heroicos de su principal protagonista Hernán Cortés».

La relación entre Goyeneche y Sor María de Jesús remite a otro de los aspectos contemplados por el Proyecto *América en Madrid*, y es el que compete a las devociones compartidas, a una iconografía inserta en un catolicismo común. Sor María de Jesús alcanzó una fama notable por sus visiones místicas, sus milagrosas predicaciones en Nuevo México –en un acto de bilocación–, su estrecha relación con Felipe IV y sus escritos, en especial su obra póstuma *Mística ciudad de Dios*, (1670), de la cual en 1688 Goyeneche realizó a su costa una edición completa, en seis tomos.

De ediciones, imágenes y representaciones de América trata el capítulo firmado por Rocío Oviedo, *Portadas y frontispicios. Algunas calas en el mundo americano y las imprentas madrileñas (S. XVI y SVII)*. Las portadas son entendidas en este texto como «un complejo universo de símbolos que a la vez explican un aspecto de su contenido y son un reclamo para animar al lector a abrir sus páginas; pero a su vez, estas portadas o frontispicios transmiten un mensaje que expresa un sentido y una valoración». A partir de ahí, se va ofreciendo un recorrido sobre cómo fue evolucionando la idea que, de América y su significado histórico, se fue transmitiendo al público.

Entre la primeras obras publicadas en Madrid sobre América, se encuentra *La Araucana*, en cuya edición de 1569 se incluye directamente el retrato de su autor como imagen de la cubierta³; tal gesto de Ercilla “común a muchos otros conquistadores y colonizadores” es interpretado como «una afirmación del valor que otorga a su propia experiencia y a su servicio como soldado, méritos obtenidos por su propio trabajo y no por su herencia, así como su valía como escritor

³ Véase Oviedo, R. (2021), «La Araucana y los postulados de la Escuela de Salamanca»(107-120) ; “*Mezclar el mundo*”. *Transmisión y circulación de paradigmas culturales en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII*, eds. M. Arano, C. Gimeno y A. Guillamón, Barcelona: CECE-UAB, 2021.

y la posibilidad de ser identificado». Otra forma de representar a América fue la contraposición de los dos mundos, el americano y el occidental, como sería el caso de *Las Décadas* de Antonio de Herrera (1601), donde la cubierta se convierte en una suerte de índice y de explicación de un mundo diferente en costumbres, apariencia y fisonomía al mundo europeo; pero también «un intento de mostrar lo que no se podía expresar con palabras», buscando siempre «la verdad histórica». Finalmente, en su *Tratados de confirmaciones reales de Encomiendas, oficios y casos en los que se requieren para las indias occidentales*, Antonio de León Pinelo optó por una imagen con intención clasicista, arquitectónica, alejado de lo descriptivo, que remite ya a la aceptación de los emblemas propiamente americanos, frente a la imposición de escudos y valores occidentales; junto a la sumisión del conquistado se representa la necesidad de bondad y justicia del gobernante para alcanzar una paz duradera. El capítulo se cierra con un sugerente comentario sobre la *Cuestión moral si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico* (1634), también de León Pinelo, que pone de manifiesto la extensión y atractivo que tenían por entonces algunas costumbres y productos americanos en Madrid.

De la popularidad de obras y hábitos entre el público madrileño, David García Hernán conduce al lector hasta el lugar más representativo y emblemático de la Monarquía Hispánica a mediados del siglo XVII: el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Dos aspectos son especialmente resaltados en relación con este espacio: que en él «se trataba de manifestar lo más visiblemente posible la superioridad de la dinastía con un planteamiento global, sin particularismos ni regionalismos, que debía llevar a un reforzamiento de la idea del servicio a la cabeza de esa dinastía, el soberano» y, «la idea de la centralidad y `nuclearidad´ de Madrid como expresión directa y palpable de esa imagen de superioridad y de su carácter unido y global».

No cabe duda que en el universo de Felipe IV y el Conde Duque de Olivares América ocupaba un lugar de gran protagonismo, como lo pone de manifiesto el hecho de que de las doce victorias representadas en ese gran salón, obtenidas entre 1622 y 1633, cuatro se alcanzarían en territorios americanos: la *Recuperación de Bahía de Todos los*

Santos, por Juan Bautista Maíno, *La recuperación de San Juan de Puerto Rico*, por Félix Castelo, *La recuperación de la Isla de San Cristóbal*, por Eugenio Cajés y *La expulsión de los holandeses de la Isla de San Martín*, también de Eugenio Cajés y hoy perdido.

Junto al ensalzamiento de la dinastía, los cuadros llevaban consigo un mensaje iconográfico sobre lo que el monarca esperaba de sus súbditos, subrayando la importancia del servicio al rey y, la idea de que «el soberano defendía y conservaba sus territorios de las amenazas de los herejes enemigos de la religión y de los que se revelaban contra su rey legítimo». Especialmente evidente en el cuadro de Maíno es el discurso político en varios planos que transmiten esas representaciones victoriosas: «las virtudes del soberano, el providencialismo político, la figura del valido, y las relaciones entre los distintos reinos de la enorme Monarquía de Felipe IV»⁴.

En esta construcción de narrativas e imaginarios, así como en su difusión, se enmarca, también, la propuesta de Amorina Villarreal Brasca y José Enrique López, *América en el teatro del Barroco*. Su objetivo es mostrar la importancia de la producción teatral como factor cultural.

Desde finales del siglo XVI se desarrolla en España una auténtica industria teatral, con una producción de textos para los «corrales de comedias» insólita hasta ese momento. La importancia de esta industria no radica únicamente en el impacto en la vida social, es decir, en el entretenimiento; sino en su capacidad para construir y difundir narrativas, en algunos casos hegemónicas. En la producción literaria del Siglo de Oro sobresalen nombres como Miguel de Cervantes, Luis de Góngora, Tirso de Molina, Guillén Castro o Francisco de Quevedo, por mencionar una minoría; en el texto de José Enrique López Martínez se destaca la figura del novohispano Juan Ruiz de Alarcón (*Juan Ruiz de Alarcón, primer escritor americano en el Parnaso madrileño*), una conexión entre ambas partes del océano por medio de un género que si se caracteriza por algo es por su carácter (cultural y) social.

⁴ Villarreal Brasca, A. y Amadori, A. (2015), “La representación pictórica de la defensa de América durante el reinado de Felipe IV”, en VV. AA., *Perspectivas y novedades de la Historia Militar: aproximación global*. Madrid: Ministerio de Defensa.

Las piezas teatrales pronto comenzaron a interesarse por la temática americana. Aunque escasos, se pueden encontrar textos producidos en la Villa cuya narrativa evoca la época sobre las conquistas, la liturgia religiosa y las comedias; pero también, se escribieron obras destinadas a mostrar los abusos de los conquistadores, las alabanzas a personajes extraordinarios o comedias de aventuras. Eludiendo las licencias «históricas» y las tramas secundarias (escenas cómicas, amorosas, etc.) estas producciones dramáticas, como apuntan los autores, pudieron acercarse a un «moderno periodismo» con «un alcance y una proyección social para la creación de un imaginario americano que no pudo tener otro producto histórico-cultural».

No queremos cerrar este exordio a la lectura de las contribuciones de esta sección, sin recalcar cómo las producciones de las artes plásticas y de la literatura fueron los elementos materiales que hoy día mantiene conectadas las orillas de dos «mundos» por medio de identidades compartidas, pensamientos interconectados y fraternidades históricas.

POR LO QUE REPRESENTA. IMAGINERÍA
LIGERA NOVOHISPANA CON CAÑA
DE MAÍZ EN ESPAÑA: ENTRE LA CORTE
Y EL CONVENTO*

Pablo F. Amador Marrero
*Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México*

Ramón Pérez de Castro
*Departamento de Historia del Arte, GIR IDINTAR,
Universidad de Valladolid*

Una de las aportaciones artísticas novohispanas más tempranas y cuantitativamente más importantes que integran el patrimonio español está compuesta por las esculturas ligeras ejecutadas con caña de maíz. Este tipo de piezas –en las que coexisten elementos de raíz prehispánica con tecnologías europeas– fue de las más demandadas por un muy heterogéneo perfil de comitentes. Estos las remitieron a Europa bien como presentes para parroquias, conventos y cofradías con las que guardaban algún tipo de vínculo o para presidir sus propias capillas y oratorios, o bien como regalo áulico y devoto destinado a altas personalidades.

Desatendidas habitualmente por la historia del arte de nuestro país, pocas veces han recibido una atención distinta a la consideración como extrañas curiosidades antropológicas y –por su carácter seriado– “artesanías”¹ de exótico del origen y materialidad, más liga-

* Trabajo realizado en el marco de los proyectos de investigación: CIRIMA. *Circulación de la imagen en la Geografía artística del mundo hispánico en la Edad Moderna* (PID2020-112808GB-I00), al que pertenece el primero de los autores; y *En el palacio y en el convento. Identidades y cultura artística femeninas en Castilla y León* (PID2019-111459GB-I00) del que es integrante

das a una concepción popular en sentido peyorativo. Tras una lenta y dilatada investigación llevada a cabo en los últimos años, nuestra propuesta se centrará en las múltiples lecturas que tales esculturas tuvieron en su momento, destacando la significación e importancia que llegaron a alcanzar en el entorno de Madrid y la Corte, escenario al que intentaremos circunscribirnos tanto por su relevancia como por su interés como ámbito de recepción y transmisión hacia otros lugares de la Península. Utilizaremos fundamentalmente varios ejemplos conservados en las clausuras y templos madrileños, destacando su importancia y las poliédricas interpretaciones que pueden trazarse a partir de ellos. Además, incluiremos algunas obras inéditas o menos conocidas y que vienen a justificar el título de este trabajo: «por lo que representan»; frase que consideramos nuclear dado que fueron artefactos tan eficazmente devotos como evocadores de un imperio católico en expansión.

Por ello queremos señalar que este trabajo es continuación y complementa a otro presentado en el encuentro *Presencia de América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes en tránsito*². En él nos centrábamos en distintos crucificados ligeros novohispanos relacionados con el estricto ambiente cortesano entre los reinados de Felipe II y Felipe III, intentando explicar cómo el auge del arribo de piezas novohispanas de esta tipología que se produjo durante el gobierno de este último –y especialmente del Duque de Lerma–, hundía sus raíces en el periodo cronológicamente anterior. Las tallas que dimos a conocer y analizamos de Martín Muñoz de las Posadas, el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial o el procedente de las bernardas de Alcalá de Henares, nos sirvieron para trazar los hitos de un camino que vemos más enriquecido y allanado con las obras que ahora abordamos con mayor detenimiento.

La oportunidad que nos ofrecen los organizadores de estos encuentros que giran sobre la huella americana en Madrid nos permite ir

el segundo, ambos financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

¹ Alemán y Calderín, 2020. Un breve estado de la cuestión al respecto en Amador y Pérez, 2023, 83-87.

² Amador y Pérez, 2023, 83-116.

superando algunos olvidos historiográficos así como identificar y poner en valor obras que pertenecen a nuestro acervo patrimonial y que aproximan ambas orillas del Atlántico, restos de una circulación política y cultural secular. Aún falta mucho por investigar, pero poco a poco podemos ir superando la opinión –casi lamento– que realizamos hace una década cuando indicábamos que «pese a nuestra incesante búsqueda, no hemos podido localizar ninguna obra, fuera de las que conservan las Descalzas Reales, en el ámbito madrileño» pertenecientes a esta tipología ligera en caña de maíz y papel amate³. Nos referíamos concretamente a los dos crucificados y al busto-relicario conservados en esa clausura franciscana. Como mucho podríamos incluir en esta modesta nómina –y de manera un tanto forzada pues no nos consta su origen exacto– otro crucificado de pequeño formato donado en 2018 al Museo de América procedente de una colección particular⁴ (Fig. 1). La obra está pendiente de ser estudiada en mayor profundidad y, aun estando de acuerdo en que se trata de un «exponente excepcional del coleccionismo privado español de este momento», su datación inicial en el siglo XVI y su relación con los talleres de Michoacán merecen algunas observaciones. A nuestro juicio habría que retrasar su cronología hacia el segundo cuarto del siglo XVII, momento en el que se ralentiza la frenética importación de crucificados ligeros novohispanos que caracterizó las décadas precedentes –especialmente durante el valimiento del Duque de Lerma– y que entonces se reorientó sobre todo hacia piezas de formato más reducido y apto para oratorios privados y espacios devocionales domésticos. Entre las esculturas españolas que claramente pueden vincularse con el ejemplar del Museo de América destaca el crucificado que preside la celda de la venerable M. María de Jesús del Monasterio de Ágreda (Soria)⁵ tanto por su técnica

³ Amador Marrero, 2012, 181.

⁴ N^o inv. 2018/19/01. Medidas Cristo 93x79 cms.; cruz: 119x86 cms. Al respecto: Subdirección General de Museos Estatales, 2019, 4. La primera vez que parece citarse su existencia es en Tudela, 1967, 140, constando como propiedad de María Luisa Bueso y su hijo, el americanista Juan Pérez de Tudela.

⁵ Tudela, 1965; Cerrillo Rubio, 1992; y especialmente Amador Marrero, 2012, 398-390, que recoge la bibliografía anterior. Fernández Gracia, 2002, 235-236 vincula el crucificado a las donaciones de sor Francisca María de Jesús (Ruiz de Valdivieso) al entrar en el convento soriano, razón que motiva buena parte del excepcional tesoro virreinal que aún conserva. Camarera de la duquesa de Albuquerque, pasó la mayor parte de su vida en Madrid y acompañó a los virreyes en su periplo mexicano (1653-1660).



Fig. 1. Cristo Crucificado. Escultura ligera con caña de maíz, Museo de América (donación). Fotografía: cortesía del Museo de América.

como por la analogía en las medidas (90x67 cms) y en sus características formales. Igualmente guarda un parentesco con otras obras de similar e incluso más tardía cronología, entre las que cabe incluir el pequeño crucificado de las Descalzas Reales, del que trataremos más adelante⁶. La enjuta y marcada anatomía –especialmente, las costillas y caja torácica–, la forma tubular de sus extremidades, ciertamente envaradas y la particular forma de tallar la barba o el paño de pureza –cada vez más reducido y de somero plegado– son el resultado de una evolución gradual y sin disonancias que parece partir del taller *de los Grandes Cristos* y tiene su paralelismo en otras tallas de gran formato, tales como los crucificados de la catedral de Ciudad Rodrigo por citar

⁶ Es lo que ocurre con el *Cristo de las Enaguillas* de Valtierra (Navarra, 77x72 cms), pero también con el del Museo de la Encarnación de MM. Carmelitas descalzas de Ávila. Sobre ellos Amador Marrero, 2012, 390 y ss.

algún caso español. Resulta muy interesante señalar además la preferencia que encontramos en el siglo XVII por mostrar la imagen de Jesús vivo en la cruz (cristos *de la expiración* o *inspiración* como los de San Francisco de Cádiz, Arróniz, Concepcionistas de Tafalla o el del panteón de los Marqueses de Villafranca en Villafranca del Bierzo, por ejemplo) y que hay que vincular tanto a un cambio devocional muy característico de ese momento como al destino que muchos tuvieron en espacios de oración privados. En este sentido, el ligero movimiento de las piernas y la concepción de la cabeza –ladeada, con la cabellera reposando en los hombros pero sin caer por el pecho y centrando la atención en los ojos y boca entreabierta– remite a modelos bien conocidos que tienen a lo italiano como primer foco de emisión –partiendo de Miguel Ángel y de unos tipos concretos popularizados por los artistas de la *contramaniera*– pero cuya huella en la plástica hispánica fue inmediata y bien prolongada.

Visto desde la centralidad americana, si bien esto es relevante y evidente, no es menos sugerente la vinculación de crucificados de este tipo con la plástica oriental, y especialmente con los crucificados de marfil que, de similares medidas y con cierto parentesco formal, atravesaban en amplia legión el continente en su viaje al Viejo Mundo por las mismas décadas. Sospechamos que tal trasiego artístico supuso un revulsivo e influyó en la producción de imaginería ligera novohispana –como ya se ha demostrado y es bien conocido en el caso de otras manifestaciones artísticas– siendo este un aspecto que deberá estudiarse con más detenimiento. Sea como fuere, el que la mayor parte de los crucificados de caña de pequeño formato existentes en España se recibieran a partir del segundo tercio del XVII no ha de ser una mera coincidencia. Tampoco que el ritmo de su importación fuera disminuyendo a medida que el arte de los sangleyes copaba un mercado en el que, una vez más, la materialidad exquisita y exótica o el simbolismo anexo a su procedencia hizo a esas obras orientales especialmente atractivas⁷. Los crucificados de caña del XVII aún tienen mucho que

⁷ Es necesario realizar un completo estudio de las fuentes documentales, especialmente de inventarios dotales y post mortem, testamentarias y donaciones para poder precisar más exactamente este proceso. Actualmente contamos con algunos ejemplos significativos. Por ejemplo, la apabullante relación de objetos americanos (1683) que procedían de María Luisa de Toledo, hija del virrey marqués de Mancera y que es «un completo inventario de los

aportar –como ya lo hicieron sus antepasados quinientistas– a una revisión del propio concepto de circulación estética, cultural y transversal en aquel mundo globalizado del imperio hispánico.

Como hemos dicho, Madrid no podía ser una excepción y cada vez se perfila mejor como etapa clave en ese incesante viaje de obras y piezas ligeras novohispanas. No faltan a lo largo del tiempo referencias en inventarios madrileños a crucificados de caña, si bien hay que advertir que muy probablemente la cantidad tuvo que ser sensiblemente mayor de la que tenemos constancia. El desconocimiento de su concreta materialidad –y tal vez el escaso interés prestado a ella–, la falta de precisión en inventarios y tasaciones y la utilización de términos genéricos (pasta, molde, India, etc.) dificultan que poseamos un censo más concreto. Aún así, podemos destacar cómo Águeda Francisca de Prado y Castilla –mujer de Antonio de Guzmán, caballero de Calatrava– poseyó una «echura de un Santo Cristo de caña en una cruz de peral con su peana»⁸. Y Eugenia Enríquez, mujer de un oficial de la Contaduría General de Cuentas, tuvo otro de tres cuartos de vara (1644)⁹. Queda la duda de la verdadera identificación y origen de algunas piezas que aparecen descritas como crucificados de *caña de la China*, como los que –junto a otros de marfil y madera– poseyó Juana de Borja, marquesa de Montealegre y condesa de Grajal (1661)¹⁰.

Son verdaderamente escasos los ejemplos de piezas novohispanas procedentes del mercadeo artístico, a diferencia de otras producciones artísticas seriadas como las esculturas de Malinas. Ello permite sugerir que fundamentalmente su llegada está ligada a ofrendas devotas, a ajuares formados en las estancias ultramarinas

bienes que se importaban en esa época a la Península». Destaca en el documento la ausencia de imágenes ligeras de caña de maíz frente a la nutrida presencia de cristos de la agonía de marfil –y otras tallas de igual material–, que además alcanzaron una tasación elevada; al respecto ver Gutiérrez Usillos, 2018b, 200-201; 2018a, 133-134.

⁸ Helmstutler y Coppel, 2013, 268 y 269. Ha de identificarse con el «santo Cristo de la agonía con su cruz negra de peral y peana de penasco» que fue tasado en 300 reales.

⁹ Helmstutler y Coppel, 2013, 384. Eugenia era mujer de Domingo Soria Arteaga y poseyó «un santo cristo crucificado de mas de tres cuartos de largo de caña encarnado que vale 200 rs».

¹⁰ Puerta Rosell, 2018, 1056. Tras citar sendos crucificados de pequeño formato de marfil se inventariaron dos realizados con “caña de la China” con cruz de ébano y de tamaño ligeramente superior a los 50 cms. La autora identifica la materialidad con el bambú.

y al concepto de regalo entre deudos, parientes y personalidades a las que halagar, cada cual con sus correspondientes expectativas. El contexto del Madrid cortesano –tan abierto como plural– se nos ofrece como un magnífico escenario en el que analizar la repercusión, distribución y valoración específica de este patrimonio escultórico. Por esto mismo poseemos tempranos casos de encargos dirigidos expresamente a los talleres novohispanos con el fin de conseguir tales artefactos «en origen». En el tercer cuarto del XVI el canónigo y escritor humanista Francisco Cervantes de Salazar recibió en México sendas peticiones por parte de su buen amigo Francisco de Valmaseda, escribano del Consejo de Indias (Madrid, 10/11/1567) –cuya familia está muy ligada al convento de la Concepción jerónima– y de Gabriel de Rincón (Toledo, 10/05/1571), que pudiera identificarse con el oficial tallador de la Casa de la Moneda de Toledo, lugar de procedencia de Cervantes¹¹. La abundante comunicación epistolar con el primero permite contextualizar el encargo en el seno de una continua gestión de prebendas y nombramientos aprovechando la confianza y posición de Valmaseda en ese Consejo, cuyos miembros históricamente constituyeron una de las puertas abiertas más sugerentes para la introducción de tales piezas en España. Unas décadas más tarde y ya en el reinado de Felipe III seguimos observamos que el flujo de esculturas ligeras fletadas (y buscadas explícitamente) gracias a esas relaciones personales y políticas entre Madrid y México se siguió manteniendo y cómo, a través de la Corte, las obras se redistribuían a los más variados destinos peninsulares¹².

¹¹ García y Mac Gregor, 1934, 223-224, recogidas en Carrillo y Gariel, 1949, 14-115. Valmaseda solicitó a Cervantes de Salazar «enviarme una imagen buena y a buen recaudo». La carta de Rincón suele aparecer fechada por error en 1531, algo que corrige Millares Carlo, 1946, 70, y se escribió solicitando que «en un pueblo donde tengo un poco de hacienda ay una cofradía y hermandad de la Santa Veracruz, y es tan pobre que no tiene en caudal para comprar una imagen de un cruzifixo. Suplico a V. md, porque yo me ofrecí de hazerles traer uno desas partes, confiado en que Vmd. haría la limosna, me le mande enviar que sea al natural y escogido de mano de Vmd., que yo le aprometo de dar horden como se aga una memoria perpetua para siempre jamás por Vmd. y sus difuntos».

¹² Es lo que ocurrió con García Mazo (o Garcimazo) de la Vega, Caballero de Santiago, Tesorero General y del Consejo de Hacienda, Contador Mayor y Secretario Real, una de las *hechuras* del Duque de Lerma. En su testamento de 1611 recordaba que había enviado orden a la Nueva España para conseguir un crucificado grande con destino al convento de carmelitas descalzas de Valladolid, donde vivía una de sus hijas –y aún se conserva la escultura–, «que este Cristo le ha de enviar el Conde de la Gomera a Nueva España a Bernardino de Paredes a los cuales yo he escrito sobre ello». El Conde de la Gomera (Antonio Peraza de Ayala y

EL CRISTO DEL PERDÓN DE LA IGLESIA DE SAN DIEGO DE PUENTE VALLECAS. UN NUEVO REFERENTE NOVOHISPANO EN EL MADRID DEL SIGLO XVI

En esta aproximación, el intento de superar la –supuesta– escasa presencia de crucificados ligeros novohispanos en el ambiente madrileño nos lleva a destacar la catalogación de un nuevo y muy singular ejemplo. Se trata del denominado *Cristo del Perdón*, imagen de tamaño natural (175 x 160 x 23 cms.) que conocimos a través de los informes histórico-artísticos (Carrasco de Jaime, 2007) y de restauración (Fernández de Córdoba, 2007) derivados de la intervención que se le efectuó en el por entonces Instituto del Patrimonio Histórico Español –hoy Instituto del Patrimonio Cultural de España– en 2007¹³ (Fig. 2).

En aquel momento los profesionales se decantaron por adscribir la escultura a un artista anónimo de posible origen filipino y caracterizaron su materialidad como pasta de caña de bambú, datándolo en la primera mitad del siglo XVIII. Para estas aseveraciones –especialmente la de su origen– tomaron como orientación las informaciones recogidas de los responsables del templo. La misma fuente aportó algunos datos que consideramos igualmente importantes.

Sólo la tradición oral transmitida por el cabildo parroquial afirmándolo estante en los depósitos del Obispado de Madrid, al parecer, en un lamentable estado de conservación debido a los daños sufridos en la Guerra Civil Española¹⁴. Según dicha tradición, todo parece indicar

Rojas) estaba vinculado familiarmente con el Duque de Lerma y tenía una cierta relación de amistad personal con García Mazo. Lo mismo ocurría con el mercader mexicano Bernardino de Paredes pues ambos procedían de Paredes de Nava (Palencia). Archivo Parroquial de Paredes de Nava, Pergaminos, 6, cit. en Viguri, 2002, 91; Una copia del testamento y fundación del mayorazgo de García Mazo de la Vega en Archivo General de Simancas [AGS], CME, 640, 24-26. La fundación y dotación de capellanía en Ídem, CME, 606, 47.

¹³ http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=%3A*&start=18&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_people&fv=Fern%C3%A1ndez+de+C%C3%B3rdoba+Garc%C3%ADa+Loygorri%2C+Marta+%2F+Restaurador&fo=and (Signatura digital: R232143T). Consultado en febrero de 2023.

¹⁴ Sobre este asunto, en el mismo estudio histórico se indica que «don Simeón Alarcón López, feligrés de la parroquia, publicó en 1995 una *Coronada Historia de la Fundación de San Diego de Madrid*, recogiendo muy dispares noticias. Según la misma, a raíz de los sucesos acaecidos durante “La Contienda del 36”, muchas obras de arte fueron destrozadas y muchas de ellas recogidas, compiladas y entregadas a la diócesis; los primeros religiosos de la

que se hallaba presidiendo el coro alto del monasterio de Nuestra Señora de La Encarnación de Madrid, perteneciente a la orden mendicante de hermanas Agustinas Recoletas. Históricamente, tal y como señala don Manuel Sanchiz, párroco de San Diego, la misma orden había gozado de muchos favores de la Casa Real desde la fundación de dicho monasterio y su presencia en Filipinas hace factible y real el habilitar una teoría que, lejos de suponer un quiebro decisivo para la Historia del Arte, suponga un vínculo y nexo de unión de aquella tierra con el asiento de la Orden en la capital de España. En última instancia podría buscarse una razón lógica que explique la presencia del *Cristo del Perdón* en Madrid (Carrasco de Jaime, 2007, 4-5).



Fig. 2. Cristo del Perdón. Escultura ligera con caña de maíz, atribuido al Taller del Cristo de Cortés. Iglesia parroquial de San Diego, Puente Vallecas (Madrid). Fotografía: Ramón Pérez de Castro.

congregación solicitaron una imagen de Cristo para su parroquia, y, conducidos al sótano del obispado se hicieron con ésta en el año de 1942. Tan sólo uno después, concretamente, el 22 de agosto de 1943 se produjo el acto celebrativo de la bendición». Carrasco de Jaime, 2007, 5.

La hipotética procedencia de la escultura de un convento de agustinas (concretamente de Recoletas que se identifica con el de la Encarnación, si bien recordemos que aún subsiste el de Santa Isabel en la misma ciudad) y la vinculación histórica de la orden con Filipinas llevó a catalogar la escultura como originaria de aquellas islas, algo no tan infrecuente¹⁵.

Aun siendo conscientes del precario estado de conservación en el que se encontraba la obra cuando se destinó a su actual templo y de la intervención realizada por el escultor Miguel Vadell con el fin de devolverla al culto (Carrasco de Jaime, 2007, 5-6), tanto los datos aportados durante su restauración científica como el análisis de la realidad actual de la pieza no deja lugar a dudas en cuanto a su procedencia mexicana.

Son tantos los elementos que permiten armonizar este crucificado –en su trazado general o en detalles concretos– con otras obras novohispanas que venimos estudiando que resulta relativamente sencillo encontrar los rasgos identitarios de toda una serie de piezas novohispanas repartidas por diferentes puntos de la geografía española y mexicana que en su momento conjuntamos bajo la identificación de un hipotético obrador: el denominado *Taller de Cortés*, activo en la segunda mitad del siglo XVI en la Ciudad de México¹⁶. Como ya hemos comentado en otras ocasiones¹⁷, el mero hecho de comparar las descripciones de las primeras obras de referencia con los nuevos ejemplos –como en este caso madrileño–, pone en evidencia lo efectivo de su filiación. Para ello reutilizamos la descripción del *Cristo de Zacatecas* –antaño de la Vera Cruz–, que se encuentra en la localidad cordobesa de Montilla y fue traído de México en 1576 por el indiano Andrés de Mesa (Fig. 3).

¹⁵ Recordemos cómo, según Fray Damián Bermejo (1820: 254), el crucificado del noviciado de San Lorenzo de El Escorial fue regalado a Felipe II por los primeros cristianos de las islas Filipinas, perpetuando en cierto modo su exotismo, Amador y Pérez, 2023, 94-98.

¹⁶ La formulación de este taller específico partiendo de las concomitancias formales de diferentes piezas ligeras novohispanas se viene planteando desde Amador Marrero, 2002, 56-57. En cuanto a las imágenes que en el momento de la defensa de nuestra tesis doctoral teníamos localizadas en España, contábamos con casi veinte ejemplos (Amador Marrero, 2012, 226-258). Desde entonces la nómina ha crecido de forma importante con varios ejemplos más publicados y otros aún por dar a conocer.

¹⁷ Por ejemplo en el estudio y catalogación que en conjunto realizamos del denominado *Cristo de la Santa Cueva de Santo Domingo* del convento de Santa Cruz la Real de Segovia. Pérez y Amador, 2020, 645-659.



Fig. 3. Cristo de Zacatecas. Escultura ligera con caña de maíz, atribuido al Taller del Cristo de Cortés. Parroquia de Santiago, Montilla, Córdoba. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

Es de tamaño mayor que el natural. Presenta anatomía muy marcada en la que sobresale el correcto modelado con costillas realzadas y cuyo arco, frente al de otras imágenes, es mucho más cerrado. Igual que ocurre en el torso, las piernas y pies demuestran un correcto conocimiento fisiológico, esmerándose en la realización de las extremidades, al contrario que en muchas otras piezas de la misma técnica. Se distingue el trabajo de la cabeza, cuello bien trazado y remarcando el esfuerzo en la musculatura de esta zona. En la realización del rostro, (...) muestra facciones serenas, con la boca entreabierta, dejando ver ligeramente los dientes. El tratamiento del pelo, tanto de la cabeza como de la barba y bigote –aunque estos últimos para el caso madrileño fueron muy intervenidos por M. Vadell–, siguen los acanalados paralelos habituales (...) Al igual que ocurre con las otras imágenes que filiamos a este obrador, un mechón de pelo cae por el lateral izquierdo, dividiéndose en dos menores que se en-

trelazan. En el otro lado del rostro, el pelo, del que sale un pequeño mechón, queda recogido en ligeras ondulaciones tras la oreja, discurriendo lateralmente por el cuello y uniéndose en la espalda al que viene de la parte posterior de la cabeza (Amador Marrero, 2012, 227).

Frente al modelo más común que venimos encontrando en la gran mayoría de los catalogados, el paño de pureza no posee el habitual y tan característico cruzado de pliegues en la parte frontal, una de las señas de identidad de este obrador. En el caso del crucificado madrileño el *perizonium* se resuelve con el mismo tipo de ondulaciones pero sin cruzarse, algo que no entra en contradicción con la filiación al taller de Cortés pues ya hemos demostrado que en un mismo obrador y sobre un mismo modelo fue relativamente habitual encontrar variaciones, especialmente en el paño. Ejemplo de ello –y siempre vinculado al taller que nos interesa– son el destruido *Cristo de las Aguas* de Guadalcanal (Sevilla), el crucificado de la Vera Cruz de Lekeitio (Vizcaya), el de la *Misericordia* de la iglesia y antiguo hospital del mismo nombre en Sevilla o el *Cristo de la Salud* de Trujillo (Cáceres), además del que en su momento catalogamos en la Puebla de Sancho Pérez (Badajoz)¹⁸.

Antes de concluir con esta prenda, nos interesa llamar la atención sobre su diseño estofado. Estamos de acuerdo con el grupo de especialistas que lo estudiaron e intervinieron sobre la hipótesis de que conserva la decoración original, a diferencia del repolicromado general que presenta en las carnaciones (Carrasco de Jaime, 2007, 9). Tanto sus diseños como el fino trabajo de esgrafiado del temple blanco sobre la lámina de oro, no distan mucho de otros del mismo obrador como los presentes tanto en el *Cristo de los Canarias* (Gran Canaria) como en los del *Cristo de Cortés* de la capilla anexa a la Catedral de Tlaxcala, el *Cristo de Cortés* del antiguo convento de Huejotzingo o el recientemente recuperado *Cristo las Misericordias* de la Catedral de Tlalnepantla¹⁹, los tres últimos en México²⁰.

Asentada la catalogación novohispana de este nuevo referente, nos interesa la valoración que en su momento expuso el equipo de

¹⁸ Amador Marrero, 2012, 243-250 y 252-254.

¹⁹ Intervención realizada por Garza & Santiago entre finales de 2022 y los primeros meses de 2023.

²⁰ Amador Marrero, 2002, 56-57, y Amador Marrero, 2012, 675-681.

intervención del IPHE dada la infrecuente materialidad y exotismo geográfico del crucificado, argumento con el que comulgamos frente a otras percepciones que aún se mantienen como parte de una historia del arte ciertamente constreñida –por excluyente– a lo formal.

No cabe duda de que nos hallamos ante un arte importante y tremendamente complejo; no por ser de naturaleza vegetal quedan condicionadas cualitativamente a la no-existencia de una preocupación, ensayo, fórmula. Es un arte humano quizá, mal interpretado y mal conocido; mal contemplado por lo occidental. En todo caso es sencillo y puede ser tremendamente elegante. Hay que entender lo importante que resulta el revalorizarlo en un contexto adecuado, no viéndolo quizá a través del prisma comparativo de la talla en madera a la que estamos acostumbrados (Carrasco de Jaime, 2007, 10).

Finalizamos por ahora con este *Cristo del Perdón* recuperando la llamada de atención sobre su posible procedencia del Real Monasterio de la Encarnación que señalaban los responsables de la imagen. El hecho de que se haga mención expresa de su primitiva ubicación en un coro conventual, presidiendo uno de los espacios más importantes de la vida de las religiosas es algo sobre lo que volveremos más adelante, pudiendo adelantar que tal emplazamiento es uno de los más frecuentes en el caso de los crucificados ligeros novohispanos y refleja su trascendencia simbólica.

De confirmarse el dato de la procedencia de este crucificado del monasterio de la Encarnación, creado por Felipe III y Margarita de Austria en 1611, volvería a enlazar a su fundadora –la M. Mariana de San José– con obras ligeras procedentes de México a través del contexto cortesano. A ella fue a quien regaló el obispo Juan Bautista Acevedo, personalidad de la órbita del Duque de Lerma, uno de estos crucificados para ser colocado en el coro (posteriormente reubicado en el retablo mayor de la iglesia) del convento de Valladolid. La obra fue muy bien valorada la M. Mariana y hoy se conserva en la localidad de La Mudarra (Valladolid) (Pérez y Amador, 2020: 627-640). Por más que esta conexión resulte sugerente, hemos de ser prudentes al respecto sobre todo atendiendo a las cronologías. El hecho de que el *Cristo del Perdón* tenga referentes tan tempranos como el indicado *Cristo de Zacatecas* de 1576 y que la mayor parte de las efigies de

las que tenemos datos de este obrador no lleguen ni a aproximarse a 1600 lo alejarían de manera notable de la fecha de fundación del convento. Aunque esto no invalida en modo alguno que pudiera proceder de la Encarnación, no debemos olvidar que en Madrid ya existía desde 1589 el convento de agustinas de Santa Isabel, cenobio puesto desde comienzos del XVII bajo la protección regia de Margarita de Austria y la reforma de la M. Mariana. Este convento sí que sufrió más severamente las consecuencias de los incendios y destrucciones que caracterizaron el inicio de la contienda civil en Madrid y pudo reconstruirse con la venta de parte del patrimonio salvado por las propias religiosas. Debemos esperar a los resultados de futuras investigaciones para saber si esta segunda pista sobre el origen del *Cristo del Perdón* nos conduce a esclarecer su verdadero origen²¹.

LA IMAGINERÍA LIGERA NOVOHISPANA EN EL MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES

Al hablar de la escultura ligera novohispana en Madrid resulta obligado reservar un lugar destacado para las que se conservan en el Monasterio de las Descalzas Reales, dada la trascendencia tanto de las obras como de su contexto desde una perspectiva nacional e internacional. Se trata de un variopinto conjunto de cuatro piezas que, por sus diferencias y singularidades, no tienen paralelos en los espacios originales en los que se han mantenido y que hemos registrado en ambas geografías. La importancia y trascendencia de la fundación religiosa que las alberga ha facilitado su reconocimiento. El repaso de la bibliografía que han generado nos ofrece sobre todo la idea de encontrarnos ante ejemplares muy particulares, rarezas indianas y exóticas por su materialidad y procedencia, pero sin entrar en más profundidades. De hecho seguimos huérfanos de referencias documentales o históricas de interés sobre ellas. Sin datos precisos que arrojen algo de luz sobre su datación o sobre las verdaderas vías de ingreso a tan exquisita colección, los estudios publicados siguen girando sobre lo formal, su origen y materialidad.

²¹ Sobre la historia de este convento madrileño ver Sáez Ruiz-Olalde, 1989 y VVAA, 1990 o, recientemente, Muñoz Martín, 2018.

En otras ocasiones ya hemos apuntado algún parecer sobre el crucificado (65 cms. con cruz) que se mantiene en la capilla de santa Inés del claustro alto. Frente a la opinión que se ha venido repitiendo y que fecha su realización más probable en el siglo XVI²², la ausencia de referentes próximos de esa cronología y los paralelismos formales con un conjunto cada vez mayor de crucifijos del siglo XVII de pequeño formato –algunos de ellos señalados al comienzo de este trabajo– terminan por inclinar la balanza hacia esta última centuria²³. Necesariamente deberemos esperar a que en un futuro –ojalá no muy lejano– pueda ser analizada su materialidad. Ello permitirá entender mejor la obra y también establecer paralelismos técnicos más precisos respecto a otros ejemplares peninsulares y de ultramar, tendiendo puentes por analogía con sus historias, origen y formas de llegada a la Península.

Otro tanto ocurre con el crucificado que se expone en la actual Sala de Tapices²⁴ (Fig. 4). Se trata de una escultura de tamaño natural de la que hasta el momento tampoco hemos encontrado par lo suficientemente próximo para generar los vínculos oportunos. Por ello seguimos manteniendo que:

puede relacionarse con aquellas piezas realizadas en el cambio de siglo –añadiríamos que probablemente algo más tarde–. Tras permanecer muchos años en un precario estado de conservación, como denunciaba Tudela²⁵, hoy se encuentra restaurado y en exhibición. De la obra destaca principalmente el tratamiento del rostro, frente a lo blanda de su anatomía y colocación de las piernas muy flexionadas desde la cintura, que la separa del madero²⁶.

Frente a la desidia historiográfica que en cierto modo se mantiene sobre ambas piezas, proponemos ahora una diferente aproximación para otras de las conservadas en las Descalzas partiendo de lo formal y dando importancia a detalles en los que no se han profundizado lo suficiente. Los resultados nos obligan de nuevo a volver en parte a nuestro alegato inicial y a entenderlas en el marco del regalo cortesano.

²² Maquívar, 1994b, 311.

²³ Amador Marrero, 2012, 405-406.

²⁴ García Sanz y Sánchez Hernández, 2009, 30.

²⁵ Tudela, 1965, 142.

²⁶ Amador Marrero, 2012, 407.



Fig. 4. Cristo de caña de la Sala de Tapices. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid (n.º inv. 00612972). Fotografía: Patrimonio Nacional.

El Ecce Homo de las Descalzas Reales: una obra singular

La fama de esta imagen es inversamente proporcional al desconocimiento señalado sobre el origen y la materialidad específica de las esculturas novohispanas que se custodian y veneran en el Monasterio (Fig. 5). Este busto del Ecce Homo ha servido de referente cuando, por una u otra causa, se ha buscado evidenciar en el patrimonio español la producción de escultura americana y en general –y específicamente– la temprana con caña de maíz. Por ello, su presencia en exposiciones nacionales e internacionales es relativamente frecuente. En los estudios asociados se han sucedido diferentes aproximaciones, pero siempre después de justificar y exaltar de dispar forma su naturaleza²⁷. Es de destacar que en varios de

²⁷ Entre las que consideramos más destacadas están la de Halcón, 1999-2000, 404-405, con amplia bibliografía precedente, y Velarde, 2006, 268.

esos textos se ha alabado su trabajo escultórico²⁸, siendo un caso raro pues por lo general la historiografía española se ha movido entre la indiferencia y la minusvaloración estética a la hora de calificar la plástica ligera novohispana, derivándola hacia intereses más bien antropológicos.



Fig. 5. Ecce Homo. Escultura ligera con caña de maíz, finales del siglo XVI. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid (nº inv. 00611548). Fotografía: Patrimonio Nacional.

Centrándonos en la obra, fue Velarde la que puso el acento en la ausencia de piezas similares conocidas²⁹, lo que directamente la distingue. Por ello podemos entender que quizás no provenga de la producción casi seriada –debido al conocido uso de moldes y formas estandarizadas–, de la que derivan muchos de los ejemplos

²⁸ Maquívar, 1994a, 311; Halcón, 1999-2000, 404-405; Velarde, 2006, 268.

²⁹ Velarde, 2006, 268.

conservados en España y México, siendo estos en su mayoría representaciones de Cristo crucificado. A su vez, y como esbozamos en su momento³⁰, esta particular iconografía, ajustada a las realizaciones ligeras que tratamos, ha de ponerse en relación con los modelos que a finales del siglo XVI ya estaban en boga y que, en atención a “la calidad de la obra hace que nos decantemos por la interpretación de un modelo escultórico previo de importancia cuyo punto de partida, de nuevo, pudo ser uno de los múltiples grabados que tanta difusión alcanzaron en tierras americanas, en especial flamencos y germanos”³¹.

Por todo lo anterior y si repensamos ahora su estatus como un plausible reflejo más de los regalos de corte a los que –como apuntamos– se pueden asociar por su singularidad la mayoría de las piezas americanas atesoradas en ese monasterio –y en general en las colecciones regias–, entendemos cómo desde su creación debió buscarse la efectividad de tal fin. Este vínculo creación singular/regalo no es un tema nuevo en la bibliografía del arte novohispano. Entre los que lo han abordado nos permitimos recordar lo indicado por Estrada de Gerlero en su trabajo sobre la plumaria, y especialmente en la conocida *Misa de San Gregorio* que conserva el Musée des Amériques de Auch, Francia³². Pese a que somos conscientes de las enormes distancias entre esta última pieza y la escultura que tratamos, no deja de ser paradójica la existencia de una suerte de vínculo, ya no sólo en el concepto de regalo que se baraja para ellas, sino también en cierto paralelismo en cuanto al hecho de retratar a Cristo sobre el sepulcro en la primera, y Cristo como Ecce Homo sobre una reliquia del sepulcro.

Ese carácter de imagen-relicario de la escultura es otra de las singularidades que merece especial atención, siendo incluso quizás lo más relevante de ella a pesar de que apenas ha sido abordado. Recordemos que en la parte frontal de la peana tiene un espacio acristalado en el que se resguarda y exhibe una reliquia del Santo Sepulcro con su correspondiente filacteria identificativa. Como dijimos, esto

³⁰ Amador Marrero, 2012, 339-340.

³¹ Amador Marrero, 2012, 339.

³² Estrada de Gerlero, 1994, 80.

hace de ella una particular imagen-relicario sin parangón conocido en obras de ese momento y esa materialidad indiana, tanto a uno como a otro lado del Atlántico. En el intento de localizar una pieza próxima deberemos esperar hasta la década de los sesenta del siglo XVII, momento en el que Julián García del Pardo Cortés –un cargador de Indias asentado en Cádiz y vinculado con la activa comunidad de vascos dedicados al trasiego y comercio americano– trajo consigo una suerte de verdadero retrato escultórico de la milagrosa talla de *Jesús a la Caída* que se veneraba en la iglesia hospitalaria de la Inmaculada que fundara el propio Hernán Cortés. La imagen, llamada a convertirse en titular del convento de agustinas recoletas de la localidad de Chiclana de la Frontera, está cuajada de reliquias tanto en la cruz que porta como en la peana, pero –como en el caso de las Descalzas madrileñas– no en la propia escultura. Ello ha de deberse a lo complicado que resultaría argumentar la existencia de una teca abierta en la propia efigie del Salvador, con todo lo que ello conllevaría³³. Para lo que aquí nos compete, y es la razón por la que hemos aludido a la efigie de Andalucía, nos interesa la referencia que aparece en la documentación y que indica que su primer propietario fue “un hombre poderoso”³⁴. Esa misma argumentación puede ser válida para nuestro caso, ya que el hecho mismo de poseer una reliquia tan importante en América debe vincularse –más aún por la cronología establecida para la pieza madrileña– con las altas esferas del poder, ya fuera el religioso, político o civil.

Salvando las distancias, como ocurre con la señalada *Misa de San Gregorio* –de incuestionable impronta americana y destinada a ser un precioso regalo para el Papa–, en este *Ecce Homo* pueden verse algunos paralelismos con los que finalmente queremos llegar a la lectura y significación que aquí le proponemos. Frente al predominio de la seriación que primó en la factura de la escultura ligera con caña de maíz producida en la Ciudad de México desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien entrada la centuria siguiente, el que no hayamos encontrado otra pieza con la que podamos vincularla formalmente, nos lleva a plantear su encargo específico. En paralelo estaría su ejecución

³³ Amador Marrero, 2012, 704. 689-745.

³⁴ Bohórquez, 1998, 106-107.

en caña, información material que necesariamente debió de transmitirse a la llegada o entrega. Esto la distinguiría, haciéndola más apreciada aún por las implicaciones de su origen, reflejo de la lejana América, pero también de su efectiva evangelización. Ahora bien, quien la regaló debió de tener claro que, para lograr el efecto buscado, el de singular y digno presente cortesano, necesitaba ir más lejos. Consciente de la importancia que para Felipe II, para su sucesor y para el devoto ambiente cortesano español, tenían tales sagrados restos –a los que dedicaron tantos empeños en su acumulación y rescate–, su donante debió esforzarse para obtener alguno en una América tan necesitada de ellas³⁵. Lo logró e integró la reliquia en la imagen³⁶. De esa manera el anónimo primer propietario consiguió hacerla aún más estimable y hasta reverencial, todo lo cual debió de tener su efectividad dado el destino al que se dedicó. Una vez aquí también se valoró convenientemente, tal y como señala el que se conserve en un espacio tan singular como lo es su capilla claustral: de la corte al convento (a la *otra corte*).

Un eco diferente y tardío de la imaginería ligera: la capilla decimonónica del Señor de Santa Teresa

Antes de dar paso a las reflexiones que nos genera este conjunto patrimonial y al ejemplo conclusivo sobre la presencia de dichas imágenes en el ambiente madrileño, no podemos dejar de nombrar otro más. Se trata del singular *verdadero retrato* de una de las esculturas históricas más importantes realizadas con esta técnica ligera novohispana: el denominado *Señor de Santa Teresa* (Fig. 6). Resulta sencillo identificarlo por la propia fidelidad de la imagen pero sobre todo por la pintura mural que enmarca su capilla en el conocido claustro alto de las Descalzas Reales –en su ala norte, junto al espacio dedicado al Ángel de la Guarda–, pues se quiso dejar constancia de su nombre y de su origen. En el borde inferior de la arquitectura fingida de impronta

³⁵ Al respecto, recordemos aquí por su singularidad para América, las palabras de Rubial cuanto al tratar el tema de las reliquias señalaba “la necesidad de la población de poseer una tierra santificada”, Rubial, 2009, 16.

³⁶ “Las reliquias resultan ser, por tanto, materializaciones sensibles, localizadas y concretas de una epifanía, manifestaciones de una presencia divina que ofrecen la posibilidad de tocar, ver e incluso oler lo sobrenatural”, Bouza Álvarez, 1990, 42.

clasicista sobre la que finge apoyarse este pequeño recinto incrustado en la pared, al calce de las puertas se dispuso la leyenda: "EL S.S.^{MO} CHRISTO DE S.^{TA} THERESA SEGVN SE VENERA EN MÉXICO".



Fig. 6. Vista de la Capilla del Cristo de Santa Teresa de México, Escaparte de las Niñas. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. (Reprografía tomada de *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, 2010).

Poco es lo que se sabe de esta obrita más allá de haberse vinculado a un cierto ambiente doméstico y de educación doctrinal y devota según inferen las propias religiosas madrileñas y recoge García Sanz: su empleo para la enseñanza de "prácticas devocionales a través del juego (...). Con esta misma función didáctica existe en el Monasterio de las Descalzas una pequeña hornacina conocida como

el *Escaparate de las niñas*, de cuyo cuidado se ocupaban las niñas que recibían formación y participaban de la vida conventual”³⁷.

Tomando como punto de referencia primero que –tal y como nos ha indicado esta autora³⁸, todos los elementos de plata de este escarparte son de procedencia mexicana, para su análisis debemos partir de la idea de que muy probablemente fue un envío, una suerte de presente indiano más, para ser montado como ahora lo vemos. Con ello, descartamos una primera idea sobre su posible configuración en el propio cenobio, tal vez a partir de la llegada a la casa de una de las tantas ediciones que sobre lo milagroso del crucificado y desde 1699 se fueron sucediendo hasta la segunda mitad del Ochocientos. La suposición de que el *impacto* causado por la lectura de alguno de esos libros en los que se narra la historia prodigiosa del crucificado mexicano movió a que se sustrajera ya en España el grabado del Cristo con el que se suelen abrir los volúmenes en cualquiera de sus impresiones es sugerente. Una vez recortado se elaboraría el altar tal y como ahora lo vemos, lo cual tampoco sería ajeno a parte de lo contenido en el texto. Desplazado ese pensamiento ahora que lo entendemos como conjunto, nos ayuda también a comprender, tal y como pasamos a desarrollar, ciertos elementos de su ornato.

Necesariamente iniciamos con una reseña de la efigie original, su historia y el vínculo con el tema que nos ocupa relativo a su hechura con caña de maíz. Y es que el *Cristo de Santa Teresa* –este es su nombre más conocido aunque tuvo otros a lo largo de la historia³⁹– es una de las imágenes capitalinas que mayor fama alcanzó en la otrora Nueva España hasta prácticamente la segunda mitad del siglo XIX,

³⁷ García, 2010, 155.

³⁸ Agradecemos a Ana García Sanz conservadora de Patrimonio Nacional, su apoyo y las imágenes que nos brindó para este estudio.

³⁹ Entre estas cabría señalar la del Cristo de Peña Pobre, por ser la localidad de la que procede la efigie. Algo similar ocurre con las de *Cristo de las Minas de Guerrero, de Mapethé, del Cardonal* o de *Ixmiquilpan* –en especial el último por la importancia que esta población tenía al ser cabecera– todas vinculadas a su transitar por diferentes emplazamientos hasta su definitivo arribo a la Ciudad de México. En este punto es oportuno recordar que en España se conservan dos pinturas que también lo representan. La primera es de Andrés López, y fue realizada en 1785 y se conserva en el Convento del Santísimo Sacramento de Murcia, Cuadriello, 1994, 298. La segunda es un óleo sobre cobre (43x33 cm) realizado por José de Alcívar a mediados del siglo XVIII que pertenece al conocido anticuario Francisco Marcos. Alcalá, 2011, 77.

ya como parte del México independiente; geografía que acota Cuadriello “dentro del viejo casco histórico de la Ciudad de México”⁴⁰.

De forma breve y tomando como referencia lo narrado en las aludidas publicaciones, su historia parece iniciarse hacia 1545, momento en el que fue donado por Alonso de Villaseca –personaje bien conocido por su generosidad, especialmente con los jesuitas– para la iglesia de Peña Pobre (estado de Hidalgo), junto a las minas de su propiedad. Con el paso del tiempo fue deteriorándose hasta el punto de que el prelado de aquella diócesis en el discurso de una visita pastoral en 1615 instó a que fuera retirado y enterrado con la primera persona adulta que falleciese. Milagrosamente esto no ocurrió en los siguientes años. Por si fuera poco, en el templo que custodiaba la maltrecha imagen comenzaron a acontecer sucesos sobrenaturales, antesala del inicio de su milagrosa renovación. Esta repriminación se produjo en parte delante de los responsables eclesiásticos y civiles, llamados al reclamo de tal prodigio. Informado el obispo, ordenó su traslado a la Ciudad de México, momento en el que la efigie volvió a ejercer de intercesora frente a las consecuencias de los tumultos que se originaron con su marcha. Finalmente, en 1621 la escultura ya estaba en la ciudad y cinco años más tarde pasó al nuevo convento de madres carmelitas, de Santa Teresa, de ahí su nueva advocación. Allí su fama fue creciendo, convirtiéndose en uno de los referentes de la piedad en la propia capital pero con amplia difusión por todo el virreinato.

Tal fue la notoriedad de aquel *Cristo de Santa Teresa* que en los años setenta del siglo XVII los capellanes del convento mexicano promovieron la declaración milagrosa del crucificado, usando referencias documentales anteriores. El proceso culminó felizmente algún tiempo después, llevándose a efecto la publicación de la resolución⁴¹. Ello dio pie a que se editara la *Historia de la Milagrosa Renovación*, siendo llevada a la imprenta por el doctor y religioso Alonso Alberto de Velasco, sucediéndose las reediciones a la par de su referida fama. En abril de 1845 y tras uno de los

⁴⁰ Cuadriello, 1994, 298.

⁴¹ Velasco, 1699.

terremotos más devastadores que se recuerdan, el Cristo quedó prácticamente destruido, restaurándose por uno de los responsables de la Academia. Fue aquella intervención decimónica verdaderamente modélica y antecesora directa –con más de una centuria de antelación–, de los criterios que hoy rigen la materia. Fue entonces cuando se redescubrió la manufactura ligera a partir de caña maíz del crucificado, pasando a integrarse las noticias de su materialidad y el recuerdo de la intervención restauradora a la historia y a la crónica hagiográfica de estos sucesos en las nuevas ediciones del libro de la *Milagrosa Renovación*.

A la par de lo narrado, el éxito de la imagen asociada a su historia y su efectivo carácter intercesor hicieron que el crucificado recibiese una mayor ornamentación, pasando de su altar lateral a presidir la capilla mayor –cuya cúpula le cayó encima por el referido sismo–, y de ahí a proyectarse a través de innumerables copias a modo de verdaderos retratos. Al respecto de estas versiones pictóricas, algunas de ellas se deben a los pinceles de los artífices más alabados de la capital como fueron Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), José de Ibarra (1688-1756), Miguel Cabera (1695-1768), José de Páez (1721-1780) o fray Miguel de Herrera (1696-1765), por nombrar algunos, además de infinidad de versiones de dispar calibre y calidad. Entre ese elevado cúmulo de retratos –señal inequívoca del protagonismo adquirido– se encuentran algunos como los dos de gran tamaño conservados en Ciudad de México en los que se llega a prescindir de las habituales leyendas al calce que identifican a la efigie. Son representaciones del calvario en las que Cristo es acompañado por la Virgen y san Juan, e incluso en una de ellas aparece también María Magdalena a los pies de la Cruz. La última, y posiblemente más temprana, está firmada por José de Ibarra y pertenece al Convento de Madres Clarisas Capuchinas de Santa María de Guadalupe y Santa Coleta. La otra fue pintada por Francisco Antonio Vallejo (1722-1785) y firmada en 1758, propiedad del Museo del Colegio de las Vizcaínas de la capital virreinal. Al respecto, y como ya señaláramos en un texto anterior, en ambos retratos el *Cristo de Santa Teresa* ha perdido el cariz de lo escultórico:

fenómeno nos sugiere que, aunque la historia del arte virreinal tiene una extensa reflexión sobre las fuentes que nutrieron los retratos de Cristo,

fundamentalmente bidimensionales, no se ha puesto suficiente atención en la manera cómo ciertos simulacros escultóricos funcionaron como modelo para la representación de Dios encarnado⁴².

Hecha esta necesaria digresión y de vuelta al escaparate madrileño que nos ocupa, son algunos de los últimos argumentos los que encontramos detrás de su realización. Se trata de una suerte de recreación, ya que busca transmitir con la acumulación, elección y disposición de elementos un contexto definido, una particular capilla. En ella el brillo y las piezas argénteas hacen que desde su primera percepción se asimile lo destacado de la misma, pero también de aquello que se evoca y de lo que el devoto espectador en parte es consciente o está preparado debido a la lectura de la cartela exterior. A ello se suma el efectismo de la apertura de las portezuelas que lo ocultan, de desvelar este particular espacio.

Pero antes de centrarnos en el pequeño altar principal, no queremos dejar de llamar la atención, aunque por ahora de forma somera, sobre la pintura mural interior y su ornato. En la primera se suceden las representaciones de varios de los elementos asociados a la Pasión, como la escalera o la jarra. En cuanto al exorno, además de sendas lámparas con cristal tallado que recalcan la búsqueda de una escala y cierto afán de verosimilitud, también encontramos algunos meda-

⁴² Amador y Cayeros, 2014, 290-292. Sobre esta representación del calvario centrada por el crucificado ligero, no olvidemos que la imagen durante algún tiempo estuvo acompañada en su capilla, "la que pertenece a Juan de Castillete, nuestro bienhechor" (Fernández, 2002, 249), de "dos imágenes de antigua y hermosa talla; la una de su Dolorosa madre, con un puñal en el pecho, mirando tiernamente a su Hijo crucificado, y la otra del discípulo querido S. Juan vertiendo [*sic*] copiosas lágrimas, a que sirven de extraordinario realce muchos y grandes relicarios de ceras de Agnus Dei, guarnecidas de abalorios que ha tributado al Señor el ingenioso arte, y gustosa labor de sus queridas esposas, empleando también la piadosa devoción de este su siervo sus mejores láminas y pinturas, hermosos y grandes espejos, candiles, blandones, y una grande y muy singular lámpara, atril, palabras de la consagración, evangelio de san Juan, ramilletes con sus jarras, todo de plata curiosamente labrada, frontales duplicados de todos colores, y uno blanco de lama bordado de oro de realce, que hasta hoy es el único que se ha hecho, y otras muchas alhajas útiles y necesarias para el altar en culto y mayor reverencia de esta sacratísima imagen a que acompañan en todo el ámbito de la capilla muy primorosas pinturas en todos los pasos de la pasión del Señor". Velasco, 1845, 58-59. Lo indicado vendría a explicar cierta proximidad entre las pinturas tratadas. No queremos concluir esta parte, sin hacer otra llamada de atención en el devenir de la representación del *Cristo de Santa Teresa* que hemos reseñado, y que ahora vinculamos con el lienzo de José María Velázquez (1576-1826) titulado *El Calvario* (1817), que forma parte de la exposición permanente del Museo Nacional de Arte (MUNAL, Ciudad de México). El tema central de esta pintura vuelve a ser un verdadero retrato de la escultura, pero ahora como parte de una escena más desarrollada e historiala.

llones colgados de sus paredes que vienen a insistir en ello, y emulan las habituales pinturas que solían decorar dichos espacios a modo de diorama. Como si se tratasen de una suerte de donaciones, entre estas pinturas están varias que pudieran ser igualmente indianas. Destaca una que representa una *Anunciación* pintada sobre lo que percibimos como una delgada lámina pétreo cuyo particular cromatismo es aprovechado para generar efectos en lo representado, y que nos transmite el recuerdo de la laboriosa búsqueda de aquella religiosa que armó el conjunto contando con los elementos necesarios para darle la suficiente dignidad. Dignidad pero también verosimilitud.

Señaladas estas últimas piezas, que bien pudieran corresponder con joyas de carácter devoto, y antes de continuar con el análisis del altar propiamente dicho, no queremos dejar de hacer una llamada sobre este tipo de pequeñas pinturas realizadas para ser portadas y en especial aquellas de origen novohispano. El tema de las pequeñas pinturas y joyeles como testimonios indianos asociados al tornaviaje, si bien cuenta con algunos estudios de dispar calado en nuestro país, aún requiere un trabajo mayor, incluso de inventariado inicial. No es tan infrecuente localizar alguno de ellos en las colecciones de las clausuras españolas, dispuestos de una u otra manera. Algunos interesantes ejemplos de estos sensibles trabajos de orfebrería y pintura, pero también de escultura, vienen a poner el acento en otra tipología de arte de los virreinos. Como mero reflejo de ello, y para no alejarnos del contexto madrileño, damos a conocer un singular colgante rectangular, de apenas ocho centímetros de alto, que, con cuidadas representaciones de la Virgen de Guadalupe y San José con el Infante –dispuestas uno en cada lado–, conservan las madres del Monasterio Jerónimo del Corpus Cristhi (Carboneras) (Figs. 7a y 7b).

Volviendo a la parte principal del escaparate, destaca su altar. En él tiene un inequívoco protagonismo la plata labrada, que busca simular un espacio con el juego de doble mesa con ricos frontales cincelados. Sobre ellas, pero retranqueado, está el altar propiamente dicho, del que queremos subrayar principalmente tres elementos. Todo sin olvidarnos de otros como los distintos jarrones, algunos de ellos con flores de plata y en diferentes formatos, tan propios de la producción novohispana.



Fig. 7A y B. Colgante novohispano con la Virgen de Guadalupe y San José con el Divino Infante. Monasterio Jerónimo del Corpus Cristhi (Carboneras) Fotografías: Pablo F. Amador Marrero.

Llama la atención el marco de madera vista con aplicaciones de plata, en cuya inclusión y protagonismo quizás se buscara plantear un doble juego. Además del indicado enmarcamiento, que no deja de ser particular, nos parece que a la vez pretende simular que lo que vemos es una particular versión en volumen de una pintura, un verdadero retrato.

El segundo es la representación misma del *Señor de Santa Teresa*, imagen que corresponde con el recorte de un grabado. Creemos que su formato es algo mayor respecto a otros que –con el característico cendal de amplia moña en abanico– se localizan en las versiones incluidas desde fechas próximas a mediados del siglo XVIII en el volumen de su *Milagrosa Renovación*, pero tampoco lo podemos descartar. Bien pudiera ser parte de uno de los múltiples grabados que la imagen debió de originar y de los cuales no nos han llegado tantos fuera de los volúmenes impresos.

Ahora bien, indistintamente de su procedencia primera, y aunque mantenga puntos de contacto con algunos de los señalados grabados, interesa destacar parte de su ornamentación, con lo que concluiremos el enumerado propuesto. Además de los jarrones a los pies –sobre la peana argéntea–, a los que se añadirían en lugares próximos los de mayor formato que se conservan, para nuestra argumentación final son sustantivos tanto los dos medallones que cuelgan al fondo de la composición a media altura del crucificado, como la singular custodia relicario ubicada sobre la mesa del altar. Dichos elementos nos remiten directamente no tanto a los grabados sino a las pinturas de verdaderos retratos del Cristo de mediados del XVIII, ya que es en ellas donde encontramos estos mismos medallones, aunque no literales, con lo que debieron ser ceras de *agnus dei* en sus centros, lo cual parece que remedan los del escaparate. En cuanto a la reliquia, también en algunos de esos retratos tenemos la incorporación de relicarios, pero en otros, lo que está retratada es una cruz al pie de la del Cristo. Para corroborar estas concomitancias véanse pinturas como las realizadas por José de Ibarra que se conservan en museos como el de Las Intervenciones, Ciudad de México, el del Museo Nacional del Virreinato, Estado de México, o –con la ausencia de los medallones–, en el Denver Art Museum o la tela de la colección de Jan y Frederick R. Mayer, por nombrar los más próximos a lo descrito.

A lo apuntado sólo nos resta añadir que el mirar desde otros puntos de vista el tema que nos convoca a centrarnos en lo indiano conservado en el ámbito madrileño, nos permite redescubrir piezas que, como ya pasara con el ejemplo anterior, ahora tienen más argumentos para convertirse en referenciales y que evidencian lo mucho que aún queda por estudiar de los vínculos entre Madrid y el arte hispanoamericano de época virreinal.

“POR LO QUE REPRESENTA”. EL EFECTIVO SUSTITUTO DEL PROFANADO CRISTO DE LA PACIENCIA

Tras los casos anteriores, y para finalizar con esta primera parte de nuestros estudios relativos a los testimonios de la escultura ligera novohispana en Madrid, nos centramos ahora en el que consideramos

como uno de sus ejemplos más relevantes. Se trata del otrora devoto *Cristo de la Paciencia*, aquel que sustituyó al supuestamente profanado y luego destruido por una familia cripto-judía de origen portugués, parte de la cual fue condenada tras un famoso proceso inquisitorial y algunos ajusticiados en el auto de Fe celebrado en la Plaza Mayor madrileña en julio de 1632⁴³. En cuanto al devenir de la obra, tras casi dos siglos de protagonismo presidiendo el templo que se erigió en el solar en el que se produjo el agravio, las graves afectaciones sufridas por el inmueble conventual durante la Guerra de Independencia primero y tras los procesos desamortizadores después terminaron con su demolición. El crucificado pasó a otra iglesia, siendo destruido definitivamente en el transcurso de la Guerra Civil.

La llamada de atención sobre el origen novohispano de esta pieza se la debemos a Felipe Pereda. Fue él quien en la búsqueda por “comprender una serie de imágenes singulares del Siglo de Oro” con las que intentar discernir “donde se solapaban y confundían los confines de la religión y del arte”⁴⁴ dedicó un capítulo a las *imágenes* derivadas del señalado proceso inquisitorial. En él recupera los datos relativos a la efigie que resultó finalmente elegida para *recordar-rememorar* a la ultrajada y destruida por los judíos. El crucificado seleccionado había pertenecido en origen al Duque de Lerma, y “era de caña, de tamaño superior al natural y se había traído de Indias”⁴⁵. Más allá de los datos, el señalar que el cronista del que había tomado la referencia “celebraba” la imagen “como un signo de la universalidad del crimen y de su reparo”⁴⁶, nos llevó a regresar a la fuente. El personaje en cuestión es el conocido fraile capuchino Mateo de Anguiano, y su texto, *La nueva Jerusalén, en que la perfidia hebraica reiteró con nuevos ultrages la Passion de Christo Salvador del mundo, en su sacrosanta imagen del crucifijo de la Paciencia en Madrid (...)*, que se llevó a impresión en 1709.

Como parte de este amplio volumen, el religioso dio espacio a la escultura indiana en diferentes ocasiones. Al respecto y junto a lo

⁴³ De la amplia bibliografía que ha referido este acontecimiento, para nuestro caso destacamos el estudio de Pereda, 2017, 209-252.

⁴⁴ Argumentos con los que introduce su volumen: Pereda, 2017, 17 y 19.

⁴⁵ Pereda, 2017, 244.

⁴⁶ Pereda, 2017, 244.

apuntado por Pereda, lo narrado nos insta a su análisis desde una perspectiva tangencial a la del anterior investigador, pero con una premisa afín con parte de los planteamientos desde los estudios de imagen que defendemos, asociados a estas piezas americanas. Todo sin que ello esté en detrimento de su valoración artística, que igualmente defendemos. Como se verá en los diferentes párrafos que extractamos de lo escrito por el fraile, además de subrayar la donación y patronato del Duque, tendremos en consideración el enfoque que tomamos especialmente de Javier Portús en su “viaje a la idea del arte en España”, con el que subtitula *Metapintura*, y sobre el que diserta en su primer capítulo: *Cuando el arte no basta*⁴⁷.

Manteniendo el desarrollo de Anguiano, el primero de los párrafos que tratamos corresponde con aquel que alude a la decisión de levantar un nuevo templo sobre el solar en el que se cometió el agravio y su vinculación a una orden conventual, pero también la identificación de quiénes eligieron la escultura indiana y la vinculación de esta con el duque de Lerma.

Un convento en el que desde luego se pusiese familia, y se venerase Cristo Señor Nuestro en una muy Devota Imagen de Crucificado: escogiendo sus Majestades (entre todas las que vieron en esta Corte) para este efecto, la misma que hoy está, y que se venera desde entonces, colocada en esta Real Capilla, y estuvo hasta entonces colocada en el coro de nuestro Convento de Capuchinos de San Antonio de Padua, desde que la donó (como Patrón suyo) el excelentísimo señor don Francisco de Sandoval, Duque de Lerma, después Cardenal eminentísimo de la Santa Romana Iglesia⁴⁸.

Como es conocido –y también narra Anguiano–, en paralelo al auto de Fe el Santo Oficio de la Inquisición ordenó la demolición de la casa-tienda de los criptojudíos para que allí se erigiese un espacio conventual. Esta resolución, auspiciada por los reyes –especialmente por la reina Isabel de Borbón que fue su gran promotora, incluso tras su fallecimiento–, derivó en la fábrica del Real Convento de la Paciencia de Cristo de Menores Capuchinos de nuestro Seráfico Padre San Francisco, inaugurado en diciembre de 1639. Como

⁴⁷ Portús, 2016, 19-93.

⁴⁸ Anguiano, 1709, 270.

también se sabe, su fin primigenio era el de servir como templo expiatorio y, al estar asociado a una orden religiosa próxima a la observancia, se aseguraba el rezo perpetuo frente a los ultrajes allí cometidos. En cuanto al hecho de que la elección de la obra se debió a los monarcas –lo cual es bien significativo–, nos interesa profundizar en los criterios selectivos empleados: bien por ser sencillamente la adecuada entre las ofrecidas, por el gran volumen que tuvo que poseer o, especialmente, por lo que el mismo Portús ha señalado cuando se refiere a «imágenes con poder»⁴⁹.

Pese a estar vinculado también con lo último, no dudamos de la afirmación que se hace sobre la procedencia de la talla y su donante. Las informaciones que maneja el fraile que escribió el volumen han de considerarse verídicas por pertenecer a la misma orden que el citado convento de San Antonio. Además, desde hace años tenemos constancia de la relación de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, con las imágenes ligeras novohispanas que tratamos. Más allá del conocido caso del gran crucificado que preside su colegiata de San Pedro en Lerma, Burgos –confirmada su particular naturaleza indiana gracias a su restauración hace algo más de una década⁵⁰, nuestras investigaciones sobre estos crucificados indianos en el ámbito castellano han confirmado cómo el Valido, sus familiares y allegados, utilizaron estas particulares efigies a modo de devota seña de identidad vinculada a sus promociones y espacios propios, dentro y fuera del entorno madrileño⁵¹.

Antes de pasar a otro de los párrafos escritos por Mateo de Anguiano, nos interesa atender al hecho de la procedencia y del lugar en el que estaba con anterioridad el crucificado. Respecto al primero de los asuntos, como bien asentó el cronista⁵², el Convento de Capuchinos de San Antonio de Padua (del Prado) fue fundando en 1609 por el duque⁵³. Aun teniendo en cuenta los tiempos que debieron llevar la fábrica del templo y el cenobio, ese mismo año ya se celebraban

⁴⁹ Portús, 2016, 77-82.

⁵⁰ Amador Marrero, 2012, 295-297.

⁵¹ Sobre este asunto ya hemos trazado algunas páginas en: Pérez de Castro, 2021, 145-154.

⁵² Anguiano, 1709, 270.

⁵³ Rincón García, 1993, 80.

allí misas, de lo que se deduce que debía tener el acondicionamiento necesario, por lo que es bastante probable que el cristo ya se encontrara allí. Esto tiene a su vez explicación, si tenemos en cuenta que algunos años antes (1606) se documenta la donación del crucificado del antiguo convento de agustinas recoletas de la capital vallisoletana (actualmente en la parroquia de La Mudarra, Valladolid). Éste fue donado a la venerable Mariana de San José –fundadora del convento y personalidad tan próxima a los reyes Felipe III y IV– por el obispo Juan Bautista Acevedo, ayo y preceptor del duque de Uceda, quien desarrolló su carrera eclesiástica a la sombra de don Francisco.⁵⁴ A su vez, y por ese tiempo, nos consta que ya se encontraba en Lerma el gran crucificado que luego recalaría en uno de los puntos focales del retablo mayor de esa colegiata burgalesa⁵⁵. Y en fechas muy próximas acontece lo mismo con el de Cea (León) –muy vinculado al señorío de los Sandoval–, así como los dos ejemplares que destinó Rodrigo Calderón –valido del valido– a su convento de Portacoeli en Valladolid⁵⁶.

En cuanto a su ubicación en el coro, donde estaba “desde que la donó (como Patrón suyo)”⁵⁷, tal localización nos parece ciertamente significativa si atendemos a que ese fue el espacio al que se destinaron otros crucificados en la órbita del duque, sin olvidarnos de más ejemplos similares en distintas partes de la geografía peninsular. Entre los primeros tendríamos que citar algunos de los más conocidos, caso del conservado en las citadas dominicas vallisoletanas; o el que hiciera traer desde México para su hija, profesa en las Carmelitas Descalzas de la misma ciudad, otro de los hombres cercanos a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas: García Mazo (o Garzimazo) de la Vega⁵⁸. De los segundos cabría recordar el denominado *Cristo del Amor* del convento de San José de Ávila, donado

⁵⁴ Pérez de Castro y Amador Marrero, 2020, 627-640.

⁵⁵ Las referencias concretas a este crucificado lermeyo y a otros de los citados a continuación en Pérez de Castro (en prensa).

⁵⁶ Y que ya hemos referido en nuestras correspondientes tesis doctorales: Amador Marrero, 2012, 284-286; Pérez de Castro, 2021, 146.

⁵⁷ Anguiano, 1709, 270.

⁵⁸ Los distintos crucificados ligeros relacionados con este personaje (Carmelitas Descalzas de Valladolid, Paredes de Nava, etc.), se estudian en: Viguri, 2002; Pérez de Castro, 2009, 291; Vasallo Toranzo y Pérez de Castro, 2012, 509-510; Amador Marrero, 2012, 301; Hoyos Alonso, 2020. También, Pérez de Castro (en prensa) e Ídem, 2001, 146-147.

a santa Teresa por el obispo Álvaro de Mendoza, o los que hemos catalogado en diferentes cenobios andaluces, especialmente sevillanos, como los de los coros bajo y alto de Santa Paula, Convento del Socorro o el de Santa María de Jesús, todos ellos en Sevilla. A los últimos añadimos ahora uno más, inédito para la bibliografía especializada, que se mantiene en el coro de la antigua iglesia de las agustinas hispalenses, el convento de Nuestra Señora de la Paz. Este último nos parece un interesante ejemplo de los realizados en la Ciudad de México, quizás en el último tercio del Quinientos (Fig. 8). Esta cronología bien pudiera relacionar el arribo de la escultura con el fundador, Andrés de Segura, o algunos de sus hermanos, Diego y Antón, que ejercieron de patronos como así atestiguan sendas lápidas a los pies del templo⁵⁹.

La continua y reiterada ubicación de crucificados indianos ligeros en los espacios corales nos lleva finalmente a plantear que, frente a donaciones que no estaban encaminadas a su uso por parte de cofradías penitenciales, presidir templos o capillas, al igual que otros ubicados en las hornacinas altas de los retablos principales⁶⁰, quizás fueron sus promotores los que optaron por solicitar expresamente la colocación en esos ámbitos⁶¹. Esto no es infrecuente si atendemos a otros casos, como los de algunas representaciones de la Virgen de Guadalupe y que en todo caso apunta a que, junto al carácter de devoto regalo, los donantes también buscaban hacerse de alguna manera presentes en aquellos lugares emblemáticos de la vida conventual para asegurarse el efectivo rezo perpetuo e intercesor del que en paralelo participaban al quedar asociados a la finalidad propia de dichos espacios.

⁵⁹ Queremos agradecer a Ana Zabía, conservadora del Museo de América de Madrid, que nos pusiera en alerta sobre esta pieza. De igual manera, a los responsables de la Hermandad de la Sagrada Mortaja, quienes nos facilitaron el acceso en junio de 2021 para su primer estudio y registro fotográfico.

⁶⁰ Al respecto, además de la ya aludida ubicación primera del crucificado de La Mudarra, podríamos referir el conservado en la iglesia de San Antonio de Toledo (Amador Marrero, 2012, 238-239).

⁶¹ Amador Marrero, 2012, 336-338 y 347-353.



Fig. 8. Cristo de caña de maíz del coro de la antigua iglesia de las agustinas hispalenses, convento de Nuestra Señora de la Paz. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

De regreso a los textos extractados de Anguiano, en el siguiente encontramos las alusiones señaladas por Pereda relativas al origen y materialidad de la imagen, pero también a la iconografía y significación que el religioso establece, interpretadas “como un signo de la universalidad del crimen y de su reparo”⁶².

Esta Sagrada Imagen es devotísima, y de estatura crecida, más que la regular de hombre, y está viva, representado el desamparo que padeció Cristo en la Cruz. Hasta en esto se descubre cierta Providencia Divina misteriosa: lo primero, porque dicha Imagen fue entallada en las Indias (cuya materia es de caña) donde son continuos desde el principio los Desagravios, que se hacen al Santísimo Cristo en ellas. Tuvola

⁶² Pereda, 2017, 244.

siempre el Cardenal Duque de Lerma en gran devoción, por lo que representa, y por milagrosa: y lo segundo, porque el estar en forma de vivo, fue para que entiendan los pérfidos hebreos, que aún vive, y vivirá la Imagen del que juzgaron muerto: vive, para recibir cultos reverentes, y para consuelo de los fieles católicos; y vive para ostentar lo excelso de su Poder, y Grandeza, y para terror de sus enemigos. Y así dispuso, que en el mismo lugar, y en el mismo sitio tenga las mayores veneraciones su Imagen, donde recibió en la otra los sacrílegos ultrajes; y que a la duración de tantos agravios, baldones y blasfemias, le corresponda misteriosamente la perennidad de incesantes alabanzas de sus seráficos capellanes, y los continuos cultos de nuestro católicos reyes, que siempre han mirado, y miran este santuario, como digno de las más profunda veneración; y todos los demás fieles, como lugar de refugio, y de consuelo, para pedir al Eterno Padre el perdón de sus pecados, y el remedio de todas sus necesidades, y diciéndole: *Mira, Señor, al Rostro de su Santísimo Hijo*⁶³.

De entrada –y con mucho interés para nosotros por no dejar lugar a dudas sobre su tipología novohispana–, contamos con la interesante descripción de la imagen, su formato e iconografía, junto a lo que se indica en las líneas siguientes relativo a su origen y materialidad. Pese a la fama que parece que debió de tener el crucificado por todo lo que llevaba asociado, es interesante indicar que no contamos, por el momento –o al menos no se han identificado– ningún retrato sobre lienzo a modo de vera efigie, por otra parte tan habituales ya en otras imágenes famosas de aquel tiempo y contexto. Ello nos lleva a presuponer que quizás la imagen como tal, pese a las exaltaciones y significados que le refiere Anguiano –a las que daremos lugar–, no llegó a calar en la religiosidad madrileña, y que incluso en la gestación de su propio volumen buscara su efectiva promoción. Es más, no deja de ser sintomático que en las múltiples ediciones – de finales del siglo XVII y gran parte de la centuria siguiente– que se hicieron de la *Sagrada novena del Santísimo Christo de la Paciencia*⁶⁴, los diferentes grabados que las acompañan todos parecer evocar a la imagen

⁶³ Anguiano, 1709, 274-275.

⁶⁴ El título completo es: *Sagrada novena del Santísimo Christo de la Paciencia: que se venera en su Convento Real de Padres Capuchinos de esta Corte de Madrid / compuesta por un Devoto; y la saca á luz otro Devoto del Santísimo Christo*, y se encuentra en múltiples bibliotecas y repositorios digitales.

profanada –y no a la de caña que la sustituyó– en el momento que hablaba. Así lo indican las filacterias o el hecho de que el crucificado evidencie la lanzada en el costado derecho, algo que no tendría su versión indiana.



Fig. 9. Grabados del Cristo de la Paciencia. A) Manuel Salvador Carmona, 1804. B) Bartolomé Vázquez, 1779.

En cuanto a los grabados en los que sí encontramos retratos de la efigie indiana, por el momento sólo hemos localizado dos ejemplos y ambos ya tardíos, de 1779 y 1804, lo que sugiere un momento en el que se querría repotenciar la devoción como parte del ambiente ilustrado y académico de la corte, siendo realizados por varios de los nombres más destacados del momento (Fig. 9). El primero –de 1779– es una estampa de Bartolomé Vázquez (1749-1802), en la que igualmente encontramos a «J. F. Ramos invt. a Ründe/ Bart. Vazq^z Scdp. M. 1779», y que lleva por lema: «*IMAG^N. DEL SS^{MO} CHRISTO DE LA PACIENCIA Vene^{da}. en el Comb^{to} de PP^s. Capp^s. de este Nonbre en*

Madrid». A los pies del crucificado se encuentra arrodillados san Serafín de Montegrnario y san Félix de Cantalicio, ambos frailes de la orden⁶⁵. La otra estampa corresponde con la plancha ejecutada por Manuel Salvador Carmona a partir del diseño de Mariano Salvador Maella, como así lo atestiguan sus leyendas «D. Mariano Maella 1^r Pintor de Cámara de S. M. lo dibujó» y «Grabado por Manuel Salv^r Carmona 1^{er} Gra^r de Camara de S. M. año de 1804». Al calce de la composición: «SS. CHRISTO DE LA PACIENCIA Como se venera en la Real Capilla del Convento de PP. Capuchinos de esta Corte. Lo dedica a su venerable Comunidad el R. P. Guardián Fr. Fidel de Zarauz. El Emmo. Sr. Cardenal Patriarca d. Las Indias concede 100 días de indulgencia rezando un credo ante esta estampa del Santísimo Christo»⁶⁶. Como recuerdo perpetuo y argumento que seguía siendo válido en el reclamo hacia el devoto espectador, en las dos láminas se incorporan varias imágenes relativas a los desagrazos sufridos por la imagen original.

Retomando la descripción, el tamaño señalado –“de estatura crecida, más que la regular de hombre”– está acorde con muchas de las obras novohispanas ligeras que habían arribado a la península en la segunda mitad del siglo XVI, y seguían haciéndolo, como en este caso de hacia 1609, en las primeras décadas del Seiscientos. Si tomamos como muestra las otras obras vinculadas al duque y su entorno, comprobamos cómo en la mayoría de los casos rondan o sobrepasan los dos metros de altura, siendo una de sus características formales. Otra cosa muy diferente es la alusión que hace de que “está viva”, algo completamente excepcional pues son muy pocos los que hemos podido inventariar en el patrimonio español, y menos en esta temprana cronología. Los más próximos por fechas serían aquellos que se ha agrupado bajo el seudónimo del *Taller de los Cristos de la Inspiración*, formado hasta el momento por el del ático del retablo mayor de la parroquia de Guadalcazar (Córdoba), o el de Villela que preside el Panteón del Convento de la Anunciación de Villafranca del Bierzo (León). Ambas esculturas han sido catalogadas en la segunda o tercera década del siglo XVII⁶⁷. Le siguen a distancia y ya en la segunda

⁶⁵ Estampa de 256 x 171mm, citada en; Moreno Garrido, 2015, 222.

⁶⁶ Estampa de 290 x 196 mm. Ver: Moreno Garrido, 2015, 206.

⁶⁷ Amador Marrero, 2012, 408-411.

mitad de esta última centuria y hasta de finales de ella, otras representaciones en menor tamaño, como las del crucificado del coro de la iglesia de San Francisco, en Cádiz, o los de Arróniz y Tafalla, ambos en Navarra⁶⁸. Esto no significa que no existan más ejemplos, de lo que en México sí se tienen otros tantos catalogados, pero lo cierto es que el número de tallas en expiración es muy reducido. Para ejemplificar estos crucificados vivos de gran formato, traemos como referente el denominado *Señor de la Inspiración* que preside su capilla en una de las esquinas de la Plaza de Santo Domingo de la Ciudad de México (Fig. 10). Se trata de una escultura que no ha tenido eco en la historiografía especializada, que habría que ubicar en una cronología temprana, pero intervenida y desvirtuada en algunos de los aspectos.



Fig. 10. Cristo de la Misericordia. Escultura ligera con caña de maíz. Capilla del Cristo de la Misericordia, Ciudad de México. Fotografía: Pablo F. Amador Marrero.

⁶⁸ Amador Marrero, 2012, 403-405.

Mención aparte pero de sumo interés, es el hecho de que, a casi un siglo de la donación de la pieza se siguiera manteniendo el conocimiento sobre su origen y, pese a ser imperceptible, también de su naturaleza material⁶⁹. Este aspecto nos lleva a insistir en cómo estas informaciones se perpetuaban en las historias particulares de muchas imágenes –pero también en otras donde incluso fueron apuntadas como “de los hechos en México⁷⁰”, distinguiéndolas y acentuando su carácter indiano. Esa misma llamada de atención es en la que se apoya Anguiano para establecer la referencia primera sobre la que luego desarrollaría la exaltación de la imagen, lo que hace fundamental a este párrafo dentro del volumen.

La procedencia y hasta las características indicadas, le sirvieron al capuchino para hilvanar un discurso *ad doc* y afín a la literatura asociada a las imágenes que le interesa a Portús –y al que en general obedece este volumen–, en relación con la *misteriosa* intercesión sobre la escultura de la Providencia Divina. Gracias a ella se la legitimaba y convertía en una suerte de reliquia. Aludir al origen y a la vez a su materialidad como acento de verosimilitud es, en sí mismo, una percepción de América, pero de un continente bárbaro del que la imagen, como singular estandarte, se convierte en reflejo palpable del triunfo de la fe, lo que asociamos con “por lo que representa”, y, como parte de ello, desde su origen lógicamente se tiene por milagrosa. El vínculo con el duque, además de señalar el patronato y tangencialmente a la orden misma, nos habla en paralelo de ese contexto de *poder*. Esto se subraya de manera clara con la insistencia y aprovechamiento que a lo largo de todo el libro se hace de la relación de la casa con los monarcas, señalados ahora, y no de manera gratuita, como “católicos reyes”. La imagen sustituta no pretende pasar por la original profanada, lo que hace es evocarla, la recuerda y rememora. Pero es diferente y es en esa diferencia, la de representar a Cristo vivo, donde se establecen los oportunos argumentos del triunfo, “aún vive”, y en aquel lugar focaliza y potencia esa victoria, exaltando el espacio y el culto que allí se mantiene de forma perpe-

⁶⁹ Al respecto una primera llamada de atención retomando las alusiones a esta obra las hicimos en: Amador Marrero, 2021, 107.

⁷⁰ Garrido, 1983, 133.

tua, y donde, en definitiva, se redimen los pecados con su efectiva intercesión.

Finalizamos los textos extractados con uno más. De él nos interesa destacar la interrelación de la escultura con el espacio que la albergaba –incluidas las reliquias y otras imágenes “con poder”– pero también, señalar de forma directa la percepción de la efigie como escultura desde el ámbito del arte. La referencia nos lleva directamente de nuevo a Portús, y a múltiples puntos de su alegato en cuanto a la percepción para el tiempo que referimos de “cuando el arte no basta” si lo que buscamos es entender la imagen religiosa. Y es que, en verdad no basta si, más allá de los preceptos estéticos, no intentamos entenderlas en toda su magnitud.

El retablo del Santo Cristo no es de talla, sino de perspectiva, dentro de la cual está la Sagrada Imagen en su camarín cerrado, por ser el mismo sitio de aquel espacio de suelo, adonde se cayó la sangre milagrosa, y de donde se sacaron los polvos que se dan por devoción, y reliquia a los fieles, y enfermos, y con los que ha hecho su Majestad innumerables milagros. En el remate de la Cruz, sobre su Santa Cabeza, hay un pedazo considerable del Lignum Crucis, en el que nos redimió: y al pie de la misma Cruz hay una imagen pequeña, aunque muy devota de Nuestra Señora de la Soledad, de talla. La sagrada imagen del Santo Cristo, aunque no es de las más primorosas, según el Arte; con todo ello, es muy devota, y representa con singular viveza el desamparo, que su Majestad padeció en la Cruz, cuando amoroso dijo a su Eterno Padre *Deus meus, Deus meus, ¿ut quid dereliquisti me?*. Más Dios, aunque así lo dispuso (y que fuese esta, y no otra de las más primorosas, según el Arte, la que sustituyese el lugar de la otra injuriada) a lo que puedo discurrir, quiso en esto ir al contrario de lo que Alejandro Magno observó por sola vanidad: el cual mando con edicto público, que en lienzo nadie le retratase, sino Apeles; y nadie le esculpiese en bronce, sino Lysipo, por ser de este el cincel más primoroso, y el pincel de aquel el más valiente según refiere Horacio: *Edicto cavir ne quis se paeter Apellem Pingeret, aut alius Lysipo duceret aera*⁷¹.

⁷¹ Anguiano, 1709, 303-304.

EPÍLOGO. *Regalos indianos: por lo que representan*

A través de estas páginas hemos querido ofrecer un estudio variado de casos concretos que tienen a Madrid y a la escultura ligera novohispana como protagonistas, al menos inicialmente.

Como se ha señalado, a pesar de los avances de los últimos años aún son muchas las lecturas susceptibles de trazarse y los caminos por explorar, pero todos parten ineludiblemente del reconocimiento e identificación de las obras que atesora el patrimonio de esta y otras comunidades. Que en tan poco tiempo se haya incrementado exponencialmente su nómina indica la necesidad de redoblar esfuerzos en este sentido, por más que las pérdidas y desapariciones hayan sido tan frecuentes. Incluso en este último caso –representado por el *Cristo de Paciencia* de los PP. capuchinos– aún se conserva el eco de su presencia física y simbólica, de modo que sigue teniendo mucho que decir.

Conocer la materialidad, los contextos de recepción, las mutaciones de significado, los anhelos y expectativas puestos en aquellas cajas viajeras y en las sagradas imágenes que contenían o las vías de llegada a la Villa y Corte y su distribución hacia otros lugares abren un variado y retador panorama que por lo general no ha sido suficientemente atendido por nuestra historiografía de la escultura. O al menos no con la misma intensidad que percibimos en otras disciplinas como la pintura o la orfebrería. El enfoque multidisciplinar localizado desde este otro marco geográfico peninsular permitirá reconstruir más fielmente el aprecio y sentido que poseyeron tales artefactos artísticos, fuera del contexto habitual que los ha interpretado, sea indio o mestizo. La *vieja España* ansió poseer aquellos crucificados tan monumentales como ligeros que llegaban desmontados en arcones por las más variadas razones: para procesionar sus cuerpos de caña de maíz, entregarlos como recuerdo de los éxitos personales, para regalarlos a altas personalidades o para presidir los coros conventuales. Al prestarles atención redescubriremos el papel –simbólico, político, religioso o incluso afectivo, tanto del individuo como de la colectividad– que estas manifestaciones artísticas y estas imágenes tuvieron para la sociedad madrileña de la Edad Moderna, pero también las acciones que representan.

Como colofón, hemos tirado del hilo que señalaba la correspondencia entre el *Cristo de la Paciencia* y aquel ultrajado en el siglo XVII al que evocaba. A la par, y aunque también fuera destruido –el de caña durante la Guerra Civil–, atender a sus ecos desde la literatura con una mirada más plural, nos ha llevado a profundizar en su análisis desde los estudios de imagen. Al respecto no hemos de olvidar que:

las imágenes y los relatos a través de los cuales se expresó la relación con el arte en España durante la Edad Moderna nacieron de una conjunción entre las expectativas y los intereses de los artífices de estas obras –nosotros en este caso, señalaríamos *remoto y particular origen*–, sus clientes y su público, tres factores fundamentales en el desarrollo de toda actividad artística (Portús, 2016, 19).

Nos parece suficientemente elocuente el caso del pequeño crucificado que, procedente de una clausura zamorana, desde hace unos años se custodia en la iglesia parroquial de San Esteban del Valle (Ávila), solar natal de San Pedro Bautista, uno de los mártires de Nagasaki. Allí se conservan –entre otras– las reliquias de su cráneo y su brazo, junto a este crucifijo mexicano con el que recorrió el mundo –aquel peligroso orbe– predicando el Evangelio. Imagen y acción, símbolo y reliquia subliman la obra de arte hasta un rico y dinámico mundo, una globalización geográfica y cultural condensada en la sencilla caña de una escultura producida en serie. Muchos de los ejemplos que hemos abordado tuvieron un enfoque semejante, sin ir más lejos el *Ecce Homo* de las Descalzas Reales. «La llegada de algo distinto a una sociedad particular reajusta el escenario de lo local. Si tiene éxito es capaz de insertarse en el tejido de lo propio»⁷². La escultura ligera mexicana lo logró –entre otras cosas– por lo que representaba, aunque casi nos hayamos olvidado de sus relatos. «Entender cómo era aquella simbiosis, para descubrir muy pronto que era mucho más dinámica, dialéctica y, por descontado, compleja de lo que se supone tradicionalmente»⁷³ ha sido uno de nuestros objetivos. El camino sólo está desbrozado.

⁷² Alcalá Donegani, 2022, 382.

⁷³ Pereda, 2017, 19.

- ALARCÓN LÓPEZ, Simeón (1995): *Coronada Historia de la Fundación de San Diego de Madrid*. Madrid.
- ALCALÁ, Luisa Elena (2011): "Sobre pintores y pinturas de los virreinos hispanoamericanos", en *Las artes del Nuevo Mundo*. Madrid: Coll & Cortés Fines Arts, Francisco Marcos, pp. 72-89.
- ALCALÁ DONEGANI, Luisa Elena (2022): *Arte y localización de un culto global. La Virgen de Loreto en México*. Madrid: Adaba Editores.
- ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles y CALDERÍN OJEDA, Laura (2020): "Los cristos de caña en Canarias", *Revista de Historia Canaria*, 202, 2020, pp. 147-159.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2002): *Traza Española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*. Gran Canaria: Ayuntamiento de Telde.
- (2012): *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI-XVII*. (tesis doctoral). Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, disponible en: <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/16872>
- (2018): «Imaginería novohispana con caña de maíz. La materialidad como señal de identidad y aportación a la historia de la escultura», en *Tejné. Hacia una historia material de la escultura*, Miguel Ángel Marcos y Ana Gil (Coords. de la edición). Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura y Deporte, Amigos Museo Nacional de Escultura, pp. 127-150.
- (2021): "Las obras desde su materialidad: impronta indiana", en *Tornaviaje. Arte hispanoamericano en España*, (catálogo de la exposición). Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 103-127.
- AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y DIAZ CAYEROS, Patricia (2014): «Imagen escultórica y retrato», en *Los estatutos de la imagen. XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (Coords. de la edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 275-292.

— (2018): «Divina materia y material sacralizado. El caso del Cristo de Ixmiquilpa», en *Tejné. Hacia una historia material de la escultura*, Miguel Ángel Marcos y Ana Gil (Coords. de la edición). Valladolid: Museo Nacional de Escultura, Ministerio de Cultura y Deporte, Amigos Museo Nacional de Escultura, pp. 151-172.

AMADOR MARRERO, Pablo Francisco y PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2023): “Recepción y difusión de la imaginería ligera novohispana en los reinados de Felipe II y Felipe III. Resignificaciones de un patrimonio escultórico en clave cortesana”, en L. E. Alcalá y B. Navarrete (eds.), *América en Madrid. Cultura material, arte e imágenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuet, pp. 83-116.

ANDRÉS ORDAX, Salvador (dir.) (1992): *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

BERMEJO MONGE, Fray Damián (1820): *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*. Madrid: Imp. Rosa Sanz.

BOHÓRQUEZ JIMÉNEZ, Domingo (1998): *El convento recoleto de Jesús Nazareno de Chiclana de la Frontera. La vida de una comunidad femenina de clausura. 1666-1996*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, Comunidad Recoleta del Convento de Jesús Nazareno.

BOUZA ÁLVAREZ, José Luis (1990): *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

CARRASCO DE JAIME, Daniel José (2007): *Informe histórico-artístico del Cristo del Perdón*. (Nº de registro, 23.214) Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Servicio de Obras de Arte, disponible en: http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=%3A*&start=18&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_people&fv=Fern%C3%A1ndez+de+C%C3%B3rdoba+Garc%C3%ADa+Loygorri%2C+Marta+%2F+Restaurador&fo=and

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo (1949): *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnicas de las esculturas en caña*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- CERRILLO RUBIO, Lourdes (1992): "Cristo tarasco". En S. ANDRÉS ORDAX (dir.), *Arte americanista en Castilla y León*. Valladolid: Junta de Castilla y León, p. 119.
- CUADRIELLO, Jaime (1994): "El Cristo del Cardonal", en Elisa Vargas-lugo (coord.), *México en el Mundo de las Colecciones de Arte, Nueva España, 1*. México, p. 298.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena Isabel (1994): "La plumaria, expresión artística por excelencia". *México en el Mundo de las Colecciones de Arte, Nueva España, 1*. México, pp. 73-117.
- FERNÁNDEZ, Martha (2002): *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica de la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Marta (2007): *Informe de restauración del Cristo del Perdón*. (Nº de registro, 23.214) Madrid: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Servicio de Obras de Arte, en http://catalogos.mecd.es/opac/doc?q=%3A*&start=18&rows=1&sort=fecha%20desc&fq=mssearch_people&fv=Fern%C3%A1ndez+de+C%C3%B3rdoba+Garc%C3%ADa+Loygorri%2C+Marta+%2F+Restaurador&fo=and
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo (2002): *Arte, devoción y política. La promoción de las artes en torno a sor María de Ágreda*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- GARCÍA GRANADOS, Rafael y MAC GREGOR, Luis (1934): *Huejotzingo: La ciudad y el convento franciscano*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- GARCÍA SANZ, Ana (2010). *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- GARCÍA SANZ, Ana y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia (2009) *Guía. Reales Monasterios de Madrid. Las Descalzas y la Encarnación*. Madrid: Patrimonio Nacional.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2018a): "Historia del retrato de D^a. María Luisa de Toledo, la mujer chichimeca y el ajuar". En *La Hija*

del Virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, pp. 13-328.

— (2018b): “Un espléndido ajuar novohispano del siglo XVII en España. Transcripción del documento de tasación de los bienes libres de D. Joseph de Silva, esposo de D.^a María Luisa de Toledo, marqueses de Melgar de Fernamental”. *Anales del Museo de América*, 26, pp. 146-238.

HALCÓN, Fátima (1999-2000): “Ecce Homo”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*. Madrid: SEACEX, pp. 404-405.

HELMSTUTLER DI DIO, Kelley y COPPEL, Rosario (2013): *Sculpture Collections in Early Modern Spain*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

HOYOS ALONSO, Julián (2020): “En torno a la presencia de objetos de la Nueva España entre los bienes de las élites palentinas a finales del siglo XVI”, en *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, 427-440

MANUEL GARRIDO, Santiago (1983): *Arquitectura religiosa del siglo XVI en Tierra de Barros*. Badajoz: Instituto Cultura “Pedro de Valencia”.

MAQUÍVAR, Consuelo (1994a): “Ecce Homo”. *México en el Mundo de las Colecciones de Arte, Nueva España*, 1. México.

— (1994b): “Crucifijo”. *México en el Mundo de las Colecciones de Arte, Nueva España*, 1. México.

MILLARES CARLO, Agustín (1946): *Cartas recibidas de España por Francisco Cervantes de Salazar (1569-1575)*. México: Antigua Librería Robledo.

MORENO GARRIDO, Antonio G. (2015): *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX. Trescientos cincuenta y siete grabados abiertos a talla dulce por burilistas españoles*. Granada: Universidad de Granada.

MUÑOZ MARTÍN, Roberto (2018): “San Agustín Novel, una escultura perdida de Luis Salvador Carmona en la iglesia de Santa Isabel la Real de Madrid”, *BRAC*, 53, pp. 82-94.

PEREDA, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.

- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2009): “Manifestaciones artísticas de las cofradías de la Vera Cruz en Palencia: palacios, casas de la cruz, ermitas y humilladeros”. *Actas del IV congreso internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera cruz*, Zamora: Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora, 283-339.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2021): *Crisis y decadencia de un foco escultórico castellano: Palencia (1580-1620)*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (en prensa): “Imágenes de poder. La imaginería ligera novohispana y la nobleza castellana”. *Encrucijada. Revista Digital del Seminario de Escultura Virreinal*.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón y AMADOR MARRERO, Pablo Francisco (2020): “La Recepción de Crucificados Ligeros Novohispanos en Castilla y León: Nuevos ejemplos y perspectivas”, en F. Quiles, P. F. Amador Marrero y M. Espinosa (eds.) *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la Metrópolis*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 623-668.
- PORTÚS, Javier (2016): *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- PUERTA ROSELL, María Fernanda (2018): “Una vivienda madrileña del siglo XVII. Los bienes que poseyó doña Juana de Borja y Henin, marquesa de Montealegre, condesa de Grajal”, en A. Cañestro Donoso (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*. Alicante: Universidad de Alicante, vol. 2, pp. 1044-1068.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo (1993): “Aproximación al Madrid conventual de los Austria”. *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 25, pp. 77-88.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio (2009): “Cuerpos milagrosos. Creación y culto de las reliquias novohispanas”, *Estudios De Historia Novohispana*, 18, 13–30. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.1998.018.3473>
- SÁENZ RUIZ-OLALDE, José Luis (1989): *Las Agustinas Recoletas de Santa Isabel la Real de Madrid, cuatro siglos de historia (1589-1989)*. Madrid: Real Monasterio de Santa Isabel

- SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES (sin autor) 2019: *Nuevas colecciones en Nuestros Museos 2018*, p. 4. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:85df79ad-f354-456a-88f7-5646a4e26c6b/10-piezas-2018.pdf>
- TAYLOR, William B. (2005): "Two Shrines of the Cristo renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico", *The American Historical Association*, Vol. 110, Num. 4, octubre 2005. Disponible en: <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html>
- TUDELA DE LA ORDEN, José (1965): "El Cristo tarasco del convento de la Venerable", *Celtiberia*, 29, 139-143.
- (1967): "Cristos «tarascos» en España". *Revista de Indias*, 27, pp. 137-141.
- VASALLO TORANZO, Luis y PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2012): "Los inicios de la escultura procesional castellana en los focos periféricos". En J. Aranda Doncel (coord.), *Cofradías Penitenciales y Semana Santa. Actas del Congreso Nacional*. Córdoba: Diputación de Córdoba, pp. 477-528.
- VELARDE CRUZ, Sofía Irene (2006): "Ecce Homo", en *Revelaciones. Las artes en América Latina, 1492-820*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 268.
- VELASCO, ALFONSO ALBERTO DE (1699): *Exaltación de la divina misericordia en la milagrosa renovación de la soberana imagen de Christo Señor Nuestro Crucificado, que se venera en la iglesia del Convento de San Joseph de Carmelitas Descalzas la Ciudad de México*. México: Imprenta de Doña María de Benavides Viuda de Juan de Ribera.
- VELASCO, Alonso Alberto de (1845): *Historia de la milagrosa renovación de la soberana imagen de Cristo Señor Nuestro Crucificado, que se venera en la iglesia del convento de Santa Teresa la Antigua*. Ciudad de México.
- VIGURI, Miguel de (2002): *Paredes de Nava en el Antiguo Régimen. Epigrafía y documentos*. Palencia: Diputación de Palencia.
- Vv. AA. (1990): *Real Fundación del convento de Santa Isabel de Madrid* [cat. exp.]. Madrid: Fundación Yanes-Patrimonio Nacional.

