

EL GREMIO DE LOS ESCULTORES NOVOHISPANOS Y SUS OBRAS

MARÍA DEL CONSUELO MAQUIVAR *

Las tres órdenes religiosas que iniciaron la evangelización sistemática en la Nueva España: franciscanos, dominicos y agustinos, tomaron como ejemplo la escuela-taller llamada de San José de los Naturales, que fundó fray Pedro de Gante en los conventos franciscanos de Texcoco y de la capital de la Nueva España. En estos centros educativos, los frailes enseñaban, además de la doctrina cristiana y el castellano, los rudimentos de la construcción, la herrería y otros trabajos necesarios para la edificación de las ciudades de españoles y de los pueblos de indios. Fue en estos talleres que los misioneros los adiestraron en las técnicas europeas y en el manejo de las nuevas herramientas para esculpir y pintar, ambas labores indispensables para la ornamentación de las nuevas edificaciones cristianas.

Es evidente que el proyecto del fraile flamenco dio amplios frutos, ya que se sabe que de estas escuelas-talleres salieron los primeros indígenas artesanos con conocimientos y destrezas que fueron ampliamente aprovechados por los españoles. Fray Juan de Torquemada, quien fuera guardián del convento franciscano de Tlatelolco, cuenta lo siguiente con respecto a los indígenas de su comunidad: "[...] de bulto hay muy buenos escultores y tengo en este pueblo de Santiago, indio natural de él que se llama Miguel Mauricio, que entre otros buenos que hay, es aventajadísimo y son sus obras mucho más estimadas que las de algunos escultores españoles y juntamente con ser tan buen oficial no es notado de vicio alguno"¹.

De este comentario vale la pena destacar dos cuestiones, en primer lugar, el fraile da el nombre de un escultor, cuestión muy rara para el común de los escritos de esta época, ya que el anonimato que rodea la mayor parte de la producción escultórica es en verdad decepcionante y en segundo lugar, hace alusión a la falta de "vicios" en el artista indígena que menciona, como si ésta fuera una condición ideal para todos los que trabajaban en la edificación de la "Iglesia de Dios".

Antes de proseguir con la producción escultórica novohispana, vale la pena mencionar que han llegado a nuestros días algunas de las primeras imágenes de carácter devocional-doméstico, que trajeron consigo los españoles. Así tenemos que en la ciudad de Puebla, en el templo del que fuera el convento de San Francisco, se custodia celosamente la pequeña imagen conocida como "La Conquistadora". Según los cronistas jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, quienes en el siglo XVII escribieron sobre las devociones marianas que conocieron en la Nueva España, refieren que esta pequeña escultura "de un codo de alto", se llamó así porque el propio Hernán Cortés se la entregó a un indio cacique, y éste la donó a los frailes franciscanos de Puebla, quienes la colocaron en un bello nicho de plata donde hasta la fecha recibe culto².

La otra pequeña imagen es la conocida como "Nuestra Señora de los Remedios" y también la tradición la relaciona con uno de los soldados del conquistador Hernán Cortés. Los cronistas jesuitas ya mencionados refieren que Cortés, una vez tomado el centro ceremonial de Tenochtitlan, le mandó a su subordinado que colocase la imagen en el templo mayor de los aztecas, donde años más tarde se edificaría la catedral y: "Allí, quitados los ídolos y derribados por tierra, fue colocada la santa imagen y obró en aquel cue [templo] muchas maravillas"³. Se desconoce dónde estuvo esta escultura durante muchos años, ya que fue, hasta el siglo XVII, que se edificó un santuario en su



Cristo trabajado con pasta de caña de maíz en el templo de Tupátaro, Mich. Siglo XVI

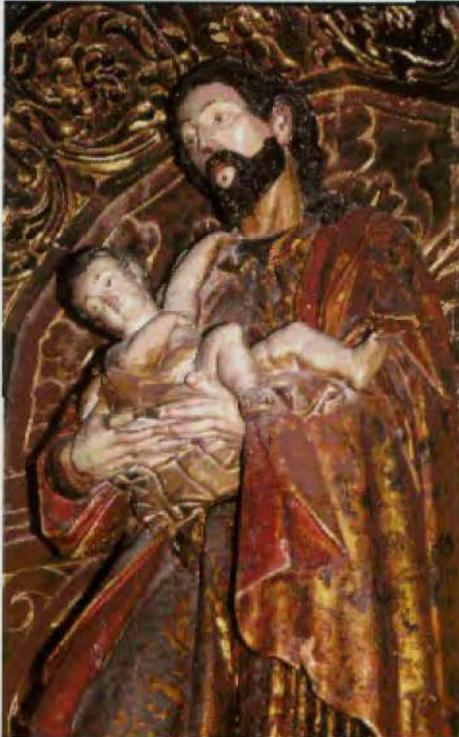
* *Doutora em História da Arte*
Investigadora da Direção de Estudos Históricos
Professora do Instituto Nacional de Antropologia e
História, México
maquivar@prodigy.net.mx

¹ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, México, Editorial Porrúa, 1973, vol. III, p.487.

² Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, pp.201-202.

³ *Ibidem*, pp.116-120.

Foto: Dolores Dahlhaus



San José, patrono de los escultores. Madera tallada, policromada y estofada. Siglo XVII en el templo de Los Santos Reyes de Meztitlán

honor al poniente de la ciudad de México.

I. Los primeros trabajos: la escultura Tequitqui o indocrisiana

El trabajo escultórico producto de estos talleres conventuales ha sido motivo de interesantes disquisiciones; especialmente fueron dos los investigadores que, empeñados en distinguir estas obras de las otras realizadas por los europeos en plena época de evangelización, les dieron un calificativo. En primer lugar están los puntos de vista del escritor malagueño José Moreno Villa quien, en 1942 expresó que la escultura novohispana, era muy poco valorada, especialmente los trabajos en los que se pone de manifiesto la intervención de la mano indígena, de ahí que opinara lo siguiente: "[...] durante el siglo XVI es cuando se producen aquí las esculturas más interesantes, precisamente porque al contacto de las diferentes razas surge un conato de estilo que, por analogía con el mudéjar, llamo *tequitqui*".

El vocablo nahuatl que eligió el poeta español significa "tributario", y según él, este tipo de trabajo se aprecia sobre todo en los relieves de piedra, materia ampliamente utilizada por los escultores precortesianos⁴.

Por su parte, el investigador mexicano Constantino Reyes Valerio, quien dedicó buena parte de su vida a estudiar la producción artística del siglo XVI en la Nueva España, acepta las diferencias señaladas por Moreno Villa, sin embargo, no está de acuerdo con el término *tequitqui* para identificar la producción indígena y propone se le nombre "arte indocrisiano", pues según él, los artistas indígenas que realizaron estos trabajos no los hicieron por voluntad propia, sino forzados por los misioneros quienes, al imponer la nueva religión, los obligaron a sepultar en el olvido sus antiguas creencias⁵.

Lo cierto es que no se puede soslayar la trascendencia que tienen estos trabajos indígenas en el marco del desarrollo del arte escultórico novohispano; sea que se denominen a estas primeras esculturas y relieves, arte "tequitqui" o arte "indocrisiano", es innegable que en ellos se puede admirar la singularidad de un trabajo que, aunque dirigido, copiado e inspirado en los modelos europeos, evidencia la participación del indígena. Las características formales de estos trabajos son, en general, poco volumen en las figuras, perfiles angulosos y cierta ingenuidad en el tratamiento de la figura humana que a veces resulta desproporcionada. También hay que insistir que estos rasgos peculiares están en estrecha relación con las condiciones bajo las cuales desarrollaron su labor artística los naturales mexicanos, ya que al mismo tiempo que fueron introducidos al cristianismo, tanto en la teoría como en la práctica de su vida cotidiana, simultáneamente fueron adiestrados en la nueva técnica de esculpir, que requería, además del manejo de herramientas de hierro, enfrentarse a la copia de imágenes desconocidas para ellos, de modelos con la nueva iconografía religiosa.

II. El gremio de los escultores novohispanos y sus ordenanzas

Mientras esto sucedía en el ámbito rural, comenzaron a llegar a la capital los primeros maestros europeos con experiencia artística, acostumbrados a trabajar bajo el régimen gremial. Es lógico pensar que, una vez que se establecieron en la Nueva España fundaron sus talleres y tal como se acostumbraba en la metrópoli, requirieron de reglamentaciones que ordenaran su trabajo.

1) Las primeras ordenanzas de 1568

Estas ordenanzas se dirigieron a los carpinteros de lo blanco y de lo prieto, a los entalladores, a los ensambladores y a los violeros; como se puede apreciar, estas reglas agrupaban los oficios cuya materia prima de trabajo era la madera. Hay que advertir desde este momento que, al igual que sucedió con los escultores españoles, nunca aceptaron los escultores estar en el mismo gremio que los carpinteros, por lo que siempre se opusieron y lucharon por su independencia, la que

⁴ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp.9-11.

⁵ Constantino Reyes Valerio, *El arte indocrisiano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1978, pp.129-154.

lograron hasta el siglo XVIII⁶.

2) Las segundas ordenanzas de 1589

Las segundas reglamentaciones fueron confirmadas en 1589 y en ellas se aprecia la inconformidad de los escultores que ya se mencionó. El argumento esgrimido sobre la "indecencia" de las imágenes ejecutadas por los carpinteros, deja ver que había un traslape de funciones lo cual debió propiciar un serio debate, especialmente con aquellos trabajadores especializados en hacer las imágenes religiosas. Para confirmar la trascendencia de su labor, los escultores se autodenominaban "adornadores del Credo divino", frase contundente que indicaba que de sus manos salían las imágenes y los retablos indispensables para el culto de la Iglesia católica; de esta forma querían distinguirse de los carpinteros.

3) Las últimas ordenanzas novohispanas

Finalmente, en las últimas reglamentaciones que se expidieron en la Nueva España en 1704, como ellos mismos dejaron asentado: "corrieron por separado de los carpinteros". Se intitularon con el término de "entalladores", tanto para denominar a los que hacían imágenes, como a los que fabricaban retablos. Con estas últimas reglas debió trabajarse hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando por las guerras de Independencia se suprimieron definitivamente los gremios, a la vez que no está del todo claro a partir de cuándo, el control del trabajo escultórico recayó completamente en los egresados de la Academia de San Carlos, misma que fue aprobada en 1783.

4) El escultor indígena en las ordenanzas novohispanas

Dada la trascendencia que tuvo la participación del indígena en los talleres gremiales, las disposiciones que se emitieron al respecto de su trabajo merecen un comentario especial. Desde los primeros tiempos de la evangelización, los naturales fueron adiestrados en el arte de esculpir, así que desde el momento que se estableció el gremio de los escultores, se determinó también cómo debían ser tratados y examinados para poder ejercer el oficio y por lo tanto, también ellos podían vender sus obras.

Esto va a cambiar notablemente en las reglamentaciones que se expidieron en 1589, ya que se liberó a los indios de esta exigencia. Además, se prohibió que ningún español, pudiera comprar obra hecha por los dichos indios para revenderla. Esto nos confirma que los escultores indígenas fueron considerados en muchas ocasiones, tan capaces como los europeos, de manera que algunos de estos últimos revendían en sus tiendas las obras de los nativos, de ahí que se les sancionara con graves multas. Por último, en las terceras ordenanzas emitidas hasta 1703, cuando al fin lograron los escultores ser reconocidos como gremio independiente, sorprende el hecho de que se vuelve a reglamentar el examen para los indígenas, aunque solamente para hacer imágenes: "Ningún indio pueda hacer pintura ni imagen alguna de santos sin que haya aprendido el oficio con perfección y sea examinado [...]"; es posible que estos comentarios se deban a la falta de control y supervisión por parte de los veedores y desde luego, aunque pueda parecer ahora injusto, el temor de la baja calidad recaía más en los naturales que en los mestizos o criollos.

Como es bien sabido, aunadas a los gremios existían las cofradías, cuyos objetivos eran principalmente de carácter social. Esta agrupación les permitía a los cofrades vivir bajo una hermandad caracterizada por la protección mutua en cuanto al aprovisionamiento de medicinas, alimentos y diversos medios de asistencia para sus familias. En caso de enfermedad o defunción de algún miembro de la corporación, todos participaban y colaboraban con los integrantes de la familia; a la vez, era la cofradía la encargada de organizar las fiestas religiosas, tanto las generales para

Foto: Dolores Danthaus



Retablo mayor renacentista en el templo de San Bernardino en Xochimilco, Distrito Federal

⁶ Las ordenanzas completas con sus comentarios se encuentran en el libro cuya autora es la que suscribe este texto: El imaginero novohispano y su obra, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Historia, 1999. (2ª. Edición)

Foto: Dolores Dahhaus



Niño Dios tallado en marfil con restos de policromía
Siglo XVIII. Trabajo asiático para la Nueva España
Museo Nacional del Virreinato

todos los gremios como la de Corpus Christi y las que celebraban a los santos patronos, como San José, quien permaneció como santo tutelar de los escultores.

III Las ordenanzas de los pintores en la nueva España

Se hace necesario comentar también las ordenanzas de los pintores, ya que para el dorado de los retablos, así como para la policromía y el estofado de las imágenes, todos los escultores debían entregar el trabajo de talla, ya terminado, al taller de algún pintor de este gremio. Las primeras reglamentaciones para pintores y doradores se expidieron y confirmaron en 1557 y en ellas se habla de tres tipos de pintores: los imagineros, que eran los que pintaban al óleo sobre madera o tela y seguramente se encargaban de las encarnaciones de las esculturas; los doradores, cuya labor debió consistir en aplicar el oro a los retablos y a los estofados de las imágenes. Por último, en las ordenanzas se hablaba de los fresquistas y sargueros, los primeros trabajaban la pintura mural, en tanto que los últimos pintaban las burdas telas que servían para cierto tipo de ornamentos.

En 1686 se revisaron nuevamente las ordenanzas de estos artistas y en ellas se estipulaba con respecto a las esculturas, cómo debían trabajarlas los pintores, tanto con colores al óleo como al temple, a la vez que debían saber hacer el esgrafiado "y dar los colores sobre el oro".

Por último, hay que decir que también en este gremio se tomó en cuenta a los indios pintores; se vigilaba mucho su capacidad para representar las imágenes sagradas, pero no se les prohibió - al igual que sucedió en el gremio de los escultores - que se examinaran al parejo de los criollos y mestizos, señal inequívoca de que fue tomada en cuenta su destreza para llevar a cabo estas tareas.

IV. Las técnicas y materiales de la escultura novohispana

A lo largo de los tres siglos del virreinato se produjeron esculturas con diversos materiales y por lo tanto se ejercitaron variadas técnicas, las más importantes fueron las que se señalan a continuación:

1) La escultura en pasta de caña de maíz

Esta técnica de origen prehispánico, fue apreciada enormemente por lo españoles, pues por la ligereza de sus materiales se podían hacer imágenes de gran tamaño de uso procesional. El fraile agustino Matías de Escobar así lo asienta en su crónica del siglo XVIII: "Es a lo que se reconoce, de caña de maíz, fábrica que descubrió el tarasco y que no ha imitado otra nación [...] se paga tanto el Señor de ver consagradas aquellas cañas en imágenes suyas, que quiere obrar por ellas las mayores maravillas, en prueba de lo mucho que le agradan aquellos soberanos bultos fabricados de las cañas".

Esta complicada técnica consistía en extraer la pulpa de la caña del maíz para conformar una masa que, al mezclarse con una especie de pegamento extraído de ciertas plantas conocido como "tatzingueni", permitía modelar la figura sobre un soporte formado por las mismas cañas secas del maíz, o papel amate enrollado; enseguida se aplicaba la policromía. En algunas imágenes se ha observado que las cabezas se ejecutaron en madera, seguramente porque en este material se lograba afinar mejor las facciones del rostro.

Cabe decir que esta técnica no aparece mencionada en las ordenanzas, por lo que he pensado que hubo plena libertad de practicarla fuera del gremio, sin que estos trabajos se hayan sujeto a las reglamentaciones antes mencionadas.

El aprecio que tuvieron los peninsulares por esta técnica se ha podido comprobar desde las mismas crónicas novohispanas, hasta la actualidad, con los recientes hallazgos que han hecho

⁷ José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, U.N.A.M., p. 154.

⁸ Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida*, México, s/e, 1924.

los estudiosos de estas imágenes en muchos templos y capillas de España⁹. La técnica pervivió hasta bien entrado el siglo XVIII y aunque la mayoría de las imágenes que han llegado a nuestros días son grandes Cristos crucificados, también se hicieron otras devociones, como la famosa imagen de Nuestra Señora de la Salud que tiene su santuario en Pátzcuaro, Michoacán y que se dice fue mandada hacer por el mismo Vasco de Quiroga a los indios tarascos de la región.

2) La escultura en alabastro

Si bien es cierto que los materiales más utilizados en las esculturas novohispanas fueron la madera para los retablos y la piedra "chiluca" para las fachadas, también supieron aprovechar otro tipo de cantera propia de México que se llama *tecali* y que viene a ser el alabastro mexicano. Se denominó así porque los yacimientos de este material se conocieron desde el virreinato y provienen de una región del estado de Puebla; así lo señaló el cronista del siglo XVIII, Echeverría y Veytia: "A seis leguas de la ciudad [Puebla] está la gran mina de mármol que, por estar cerca de la jurisdicción del pueblo de Tecali, es conocida esta piedra por *tecali*; es blanca, cetrina y de lejos en lejos tiene algunas vetas gruesas de color pardo que suelen hermostrar las piezas grandes que de ellas se labran"¹⁰.

Es precisamente en esta región de México, donde se conservan muchos de estos trabajos, como los relieves y las esculturas que con su color claro contrastan con el gris oscuro de las fachadas de chiluca, como en la propia Catedral de Puebla. También hay ejemplos de carácter monumental, como el afamado Altar de los Reyes de la catedral poblana y los "transparentes" que se conservan en algunas iglesias y que, como su nombre lo indica, servían para cubrir y a la vez dejar pasar la luz de los vanos. El colorido y la transparencia del *tecali* se aprovechó también para hacer pilas bautismales y de agua bendita, así como los aguamaniles que aún se conservan en algunas sacristías.

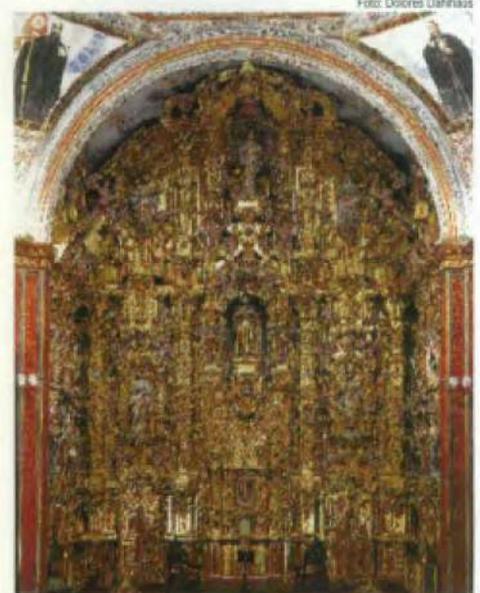
3) La escultura en marfil

Esta somera revisión de la escultura novohispana quedaría incompleta sin algunos comentarios sobre las obras ejecutadas en marfil por los artesanos chinos llamados "sangleyes". Estos escultores trabajaron para la colonia española de Filipinas; desde allá las enviaban en el Galeón que cruzaba el océano Pacífico, rumbo al puerto de Acapulco. A medida que se desarrolló el comercio entre el puerto mexicano del que zarpaban los galeones cargados especialmente de plata, oro y cacao, y el de Manila, desde el que enviaban a América las preciadas especias como la pimienta, el clavo y la canela, los codiciados objetos de fina porcelana, los textiles de seda y los biombos laqueados, entre otras mercaderías. Creció también la demanda de esculturas en marfil, especialmente las de carácter religioso, en las que predominan los Cristos y diversas advocaciones marianas. Al observar estos ejemplares tallados, se observa la destreza del escultor que aprovechó la curvatura de la pieza de marfil para tallar el cuerpo del Salvador; así mismo, en todas estas imágenes, no obstante que se copiaban de estampas y grabados europeos, se perciben algunas características de la fisonomía asiática, como los ojos grandes y almendrados, la nariz recta; por otro lado es curioso observar que en muchas imágenes hay cierta desproporción entre las extremidades y el tronco.

Para terminar con este asunto hay que decir que en algunas imágenes se tallaba el cuerpo de madera, se policromaba y estofaba y sólo el rostro, las manos o las partes del cuerpo que querían simular la piel, se trabajaban con placas de marfil.

4) La escultura en madera policromada y estofada

Sin duda alguna, la reina de los materiales para ejecutar las esculturas en la Nueva



Retablo barroco estípite, en el que fuera el templo del noviciado jesuita de San Francisco Javier en Tepetzotlán, hoy Museo Nacional del Virreinato

⁹ Los estudios más recientes con respecto a las esculturas novohispanas de pasta de caña son los de Sofia Irene Velarde: *Imaginería michoacana en caña de maíz*, Michoacán, CONACULTA, 2003. Para las obras mexicanas que se exportaron a la Península desde el virreinato, está la investigación del restaurador hispano Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas de Gran Canaria, Linca, S.L., 2002.

¹⁰ Francisco de la Maza, *El alabastro en el arte colonial de México*, p.23, Apud., Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Puebla de los Ángeles*, T.I, p.322.

Foto: Dolores Dahhaus



Jesús Nazareno. Imagen para vestir. Siglo XVIII
Museo Nacional del Virreinato

España, desde el siglo XVI hasta fines del siglo XVIII, fue la madera, especialmente la de ciertos pinos mexicanos, así como la del cedro blanco y rojo. Se puede decir que en las ciudades principales, pero también en las poblaciones más pequeñas, en el Norte y en el Sur, en los valles y en las serranías, se edificaron templos y capillas cuyo interior se cubrió con retablos.

La producción escultórica del siglo XVI bien puede dividirse en dos grupos, como ya se vio: el primero lo conforman las obras ejecutadas por los indios simultáneamente que se dio el proceso de su evangelización y el segundo, lo representan los trabajos que salieron de las manos de los maestros europeos recién llegados al virreinato. El contraste entre ambos es notable y por suerte todavía puede apreciarse, tanto en algunas imágenes pétreas de fachadas, pilas bautismales y fuentes, como en los retablos renacentistas platerescos. Ejemplos sobresalientes son los retablos que aún pueden contemplarse *in situ*, en los conventos franciscanos de Huejotzingo y Xochimilco, así como varias esculturas aisladas de procedencia desconocida que se custodian en algunos museos del país. Las imágenes de esta época se caracterizan por el poco movimiento de los cuerpos, la escasa expresión en los rostros y en cuanto al estofado de los ropajes, se trazan elementos vegetales menudos con muy poco esgrafiado y casi siempre se usaron colores monocromáticos oscuros: grises, negros, marrones.

Con el paso del tiempo las líneas se suavizan, y especialmente durante el barroco del siglo XVIII, las extremidades se despiazan del bloque original y adquieren movimiento; los ropajes se ondulan de tal manera, que los mantos a veces parecen "volar" fuera de su centro original. En cuanto a los diseños de los estofados se continúa con el uso de elementos vegetales, sólo que en este periodo ya no son formas menudas sino que se agrandan, se utilizan punzones con formas variadas, y la gama de colores se enriquece con azules, rojos y verdes.

Las expresiones de la mayoría de los santos son convencionales pues no hay intención de retratarlos, aunque hay raras excepciones, como san Ignacio de Loyola, a quien los buenos artistas, pintores o escultores, trataron de seguir los rasgos peculiares de su rostro que quedaron impresos en la mascarilla que sus compañeros jesuitas obtuvieron de su cadáver.

En cuanto a las encarnaciones, puede decirse que, en general en la Nueva España se usaron más bien los tonos rosados mates. Sólo en los casos de los santos mártires y especialmente de los Cristos, se exagera la policromía de la sangre y se usan tonos amarillos y verdosos para señalar los golpes.

Muy importante fue el uso de los materiales auxiliares a partir del siglo XVII para lograr un mayor realismo en las imágenes y con ello acercar a los fieles a determinadas devociones. Se observan ojos de vidrio de diversas formas y colores; si los labios se entreabren muestran dientes naturales y en las Virgenes de los Dolores, se colocaron lágrimas de resina sobre las mejillas. En las rodillas y en las espaldas laceradas de los Cristos, fue común que insertaran fragmentos de huesos de animales, los que aunados a la policromía de la sangre debieron provocar la compasión de los fieles. Muchas imágenes se complementan con atributos de materiales ajenos a la madera, tales como coronas, resplandores o aureolas de metal - generalmente de plata - los que a veces se enriquecen con piedras semipreciosas.

Debo decir que estas características se aprecian tanto en las esculturas de gran formato que se trabajaron para los retablos, como en las de pequeñas dimensiones de carácter doméstico, las que en ocasiones presentan un trabajo tan delicado y minucioso que llega al preciosismo.

En las últimas décadas del siglo XVIII, la labor del escultor va perdiendo importancia para dar paso a las imágenes de vestir; en ellas sólo se trabajan los rostros y en ocasiones ciertas partes de las extremidades, como manos y pies. Los cuerpos se hacen con telas y papeles encolados o se tallan burdamente, sin detalles anatómicos o sólo se simulan con armazones de madera tipo "candelero", para vestirlos con telas variadas, como terciopelos y brocados; las cabezas ya no se

tallan con cabelleras rizadas pues se cubren con pelucas de cabello natural.

V. La identidad de la escultura novohispana

En síntesis, el trabajo de los escultores novohispanos cubrió los exteriores de los recintos coloniales al integrarse a los diversos elementos arquitectónicos de las fachadas pétreas de templos y capillas; así mismo, los interiores renacentistas y barrocos albergaron bellos retablos con imágenes talladas, policromadas y estofadas. Sin embargo, poco se sabe de los autores de estas obras, que en la mayoría de los casos permanecen en el anonimato. A diferencia de los pintores que dejaron constancia de sus nombres en tablas y lienzos, los escultores no autografiaron sus obras y cuando lo hicieron, colocaron las firmas en lugares inaccesibles a los ojos del espectador, como adentro de las cabezas o en la cara interior de las bases. El por qué de esta actitud, no la hemos descubierto: ¿Será que en una obra intervenían dos artistas, el escultor y el pintor? ¿Podría ser también que en una imagen resulta difícil encontrar el espacio adecuado para estampar las dos firmas en un lugar visible? Me inclino más por la primera de estas opciones.

Con todo, no se puede negar que en México hay una gran tradición escultórica, que si bien heredó de España los modelos y las técnicas, con el tiempo se fueron conformando las características que identifican a la escultura novohispana.