



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

EI RETABLO DE SAN ANDRÉS OCOTLÁN, UNA APROXIMACIÓN  
ICONOGRÁFICA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS HISTÓRICOS

PRESENTA:

OCTAVIO MIRANDA VELÁZQUEZ

DIRECTORA DE TESIS

MTRA. MARÍA EUGENIA RODRÍGUEZ PARRA

CO-DIRECTORA DE TESIS

DRA. IRMA PATRICIA DÍAZ CAYEROS

TUTOR INTERNO DE TESIS

DR. CARLOS ALFONSO LEDESMA IBARRA



JUNIO 2026

## **Índice**

<b>Introducción.....</b>	<b>3</b>
<b>Capítulo I. Contexto histórico y artístico</b>	
Breve historia de San Andrés Ocotlán.....	10
Los retablos de tipo estípite en la zona sur del valle de Toluca (siglo XVIII).....	15
<b>Capítulo II. El retablo de San Andrés Ocotlán</b>	
El templo.....	36
El retablo de San Andrés Ocotlán.....	48
Las esculturas en el retablo.....	55
<b>Capítulo III. Aproximación iconográfica.....</b>	<b>82</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>113</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>119</b>
<b>Anexo.....</b>	<b>121</b>

## Introducción

La etapa novohispana constituye un referente fundamental en la construcción de la identidad histórica, cultural y del arte en México. Por ello, las expresiones culturales desarrolladas durante la época han despertado el interés de diversos investigadores y disciplinas de las ciencias sociales y humanas.

Esta investigación se enfoca en un tipo de creación cultural y artística ligada al contexto religioso católico de la Nueva España del siglo XVIII: el retablo del templo de San Andrés, que se encuentra en la zona sur del Valle de Toluca, en un poblado llamado San Andrés Ocotlán, que pertenece a la cabecera municipal de Calimaya.

A partir de una primera observación es posible identificar el conjunto de tipo estípite y notar que refuerza la unión de dos devociones muy importantes para los pobladores: el Señor de Chalma y el apóstol San Andrés. El primero se encuentra en el lugar protagónico del conjunto y el segundo en el centro del tercer cuerpo. De acuerdo a la tradición oral, contada por mayordomos y fieles, existen dos versiones sobre la llegada del Señor de Chalma. La primera afirma que la escultura fue encontrada en un corral del pueblo. Mientras que, en la segunda, unos peregrinos la llevaban hacia el santuario de Chalma, pero, al hacer escala en San Andrés, se hizo tan pesada que ya no pudieron moverla y la trasladaron al templo.

Es importante mencionar que la información sobre la fecha de realización del retablo no se conoce, ni al autor, así como tampoco hay precisión sobre la llegada de la escultura del Señor de Chalma al poblado. Se especula que llegó en tiempos de la Cristiada, aunque la información debe tratarse con cuidado debido a que proviene exclusivamente de la tradición oral del pueblo. Lo que sí es posible constatar es que su buen estado de conservación responde al cuidado con el que la comunidad lo ha resguardado.

Al revisar estudios sobre la retablística novohispana y, en particular, la del sur del Valle de Toluca, se encuentran investigaciones muy precisas que giran en torno a clasificaciones, tipologías, explicaciones y catalogaciones; sin embargo,

estas se han ocupado de grandes templos y catedrales. Todavía hacen falta trabajos que se enfoquen en las localidades y regiones alejadas del centro.

En el caso del retablo dedicado a san Andrés, apenas se cuenta con un estudio antropológico que aborda la relación entre el bien mueble y los pobladores.<sup>1</sup> La tesis de Ofelia Palacios reconoce el valor que el mueble tiene para la población y cómo la presencia e historia del conjunto ayuda a generar cierta unidad devocional y características identitarias. Resulta importante destacar que la autora se basa en la tradición oral para determinar los elementos que dan cuenta de dicha relación.

Esta cuestión es relevante porque la relación de la comunidad con el objeto artístico da pautas para adentrarse en sus significados y adaptaciones, así como en la integración de devociones. Por dicha razón, en esta investigación se concibe al retablo como un objeto artístico “vivo” (con agencia) que se conserva por y para la comunidad. Un hecho que lo hace evidente es que la propia población solicitó la restauración del conjunto, para reparar el deterioro propio del paso del tiempo. Además, los integrantes de la comunidad contribuyeron de manera física y monetaria en el proceso mencionado.

Por otro lado, se tiene referencia de la tesis de Brayan Cedillo Bautista<sup>2</sup>, quien toma como objeto de estudio la pintura de las Ánimas del Purgatorio que se encuentra en el templo de San Andrés. La investigación muestra un análisis desde la historia cultural cuya finalidad es identificar las relaciones entre la creencia en el purgatorio durante el periodo novohispano y su representación pictórica.

De esta forma, hasta la fecha, solo tenemos referencias de dos tesis realizadas que difieren en cuanto a los métodos con los que analizan sus objetos de estudio: la de Palacios, sobre el retablo, tiene una perspectiva antropológica y la de Cedillo Bautista, sobre una pintura del templo la aborda desde la Historia

---

<sup>1</sup> Ofelia Palacios, *Organización social en la conservación del patrimonio cultural: El caso del retablo de San Andrés Ocotlán*, Calimaya, Estado de México, Tesis de licenciatura, ENAH, 2010.

<sup>2</sup> Brayan Cedillo Bautista, *Muerte y Purgatorio en la Nueva España: El caso de la pintura de las Ánimas del Purgatorio de San Andrés Ocotlán, Calimaya, México, (Siglo XVIII)*, México, Tesis de licenciatura, UAEMéx, 2024.

Cultural. Por tanto, no hay estudios sobre el retablo de san Andrés enfocados desde las metodologías de la historia del arte o desde cualquier otra disciplina.

Es por ello que se establece la necesidad de atender las zonas rurales que cuentan con acervos de objetos religiosos y artísticos importantes que, debido a su lejanía de las grandes metrópolis, no se han considerado. Además de San Andrés, está el caso de los retablos de San Antonio la Isla y San Lucas Tepemajalco, también en la zona sur del Valle de Toluca, los cuales deberán tenerse en cuenta en futuras investigaciones. Por fortuna, existen pocos estudios de retablos en la zona del Valle de Toluca, entre ellos los conjuntos de Oztolotepec, San Nicolás Peralta y los de Calimaya que servirán para realizar comparaciones<sup>3</sup>.

Al elegir como objeto de estudio el retablo de San Andrés, el objetivo de esta tesis es explicar el contexto histórico y artístico, así como identificar sus características formales e iconográficas para trazar el proceso de adaptación por el que pasó el bien mueble y, así, entender cómo se construyó el discurso que prevalece en la actualidad.

En este sentido, se parte del planteamiento de que el retablo y las esculturas que lo conforman son producto de modificaciones, reacomodos y adaptaciones que alteraron los discursos devocionales originales. Esto hace problemática la comprensión y explicación del objeto en la actualidad, cuestión que está vinculada estrechamente con dinámicas sociales y prácticas devocionales. Por ende, a partir del contexto histórico del retablo de San Andrés Ocotlán, se busca exponer cómo se organiza su discurso y, con ello, explicar cómo la presencia de la escultura del Señor de Chalma pudo determinar las adaptaciones y resignificaciones que hoy son observables. Este estudio pretende enaltecer la relación que existe entre el objeto y la población que lo preserva.

---

<sup>3</sup> Se encuentran los estudios sobre Oztolotepec de la maestra María Eugenia Rodríguez Parra y Carlos Alfonso Ledesma: *Arte e Historia en la parroquia de San Bartolomé (Oztolotepec) del año 2022*. Sobre San Nicolás Peralta la tesis de licenciatura de Luis Cortéz: *Mensajes en madera y oro: La iglesia de San Nicolás Peralta Lerma, Estado de México* del 2020.

No está de más recordar que cada retablo presenta complejidades que pueden abordarse desde múltiples teorías y metodologías de la historia del arte<sup>4</sup>. Para los fines de esta tesis, se aplicará un análisis formal e iconográfico porque este permite evidenciar las peculiaridades del retablo: los faltantes de piezas en el conjunto, la variación de colores en los cuerpos, la falta de correspondencia entre la dimensión de las esculturas y los nichos, la repetición de imágenes, la presencia de tallas de personajes sin atributos, los tipos de soportes arquitectónicos y su relación con la arquitectura.

Además, una aproximación material, formal e iconográfica permitirá proponer una cronología a las piezas, el propio conjunto, así como a sus anexiones y restauraciones. Es por esto que, a partir de una observación preliminar y del contexto histórico del retablo de San Andrés Ocotlán, es posible sostener que la presencia de la escultura del Señor de Chalma pudo articular el discurso del retablo y, por ello, determinar las modificaciones, adaptaciones y resignificaciones devocionales y de personajes, como las esculturas repetidas en el tercer cuerpo.

Para cumplir dichos objetivos, la presente investigación tendrá tres ejes principales: el primero ayuda a dar cuenta del contexto histórico del poblado, que permite situar al conjunto en un espacio geográfico, con variables que determinan a las sociedades y sus expresiones culturales a lo largo del tiempo; asimismo, vincula el retablo con los aspectos sociales que han ayudado a su preservación.

El segundo eje es el análisis formal del templo y el conjunto retablístico. Se identificarán los objetos artísticos que se encuentran en la iglesia, centrando el enfoque en las esculturas, tallas, cuerpos, nichos, tipos de cornisas, materiales, anexiones, y condiciones generales en las que se encuentra el retablo. Por otro lado, si bien esta no es una tesis que tenga como temática principal un debate conceptual, es pertinente dedicar un apartado a explicar cómo se han caracterizado

---

<sup>4</sup> Autoras como Clara Bargellini, Elisa Vargas Lugo, Martha Fernández o Franziska Neff, han realizado grandes contribuciones en las catalogaciones, identificación de tipologías y clasificación de estos conjuntos, aspectos que retomaré para el análisis del conjunto de San Andrés.

los retablos en la historia del arte y cómo ese conocimiento ha sido nutrido a lo largo del tiempo por diversos investigadores.

En dicho apartado será abordado de manera breve el contexto artístico novohispano, sobre todo el relacionado con la zona sur del Valle de Toluca. En adición, se retomarán conceptos como “estilo”, “modalidad” y “tipo” de autores como Jorge Alberto Manrique y Franziska Neff, que resultan útiles para nombrar y conceptualizar al retablo de San Andrés.

Esto permitirá mostrar que el retablo de San Andrés da cuenta de un tiempo preciso en la Historia y en la historia de las devociones. A partir de las artes que lo conforman –pintura, arquitectura y escultura– muestra procesos de cambio y adaptación de modelos y tradiciones artísticas de una época determinada, configurándose como un documento histórico-artístico y un objeto que se ha mantenido vivo gracias a su población y a que su composición se inserta dentro de un contexto regional, como los de los retablos vecinos; los cuales, presentan adaptaciones propias de su contexto y dinámicas regionales.

En el tercer eje el énfasis está en la identificación de las problemáticas y aparente caos que presenta el conjunto a partir de una aproximación iconográfica. Se presenta la identificación de personajes, las posibles causas de sustitución de imágenes, la anexión de personajes y materialidades, así como la repetición de esculturas con la misma iconografía. Para este fin, se retoman los informes de restauraciones, que ayudan a evidenciar la manera en que el retablo de San Andrés ha sido clasificado y la manera en que los personajes fueron identificados.

De esta forma, el trabajo se compone de tres capítulos. El primero cuenta con dos apartados: en ellos se aborda el contexto histórico del poblado y de los conjuntos de tipo estípite en la región, a saber: la zona sur del Valle de Toluca durante el siglo XVIII. Para ello, se introduce un contexto general sobre los retablos y sus características dirigiendo la atención al uso de la pilastra estípite en la zona que circunda a San Andrés Ocotlán, con el fin de evaluar su relevancia.

Para conseguirlo, se examinarán, junto al objeto de estudio de esta tesis, los retablos identificados en Totocuitlapilco y Tepemajalco. Si bien presentan elementos del estípite, las soluciones formales fueron variando en cada localidad. La inclusión de dichos conjuntos cumple la función de comparar algunas soluciones formales con respecto al de San Andrés. También existe un apartado dedicado a los conceptos de estilo y modalidad aplicados al conjunto de San Andrés.

En el capítulo II, se emplean el primer y segundo apartado a los análisis formales del conjunto, que van desde el templo hasta las esculturas, pinturas e imágenes que ahí se resguardan, pasando por la portada de la iglesia hasta llegar al presbiterio. En el apartado tres se expone la descripción formal del conjunto y de todos los elementos que lo conforman, así como de las esculturas que se encuentran en los nichos y en los medallones.

Finalmente, en el capítulo III, se ejecuta la aproximación iconográfica y lectura del retablo como una unidad. Ahí se explica el discurso devocional actual del bien mueble relacionando las esculturas y mostrando los cambios devocionales que ha sufrido.

Se hará uso de fuentes impresas y manuscritas, así como el reporte realizado por el maestro Luis Huidobro en donde se presentan las condiciones del mueble antes y después de su restauración que, vale la pena insistir, se realizó a petición del poblado. Las fuentes que provienen del templo son pocas y se encuentran en malas condiciones. Entre ellas, destacan dos documentos que dan cuenta de un par de restauraciones que realizaron al retablo en la primera mitad del siglo XX.

Estas fuentes, en particular las primarias, demuestran la importancia que el retablo tiene para la población. En ellas, se solicita la restauración de un sotabanco a carpinteros del pueblo vecino: San Miguel Totocuitlapilco, en la primera mitad del siglo XX. Es decir, la población de San Andrés, ha reconocido el valor del conjunto y la necesidad de preservarlo, ya que para ellos el retablo es un objeto identitario, en términos históricos y devocionales.

Es así que la pertinencia de este trabajo radica en reconocer y estudiar la obra artística novohispana en la zona sur del Valle de Toluca a través del retablo del templo de San Andrés. Su vínculo con las dinámicas devocionales del poblado evidencia su importancia histórica. La tesis también es relevante debido a los pocos estudios que se han realizado sobre este conjunto y de otros muebles identificados en la zona desde las metodologías de la historia del arte.

Por esa razón, los resultados que se obtengan de esta investigación pueden contribuir a la integración dentro de historia del arte religioso novohispano de localidades alejadas del centro y prácticamente olvidadas, a su vez que promueve el estudio del patrimonio artístico de los templos en la zona sur del Valle de Toluca.

## Capítulo I. Contexto histórico y artístico

### Breve historia de San Andrés Ocotlán

En este apartado se abordará de manera general la historia virreinal de San Andrés Ocotlán, con el fin de contextualizar el espacio histórico geográfico donde se realizó el retablo estípite y las esculturas del siglo XVIII que se encuentran en el templo del lugar. Se hace énfasis en que, para reconstruir los antecedentes de la comunidad, se hará a partir de informes sobre la historia de Calimaya. Esto porque San Andrés es pueblo sujeto de ese territorio desde el periodo novohispano y la poca información sobre la localidad se encuentra en fuentes relacionadas con la cabecera.

A mediados del siglo XV, el territorio que hoy es Calimaya, fue denominado por el *tlatoani Axayácatl* como *Calimayan* que significa “lugar donde se hacen casas”<sup>5</sup>, era un poblado que perteneció al Valle de Toluca, también conocido como el *Valle de Matlatzinco*. Ahí convergen culturas como los *chichimecas*, los *acolhuas*, *otomíes*, *mazahuas* y *matlatzincas*, estos últimos eran mayoría en el territorio. Por esto, en dicho lugar, se habló *matlatzinca* hasta los siglos XVI y XVII.<sup>6</sup>

Durante el siglo XVI los conquistadores europeos comenzaron a reunir a la población indígena en zonas específicas del territorio, como los valles, con el objetivo de trazar los poblados al modo peninsular, para tal fin, se utilizaron varias características de la organización de las comunidades originarias como los *calpullis*.<sup>7</sup>

El encomendero de la zona fue Hernán Cortés pues, gracias a un decreto de Carlos V, se le otorgaron oficialmente esas tierras como pago por sus servicios a la Corona. Antes de que llegara la orden del Rey, el conquistador ya le había cedido

---

<sup>5</sup> Margarita Loera Chávez, *Monografía de Calimaya*, p.9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.31.

dichos territorios a su primo: Juan Altamirano. Los famosos condes de Calimaya tienen vínculo directo con este último.

Como lo refiere Loera Chávez, a principios del siglo XVI y de la organización en los valles, Calimaya y Tepemajalco eran parte de un mismo territorio; no obstante, a partir de la segunda mitad del siglo, se les asignaron dos gobernadores para los dos territorios, pero conservaron cierta unidad. Además, se determinaron los pueblos que iban a estar sujetos a esas cabeceras, entre los cuales se encontraban: Mexicaltzingo, Chapultepec, San Antonio la Isla y San Andrés Ocotlán.

Tanto Calimaya como sus pueblos sujetos se encuentran en las cercanías del volcán Xinantecátl, también conocido como el Nevado de Toluca. De las inmediaciones del cráter y de las zonas pantanosas de la laguna de Lerma lograron obtener recursos para su subsistencia. La agricultura fue la actividad que predominó en esos poblados.<sup>8</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XVI, Calimaya ya era denominada “república de indios” organizándose en cabecera, barrios y pueblos sujetos. Además, en ese lapso de tiempo el virrey de la Nueva España ordenó la fundación de cinco pueblos en ese mismo territorio. El decreto se llevó a cabo para proteger las dimensiones espaciales de la zona, de modo que cada pueblo tuvo autoridades particulares que rendían cuentas a la cabecera.<sup>9</sup>

Al respecto Ofelia Palacios menciona que, para finales del siglo XVI, Calimaya y Tepemajalco se separaron. Los pueblos que quedaron sujetos a Calimaya fueron: San Antonio la Isla, Coatepec, San Bartolomé, San Miguel Chapultepec, Santa María Nativitas, San Mateo Mexicaltzingo y San Andrés Ocotlán. En ese mismo periodo, segunda mitad y finales del siglo XVI, las cofradías, como en muchos casos, unieron a los habitantes alrededor de la figura de un Santo

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>9</sup> Extraído de: <https://calimaya.gob.mx/tu-municipio/historia>

y ejercieron funciones determinadas como: resguardar la tierra y la organización de las comunidades con objetivos religiosos y socioeconómicos.<sup>10</sup>

Al retomar el trabajo de Palacios sobre el aspecto de la organización religiosa, la autora indica que los sagrados patronos fueron aceptados con relativa rapidez porque las comunidades hallaron una correlación con la organización social, territorial y religiosa del periodo mesoamericano, como en el caso de la organización en barrios y deidades específicas para cada sector. A raíz de esto, durante el periodo virreinal, los pueblos sujetos tenían un santo patrono que ayudaba a la representación del lugar y, a la vez, a la cohesión social, lo que, determinó actividades colectivas como la atención y cuidado de imágenes religiosas, fiestas patronales, procesiones y peregrinaciones.<sup>11</sup>

En cuanto al proceso de evangelización, los franciscanos fueron los principales encargados de la organización religiosa, adoctrinamiento y educación de las comunidades originarias en el Valle de Toluca y de la zona de Calimaya; por ende, también del poblado de San Andrés Ocotlán.

Según Arturo Vergara y Robert Jackson la construcción de la iglesia de Calimaya comenzó a partir de la segunda mitad del siglo XVI, en 1561, teniendo a San Pedro y San Juan como santos patronos. Dentro del templo existen objetos que dan cuenta del patrimonio artístico realizado en la época virreinal, como los retablos salomónicos y una pintura atribuida a Miguel Cabrera con el tema de la Virgen de la Luz.<sup>12</sup>

Si bien existen documentos y referencias que permiten fechar la construcción del templo de Calimaya, en el caso de San Andrés no hay tales registros. Sin embargo, se estima que debió ser construida en la segunda mitad del siglo XVI, a

---

<sup>10</sup> Extraído de: <https://calimaya.gob.mx/tu-municipio/historia>

<sup>11</sup> Ofelia Palacios, *Óp. Cit.*, p.85-86.

<sup>12</sup> Arturo Vergara Hernández y Robert H. Jackson, *Las doctrinas franciscanas de México a fines del siglo XVI en las descripciones de Antonio de Ciudad Real (O. F. M.) y su situación actual*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, p.56-57.

partir de la asignación de su santo patrono y su vinculación con la cabecera Calimaya.

Abel Estrada afirma que la preocupación de los frailes franciscanos no sólo era la construcción de un templo, sino concretar una comunidad cristiana en torno a un núcleo urbano con dependencias y dinámicas económicas específicas, que además iban de acuerdo con el territorio, en este contexto, casi siempre actividades agrícolas.<sup>13</sup>

Aunado a ello, el autor, que retoma a Noemí Quezada, menciona que la construcción de iglesias y conventos durante el siglo XVI en el Valle de Matlatzinco, fue influenciado por aspectos económicos. Quiere decir que, tanto conventos como templos, se fundaron principalmente en las cabeceras con mayor población originaria. Por su parte, en los pueblos sujetos se fundaron capillas para administrar los sacramentos.<sup>14</sup>

En cuanto a San Andrés Ocotlán, la información específica del pueblo durante el periodo es escasa. A partir de la tesis de Ofelia Palacios es posible reconstruir algunos elementos sobre la organización y fundación del pueblo en aquella época. Según la autora, en el periodo mesoamericano, San Andrés, al igual que Calimaya, estuvo vinculado con la cultura matlatzinca. Surgió como pueblo cuando los habitantes solicitaron al alcalde de Metepec la autorización para construir sus viviendas, acción que llevaron a cabo de manera dispersa.<sup>15</sup>

En 1560, el virrey Luis de Velasco menciona que 50 casas de macehuales debían fundarse en el lugar, adscritas a Calimaya y Tepemajalco en conjunto. Como se ha mencionado, al separarse San Andrés quedó sujeto a Calimaya. Como en otros lugares, el pueblo conservó su nombre antiguo: *Ocotlán*, que significa “entre los ocotes” y el nombre castellano y con alusión católica: San Andrés, hace

---

<sup>13</sup> Abel Estrada Hernández, *La arquitectura religiosa del exconvento de San Pedro y San Pablo de Calimaya*, Tesis de maestría, UNAM, p. 21.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>15</sup> Ofelia Palacios, *Óp. Cit.* p. 91.

referencia al primer apóstol, de oficio pescador, que siguió voluntariamente a Jesús en su predicación.<sup>16</sup>

Es relevante recalcar que, de acuerdo con los testimonios de pobladores, San Andrés y Calimaya mantenían una relación distante, incluso antes de la división de pueblos ya mencionada. En cuestiones religiosas, los habitantes mencionan que en cuanto a fiestas o eventos de este tipo se notaba la separación e incluso independencia entre ellos.

Esto fue así hasta que una epidemia llegó a Calimaya, en respuesta, se utilizaron imágenes del templo de San Andrés, —como el Señor de Chalma presente en el retablo— para llevarlas en procesión por las calles de ambos poblados para implorar la sanación. A partir de ello, los mayordomos afirman que en Calimaya, en reiteradas ocasiones, han sugerido que pinturas y esculturas que se encuentran en el templo de San Andrés pertenecían originalmente a ellos.

Dado que la información sobre esta situación proviene de la historia oral y no hay más registros, es necesario tener cautela a la hora de dar por sentadas ciertas cuestiones, especialmente al afirmar una rivalidad entre ambos pueblos. Es claro que puede ser cierto, pero no hay más elementos que las historias que narran los habitantes para hacer conclusiones. De lo que sí se puede dar cuenta es de la independencia e identidad de San Andrés, manifestada tanto en sus mayordomos como en sus fieles, quienes tienen presente la importancia de sus imágenes y el retablo, así como la necesidad de protegerlo y resguardarlo.

En la actualidad, San Andrés Ocotlán continúa sujeto a Calimaya y está compuesto por “la Colonia Arboledas, cuatro ranchos: La Granja, El Mesón, La Loma y Vista Hermosa; y el Fraccionamiento el Mesón”.<sup>17</sup> En cuanto a las actividades económicas, la mayoría de la población se dedica a la manufactura textil

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.92.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 89.

y el cultivo de frijol, papa, zanahoria, entre otros productos y en mayor medida al maíz.<sup>18</sup>

Se entiende que San Andrés Ocotlán está vinculado estrechamente a una herencia cultural mesoamericana y novohispana, que determinó fuertemente su identidad y que en la actualidad aún prevalece y se muestra en el sentido de pertenencia que conserva a través de sus objetos artísticos y religiosos. Es en dicho contexto histórico y geográfico en el que se realizó el objeto de estudio que analiza esta investigación.

### **Los retablos de tipo estípite en la zona sur del valle de Toluca (siglo XVIII)**

Este apartado inicia con el contexto general de los retablos: sus características, tipos, formas de lectura y quiénes intervenían en su realización; así como la llegada de la pilastra estípite a la Nueva España como elemento particular de los retablos del siglo XVIII. Lo anterior permite explicar de qué manera el retablo de San Andrés y otros conjuntos, que se considerarán, forman parte de la historia de los retablos de la zona sur del Valle de Toluca y que han sido poco estudiados.

De manera general la historia de los conjuntos retablísticos es larga y compleja. Siguiendo a la Dra. Elisa Vargaslugo, el uso de retablos en el interior de las basílicas cristianas comienza a finales del siglo XI, identificándose como cuadros pequeños, de poca altura, en diferentes materiales y con temáticas en torno a Jesucristo, la Virgen o los santos. Se situaban detrás de la mesa para que los fieles pudieran observarlos. Eran objetos que se podían transportar y cumplían con la función de exhibir las reliquias de los mártires, de ahí que se relacionaran en su origen con los relicarios. Con el tiempo, durante la Edad Media, su estructura y finalidad cambió, fueron aumentando de tamaño, de ornamentación simbólica y en

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 90.

contenido devocional y se añadieron paneles. De esta manera, se formaron trípticos, o íconos de tres hojas y polípticos de varias hojas.<sup>19</sup>

De acuerdo con Vargaslugo, fue hasta el siglo XIII cuando se constituye el mueble tal como se conoce. La autora menciona que los maestros retableros definieron al conjunto, en el contexto del siglo de oro, como “una obra arquitectónica que compone la decoración de un altar”<sup>20</sup>, esto en 1506. La investigadora también refiere algunos vocablos con los que actualmente se puede nombrar a dichos objetos: *altar*, *retablo* o *colateral*, y agregar el adjetivo *mayor* si se encuentra en la cabecera o sitio de mayor jerarquía.

Es en la península Ibérica, donde la autora sitúa el mayor acervo de retablos en Europa y que comenzaron a difundirse a partir del siglo XIV. En este mismo siglo los conjuntos, en su mayoría, presentan características monumentales, en los cuales fueron empleados variados materiales como: mármol, madera y metales preciosos. Incluso en esa época ya intervenían maestros de diferentes oficios como pintores, escultores, doradores, carpinteros y alarifes. Vargaslugo define a los retablos del siglo XVI en España como “verdaderas máquinas arquitectónicas”. Para la segunda mitad del siglo XVII y, a lo largo del siglo XVIII, los retablos estuvieron en auge, demostrando las enormes posibilidades constructivas y de creatividad de los retableros.<sup>21</sup>

En cuanto a su función, igual que sus formas, se han ido modificando y adaptando a lo largo del tiempo. Al inicio, a su función decorativa se agregó un objetivo litúrgico y pastoral, cumpliendo su propósito didáctico con la imagen en los conjuntos que narraban escenas de Cristo, la Virgen y los santos. Como lo menciona Vargaslugo, en los conjuntos se muestran alegorías, simbolismos que tratan de acercar al fiel a una experiencia emocional primaria del mundo sobrenatural católico. Muestra de ello es que la autora indica que el mueble tenía un trasfondo alegórico-mágico-simbólico: “Querían estimular el sentimiento religioso

---

<sup>19</sup> Elisa Vargaslugo, “Los retablos dorados” en *Los retablos de la ciudad de México siglos XV al XX, Una Guía*, Asociación del patrimonio artístico mexicano A.C., México, 2005, pp. 1-2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 5-7.

por medio de las pujantes y atractivas vibraciones y de los dinámicos ritmos formales. La intención era producir asombro, admiración, [...] sumisión en el alma de los creyentes”.<sup>22</sup>

Por lo anterior, se entiende que todo en el retablo consolidaba la difusión y exaltación del dogma católico, desde las pinturas, esculturas, el color, la ornamentación simbólica y el dorado, cada elemento era dispuesto en función de un elaborado discurso religioso. Dichas clasificaciones y descripciones de los retablos en estudios recientes, de acuerdo con Franziska Neff, serían los muebles de la segunda mitad de los siglos XVI y XVII con una estructura fija y reticulada. Además del uso de pintura y escultura, para los conjuntos de esa época, se identifica el uso de columnas salomónicas, por ejemplo, los de Xochimilco o el retablo mayor de la catedral de Puebla. Hacia el siglo XVIII se introduce una nueva modalidad: la pilastra estípite, que se usó en el retablo de los reyes de la Catedral metropolitana.<sup>23</sup>

Sobre el discurso visual religioso, Clara Bargellini menciona que en los retablos de los siglos XVI y XVII, la narración de una historia es fundamental a partir de la pintura y de las imágenes centrales. Entendiéndolas como grandes ciclos narrativos, se pueden leer de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba e identificando las figuras icónicas. La investigadora advierte que no es la única manera de leer un conjunto y que el sentido puede variar, por ejemplo, en los muebles dedicados a los santos. En cuanto a los del siglo XVIII, están constituidos en su mayoría por esculturas que se relacionan por sus respectivas categorías y jerarquías, no tanto por narraciones. En este caso, se identifica la escultura central que representa un elemento ejemplar de la historia de un Santo, que no necesita de

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>23</sup> Franziska Neff, Conferencia: *El retablo novohispano, un dispositivo polifacético*, Universidad Nacional Autónoma de México, 19-06-2023, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GNRmOTzgXMQ> consultado el día 15 de febrero de 2024.

otros elementos, y se exponen milagros o eventos sin tener en cuenta acontecimientos cronológicos.<sup>24</sup>

En los retablos constituidos por esculturas de la segunda mitad del siglo XVII y a partir del siglo XVIII en donde no estaba presente un ciclo narrativo, como también lo menciona Bargellini, una imagen principal era el tema del conjunto, e iba acompañada de esculturas secundarias que ayudaban a la unidad del discurso con el sermón.

En cuanto a su ejecución, diseño y trabajo manual, explica Luis Huidobro, que a partir de las ordenanzas de 1568<sup>25</sup> relacionadas con los gremios, los artesanos de la madera fueron los encargados de llevar a cabo las obras, sin olvidar la importancia de los otros gremios, como los de pintores, doradores, y los oficiales del batihoja quienes trabajaban la hoja de oro, que también intervenían. Para el diseño, debieron realizarse dibujos, que desafortunadamente se han perdido a través de los siglos<sup>26</sup>.

En dichas imágenes se presentaba a los clientes la estructura y la apariencia de los altares. Una vez de acuerdo, se firmaba el contrato para su construcción. Según Huidobro, existen varios ejemplos de situaciones en las que, quien diseñaba el retablo no dirigía la construcción. La complejidad aumentaba, ya que se requería una extrema precisión para ensamblar las figuras y elementos ornamentales, esto para tener como resultado un discurso coherente y efectivo.<sup>27</sup>

También menciona Huidobro que, cada maestro de los gremios que intervenían en la realización de un retablo tenía referentes conceptuales, pictóricos y arquitectónicos provenientes de occidente, como lo son los diez libros de la

---

<sup>24</sup> Clara Bargellini, "Monte de Oro y Nuevo Cielo" en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1998. pp.129-130.

<sup>25</sup> Dichas ordenanzas regulaban la organización del trabajo gremial, de acuerdo con Huidobro, en 1589 los maestros entalladores y escultores se separaron del gremio de carpinteros, esto para crear los propios, como el gremio de los arquitectos ensambladores para la segunda mitad del siglo XVII.

<sup>26</sup> Luis Huidobro, "Estructura material de los retablos" en *Los retablos de la ciudad de México*, pp. 48 y 49

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp.48 y 49

arquitectura de Marco Lucio Vitruvio Polión (1486), León Bautista Alberti (1450) o Jacome de Vignola (1562), dichos artistas estaban relacionados con arquitectos, talladores y retablistas. Con la llegada del siglo XVII, la realización de retablos se consolidó, aumentando la demanda y sobrepasando la capacidad productiva de los productores, lo que desembocó en que participaran otros gremios en la elaboración de retablos.<sup>28</sup>

La importancia de la intervención del gremio de carpinteros se debe a que la mayoría de los retablos realizados en la Nueva España fueron hechos de madera de conífera, como el Ayacahuite, que era abundante en el Valle de México, usada no solo para la elaboración de altares, dada su ligereza y fácil tallado. Material del que se presume está hecho el retablo de San Andrés. Huidobro señala cuatro características que los constructores apreciaban para elegir la madera: que no fueran extremadamente duras, la resistencia, árboles rectos y largos para evitar zonas irregulares y obtener material de grandes dimensiones. Según el autor, la selección del material se basaba en gran medida en el conocimiento empírico de los carpinteros y talladores, quienes empleaban los cinco sentidos para seleccionar la madera adecuada.<sup>29</sup>

En otro aspecto que también se debe enfatizar es la importancia del discurso visual relacionado con el conocimiento teológico y de los textos religiosos, ya que a partir de esa interrelación se fue construyendo un conocimiento visual católico, que desde la Conquista, por medio de la evangelización, se usó para la conversión de los naturales y que no fue exclusivo de la Nueva España.

La relación entre texto, imagen, representación, por medio de pintura o escultura de hechos claves del dogma católico, es de larga tradición europea y en este caso hispánica. El retablo de San Andrés se une a esta tradición como un conjunto del siglo XVIII donde se muestra la pilastra estípite es oportuno abordar a

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.50

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 53-54.

*grosso modo* algunos elementos específicos de dicha columna, que ha sido determinante en la clasificación de los conjuntos.

La pilastra estípite surge de una tradición arquitectónica italiana y fue ampliamente difundida en la Península Ibérica entre los siglos XVII y XVIII. En Nueva España los investigadores afirman que fue introducida por Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, siendo una verdadera novedad en la época, incluso se ha mencionado que es el elemento por excelencia que caracteriza al barroco mexicano.<sup>30</sup>

Como sostiene Manuel González Galván, el uso del estípite fue la última modalidad con la que el barroco alcanzó mayor difusión y diversificación de formas. Según el autor, el uso del apoyo data desde el gusto de los griegos por ubicarlo como pedestal para bustos de dioses y héroes. De hecho, también se encuentra de manera recurrente en obras romanas. Posteriormente dicho elemento se incorporó a las estructuras arquitectónicas durante el renacimiento dándole el nombre de pilastra, pero presentaba ciertas particularidades, en palabras del autor: “permanece un cierto contraste, no siempre agradable: una falta de integración total entre las formas naturales de torsos, rostros, y brazos, con el resto geométrico y estático del estípite”.<sup>31</sup> Esto en referencia a la concepción que se tenía del apoyo durante la antigüedad, que estaba relacionado con la representación de la figura humana.

Según González Galván, es hasta su incorporación al barroco cuando la pilastra estípite alcanza mayor cohesión en la organización de una estructura. Se debe recordar que, de acuerdo con el autor, es en España, a finales del siglo XVII, cuando el apoyo es retomado e incluido por José Benito Churriguera, caracterizado por cuatro elementos: base, estípite, cubo y capitel. A partir de ese uso se popularizó en España y en la Nueva España, tomando el nombre de su realizador para definir el estilo, a saber: barroco churrigueresco.<sup>32</sup> Esto a pesar de que Benito de

---

<sup>30</sup> Jorge Alberto Manrique, *Óp. Cit.*, p. 303.

<sup>31</sup> Manuel González Galván, “Terminología” en *Trazo proporción y símbolo en el arte virreinal*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 124.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.125.

Churriguera no haya pisado territorio virreinal y de que el estípite en el contexto novohispano se difundiera y se realizara de manera diferente.

Cómo bien lo señala Galván, a muchas obras que mostraban pilastra estípite se les adjudicó la clasificación de estilo churrigueresco, lo cual se hizo de manera arbitraria, ya que no se reconocería a artistas que también la usaron, la difundieron y la adaptaron, como Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez en México.<sup>33</sup> Esta cuestión, como se ha mencionado, se popularizó a partir de los primeros estudios del arte novohispano.

Retomando los comentarios de la tesis de licenciatura de Luis Cortéz, y cómo otros autores han mencionado, se sabe que el uso del estípite aparece desde mediados del siglo XVI, afirmación que se sustenta en la revisión de dos obras fundamentales en el estudio del soporte: *Arte Colonial en México* de Manuel Toussaint y *El gran signo formal del barroco, ensayo histórico del apoyo estípite* de Manuel Villegas.

En dichas obras se reconoce a Balbás como el personaje fundamental para la llegada y posterior popularidad del estípite en Nueva España, ello con la realización del retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana. También se menciona que el soporte ya aparecía en grabados en las portadas de algunos libros, además de que se identifican algunos retablos que presentan dichos elementos a finales del siglo XVI, por ejemplo, el mayor de Xochimilco o en la segunda mitad del siglo XVII templos como el de San Pedro en Puebla o el de Guadalupe en Querétaro.<sup>34</sup>

Los retablos estípite, entonces, no muestran las mismas características formales que los que se presentaron en la Península, sino que se identifican particularidades dadas por las propias condiciones de la sociedad y cultura novohispana. Al respecto, Martha Fernández afirma que, a partir del retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana (Imagen 1), los tipos de estípite se

---

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Luis Manuel Cortéz Hernández, *Mensajes en madera y oro: la iglesia de San Nicolás Peralta Lerma, Estado de México*, tesis de licenciatura, UAEMÉX, 2020. pp. 10-11.

diversificaron, no por copia o por equiparar soluciones formales, sino porque había mayor libertad creativa para los artistas al usar esa modalidad.<sup>35</sup>

Sobre la manera de identificar los conjuntos de tipo estípite, Fernández no solo toma en cuenta los soportes, sino que propone dos variantes, una de ellas son los muebles ortogonales y aquellos que tienen un solo cuerpo que muestran formas parecidas a las de retablos españoles. Incluso la autora destaca las calles en los conjuntos, las columnas pareadas y los nichos, mencionando los que tienen interestípite o son abiombados: los primeros son de mayor monumentalidad, mientras que los segundos presentan cuerpos superpuestos, coronados por remate y pilastras estípites angulares.<sup>36</sup>



Imagen 1. Retablo de los reyes, Catedral Metropolitana, realizado por Jerónimo de Balbás, conjunto de tipo estípite, siglo XVIII.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Martha Fernández, “Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)” en *Retablos: Su restauración, estudio y conservación*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2023, pp. 49-50.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>37</sup> Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/jcито/9832134285> consultado el día 01 de mayo de 2024.

Según lo expuesto por Fátima Halcón, el retablo de los reyes de Balbás rompió con la tradición estética en los conjuntos al incorporar la pilastra estípite y tuvo repercusión en la solución de calles y cuerpos en los conjuntos. La difusión y aceptación de la modalidad, según la autora, tuvo que ver con su uso en contextos catedralicios, convirtiéndose en una muestra de modernidad.<sup>38</sup>

Como es bien sabido, a pesar de su rápida difusión, su uso no estuvo en función exclusiva de copiar lo hecho por Balbás, sino que cada artista, dependiendo de la región, adaptó la nueva modalidad a las necesidades espaciales de cada lugar, como lo menciona Halcón: “Estas modalidades estilísticas partieron del modelo capitalino y se adaptaron a la propia idiosincrasia de las distintas variedades regionales”.<sup>39</sup> En dicho contexto, nuevos retableros utilizaron la pilastra a lo largo de la Nueva España, como Felipe de Ureña en el contexto del Valle Toluca.

Felipe de Ureña fue un artista retablero que retomó elementos de las técnicas constructivas de Balbás. Fue encargado de la realización de retablos a lo largo del centro, norte y sur de la Nueva España. Los contratos que dan testimonio de ello, provienen de las ciudades de Toluca y México. En ellos, se establecieron las problemáticas espaciales, así como los materiales y la participación de varios oficios que se debían considerar en la realización de un conjunto.<sup>40</sup> A partir de lo anterior, se entiende que el trabajo de Ureña pudo ser conocido por quienes intervinieron en los procesos y en la estructura de las formas en las que se realizaron retablos a lo largo del Valle de Toluca.

En cuanto a estudios específicos sobre retablos barrocos en la zona del Valle de Toluca y Lerma, existen tesis como las del maestro Abel Estrada, el maestro Luis Cortéz o investigaciones sobre los conjuntos de Otzolotepec realizados por la maestra María Eugenia Rodríguez Parra y el doctor Carlos Ledesma, mientras que, en la zona sur, solo se ha llegado a la identificación de los altares de San Miguel

---

<sup>38</sup> Fátima Halcón, “Felipe de Ureña: La difusión del estípite en Nueva España”, pp. 26-27.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>40</sup> *Ibid.* pp. 44-46.



A pesar de la inexistencia de estudios formales e iconográficos, dichos muebles dan cuenta del uso de la pilastra estípite y de sus adaptaciones en el contexto del sur del Valle de Toluca. Los tres poblados muestran una marcada identidad religiosa y de resguardo de sus reliquias y retablos. En este sentido, más adelante, se hará mención de los retablos identificados en la zona, con la intención de dar cuenta de las adaptaciones y formas diversas en las que se adaptó la pilastra.

De manera que el estudio de los retablos estípite en la zona sur del Valle de Toluca, remite a los realizados por Felipe de Ureña, si bien los que se han nombrado son de autor desconocido, los realizadores pudieron tomar inspiración del trabajo de Ureña para crearlos, como el retablo de San Andrés.

El conjunto de Ocotlán (Imagen 3) que es uno particularmente complejo, puede ser observado en dos sentidos: arquitectónico-estípite; por las columnas que se muestran. Así como por el lado estilístico-barroco; por las características formales, como la ornamentación, los dorados, los acabados, entre otros elementos. De esta forma, se integra al retablo en la tradición de la retablística barroco estípite del siglo XVIII novohispano de la zona sur del Valle de Toluca.



Imagen 3. Retablo dedicado a San Andrés.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

Como es sabido, el estudio del periodo novohispano en América es uno de los procesos históricos que más retos presenta al momento de investigar, específicamente por sus múltiples variables y temas que buscan dar cuenta de las nada uniformes relaciones sociales, políticas, artísticas y culturales de ese tiempo. En la investigación que se hace desde la historia del arte, uno de los aspectos que resalta por su complejidad es el análisis de las formas y conceptualizaciones de las representaciones y objetos artísticos. Tal es el caso de conceptos como estilo, tipo y modalidad aplicados al retablo de San Andrés.

En la historiografía de la historia del arte, desde Toussaint hasta la fecha, se han establecido teorías y métodos de clasificación diversos. Desde la comparación

enteramente formal, hasta el valor del contexto para destacar las particularidades de un objeto artístico. Por tanto, no está de más y es oportuno dejar claro, desde qué postura se hace referencia en este texto a conceptos como *estilo* y *modalidad* aplicados al estudio del retablo de San Andrés Ocotlán.

En primer lugar se retoma la conceptualización propuesta por Manrique sobre el *estilo* definiéndolo como: “un sistema de formas convencionales válidas en una época y en un sitio determinado, y responden a las necesidades [...] de ese momento histórico [...]”.<sup>42</sup> En esta misma dirección, al darse diferentes soluciones y adaptaciones de las formas convencionales del barroco hispano en América, por las necesidades propias en una época específica, surgieron variaciones que se identifican como *modalidades*.

Sobre este último concepto, Manrique afirma lo siguiente: “es la manifestación de un estilo en un tiempo o un espacio determinado [...] entendiéndose también como un subestilo [...] indica particularidades, maneras de referirnos a sistemas de formas diferentes que tuvieron una vigencia específica”.<sup>43</sup> A la par, el autor señala diferencias claras entre *estilo* y *modalidad*, una de ellas es la vigencia de la segunda, y el grado jerárquico, es decir, que del *estilo* se desglosa la *modalidad*.

Atendiendo a lo anterior, la propuesta de Manrique aún se sustenta, ya que lo conceptualiza como un sistema de convenciones validadas, que no son rígidas u obligatorias, sino que tienen una temporalidad que depende del contexto histórico social de un lugar determinado, se adaptan y se reinterpretan.

Al respecto, el retablo de San Andrés presenta una serie de formas convencionalizadas que se vinculan con una época específica y responden a necesidades particulares. Ellas fueron cambiando y se adaptaron en el propio proceso histórico de la localidad, y se alejaron de convenciones más centralistas, lo

---

<sup>42</sup> Jorge Alberto Manrique, “El neóstilo”: La última carta del barroco mexicano” en *Una visión del arte y de la historia*, vol. III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. 302.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 301.

que se establece como modalidades según Manrique, y que no solo ocurrieron en el poblado, sino a lo largo de la Nueva España. Dichas modalidades, dan cuenta de particularidades y maneras de solucionar artística y formalmente la realización de objetos, en este caso el retablo, de estilo barroco y de modalidad estípite.

La identificación de particularidades ha abierto el camino al reconocimiento de más variables de estudio, así como resultados precisos y minuciosos de las clasificaciones, tipologías, estilos, modalidades y metodologías para tratar el vasto tema del arte novohispano en todas sus manifestaciones.

Actualmente, en cuestión de retablos novohispanos, Franziska Neff afirma que el estudio y análisis de dichos muebles, adicional al reconocimiento del soporte, deberían realizarse a partir de las particularidades de cada mueble. De modo que se configure como un objeto tridimensional, y donde se considere la forma, el simbolismo y función del conjunto, ya que cada aspecto fue determinado por variables particulares que tienen que ver con el contexto de realización.

De este modo, la autora no se refiere estrictamente a los retablos como salomónicos o estípites, sino de tipo salomónico o de tipo estípite, pues se identifica el soporte como primer acercamiento y se reconoce la particularidad del objeto al relacionarlo con aspectos de composición, discurso y construcción.<sup>44</sup>

El estudio del retablo dedicado al apóstol Andrés, también se realiza desde la identificación de sus particularidades, el contexto de su realización, estructura formal y aproximación iconográfica. Esto permite dar cuenta de su discurso histórico; el cual está dotado de simbolismos, significaciones y funciones, tanto religiosas como sociales. Todo ello, está determinado por variables regionales y por el reconocimiento del valor del conjunto y el significado que los pobladores le atribuyen.

---

<sup>44</sup> Franziska Neff, "A siete décadas de los retablos dorados de Nueva España: Una revisión del estado de la cuestión" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XLV, Suplemento al núm. 123, 2023.

Retomando el tema del uso y adaptación de la pilastra estípite en la zona sur, como se observa en la imagen 2, las columnas del retablo de San Andrés distan mucho de parecerse a las usadas en el retablo de los reyes o en alguno de los templos céntricos donde comenzó su difusión. Son diferentes entre ellas, porque las del primer cuerpo son alargadas, más cercanas al tronco de pirámide invertida alargada (Imagen 4) y las del tercer cuerpo, más cercanas a una pirámide invertida acortada (Imagen 5). Esto demuestra el uso y adaptación de la columna estípite que en líneas anteriores se han indicado.



Imagen 4. Pilastra estípite del retablo dedicado a San Andrés.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

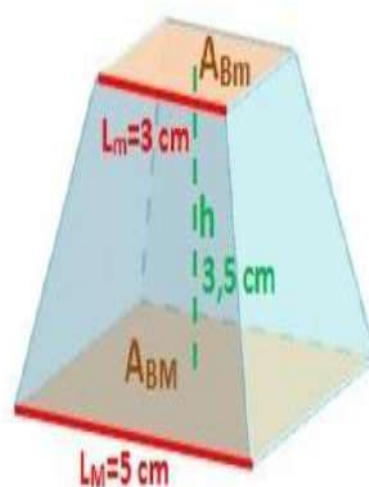


Imagen 5. Tronco de pirámide acortada.<sup>45</sup>

Continuando con los conjuntos de los pueblos cercanos para establecer las soluciones, usos y adaptaciones del estípite en los retablos de esa zona. El recorrido inicia con el conjunto de Totocuitlapilco a 10 minutos de San Andrés Ocotlán. El altar lateral dedicado a San Miguel (Imagen 6) se encuentra en la nave de la iglesia, tiene tres calles, tres cuerpos y un remate. Lo integran pinturas con escenas de las

<sup>45</sup> Imagen tomada de Volumen de un tronco de pirámide (universoformulas.com) consultado el día 20 de septiembre de 2024.

Ánimas del Purgatorio y tres esculturas de santos. Como se observa en la imagen, en los costados hay figuras talladas que representan cráneos con objetos que los coronan, como tiaras papales, y también corazones. Se debe destacar, que la base del retablo es más actual que el mueble y pareciera que el lugar donde se encuentra no fue el original. Afirmación que requiere de un estudio más detallado.



Imagen 6. Retablo de tipo estípite, San Miguel Totocuitlapilco.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

En la imagen, se observa la presencia de pilastras estípite en dos cuerpos. En comparación con las de San Andrés, estas presentan mayor alargamiento, así como

una recarga de ornamentación vegetal, sin medallones, pero con tallas y elementos ondulados en la unión de la columna con el capitel, dando la impresión de volumen, mientras que en las de San Andrés la percepción del estípite es predominantemente cuadrada, aunque muestre volumen. En el segundo cuerpo, la pilastra del altar de Totocuitlapilco, evidencia menor ornamentación, no hay tallas y el capitel tiene elementos ondulados.

De igual manera que en San Andrés, la población es quien se encarga del resguardo del conjunto. Incluso en Totocuitlapilco hay servicio de vigilancia en el templo para que los turistas o personas ajenas al poblado no puedan tomar fotografías. Esta medida fue adoptada porque los encargados, relatan que se han dado casos de intento de robo de piezas e incluso extranjeros les han ofrecido dinero por el retablo.

Por otra parte, son tres los conjuntos de San Lucas Tepemajalco, ubicado a cinco minutos de San Andrés. El templo está dedicado a San Lucas Evangelista, ahí se identifican tres retablos laterales que son de tipo estípite de la segunda mitad del siglo XVIII. El primer conjunto (Imagen 7) está compuesto por dos cuerpos y tres calles. En la base, a la izquierda hay lienzos de pequeño formato con imágenes de santos, y a la derecha otro lienzo.



Imagen 7. Retablo tipo estípite, San Lucas Tepemajalco.<sup>46</sup>

En el primer cuerpo se aprecian soportes estípite más alargados que los de San Andrés y exhiben menor ornamentación que los de Totocuitlapilco. Se puede ver que en lugar de medallones o tallas se encuentran figuras cuadradas que unen el estípite con el capitel, y la ornamentación alude a figuras geométricas no vegetales. En la calle lateral izquierda se encuentra una imagen de San Miguel, en la parte central una de la Virgen de Guadalupe, sobre ella, la de un ángel y en la calle lateral derecha una de Jesucristo.

En el segundo cuerpo, en la calle lateral izquierda se distingue una pintura de San Miguel, en el centro una escultura de un religioso y en la parte superior una imagen de Jesús, en la calle lateral derecha una pintura de un santo. El conjunto cuenta con un remate donde se halla una representación de Dios Padre y los

---

<sup>46</sup> Fotografía tomada de la página de Facebook de la parroquia, consultado el día 18 de mayo de 2024.

soportes estípite son diferentes al del primer cuerpo, estos poseen menor alargamiento y, la ornamentación guarda relación con figuras geométricas.

El otro mueble (Imagen 8) está compuesto por dos cuerpos, tres calles y un remate. En ambos cuerpos se disponen pinturas con temas de la Pasión y dos esculturas de santos y una de Cristo. En el primer cuerpo, se advierten soportes de tipo estípite, parecidos a los de retablo anterior, puesto en el mismo templo, pero con ornamentación de tipo vegetal, y en la calle central, un nicho con una escultura del Cristo de la caña. En el segundo cuerpo están dos representaciones escultóricas de santos y una de Jesús crucificado, los estípite son menos alargados y se asemejan a tallas, no se aprecia del todo el volumen de las columnas como en las del primer cuerpo.



Imagen 8. Retablo de tipo estípite, San Lucas Tepemajalco.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Fotografía tomada de la página de Facebook de la parroquia, consultado el día 18 de mayo de 2024.

La comunidad de San Lucas, del mismo modo que en San Miguel y San Andrés, se encarga del cuidado de los retablos, con la vigilancia respectiva de los mayordomos. Las imágenes de los conjuntos de Tepemajalco fueron extraídas de la página de internet del templo, esto a causa de la firme prohibición de no tomar fotografías. Es un acto que resalta cómo los fieles reconocen, valoran y protegen su patrimonio.

Es oportuno reiterar que los temas en los retablos, de manera general, debían presentar una lógica constructiva y discursiva acorde con el dogma católico o con un conocimiento doctrinal de lo que se representaba. De hecho, las adaptaciones o cambios en los conjuntos eran complicados de realizar. Aun así, en el contexto novohispano, las variaciones que muchos retablos presentan en la actualidad, tienen que ver más con procesos históricos concretos o con gustos y cambios devocionales específicos.

Por esto, se subraya la importancia de los estudios sobre la lectura de los retablos del siglo XVIII. Estos no respondían a un discurso lineal, puesto que al tener esculturas en lugar de pinturas la lectura no era cíclica, más bien partía de la identificación de una figura icónica que cohesionaba a las otras.

Con relación a ello, es necesario destacar que los conjuntos de San Andrés, San Miguel y San Lucas son complicados para su lectura, debido a que, como sucede frecuentemente, algunas imágenes fueron anexadas o sustituyeron a otras más acordes con las devociones que surgieron después de la construcción de los muebles. Por ejemplo, en los de Tepemajalco (Imagen 7) se encuentra una pintura de la Virgen de Guadalupe, de factura más reciente, mientras que las pinturas y esculturas (Imagen 8) son de temas cristológicos, ambos, sin referencia al santo patrón.

Existe otro retablo en San Antonio la Isla de tipo salomónico (por dicha cuestión no se hace mención detallada de él) en una capilla lateral del templo. La imagen central es la Virgen del Carmen, mientras que en el nicho a sus pies se aprecia una talla de Cristo crucificado. Aparentemente estas representaciones son

más actuales que las pinturas en los laterales que refieren temas marianos. En el presbiterio se observa un altar de tipo neoclásico, donde se halla San Antonio en la parte central, pero se puede percibir la anexión de un Cristo crucificado rematando el altar.

El objetivo de aludir a estos conjuntos y a los poblados es mostrar ejemplos concretos de las adaptaciones, técnicas y los elementos constructivos que se retomaron de la tradición retablística en el contexto novohispano y que se aplicaron en la zona sur del Valle de Toluca. Asimismo, marcan la ruta para futuras investigaciones desde la historia del arte, así como análisis iconográficos de objetos religiosos por su importancia para la historia del arte novohispano y para la catalogación de retablos a lo largo del territorio.

De esta forma se entienden dos cuestiones, primero: no hay estudios que valoren los retablos de la zona sur del Valle de Toluca, y segundo: cada conjunto muestra el uso de la pilastra estípite de manera diferente, a pesar de su cercanía. Sin duda, el aspecto en que más hace hincapié este trabajo, por ahora, es que los muebles presentan distintas soluciones constructivas y ornamentales. Cada uno de los conjuntos son ejemplo de cómo los gustos, temas y devocionales han tenido influencia en la configuración y resignificación de los retablos. Lo cual también sostiene la afirmación de la posible adaptación del estípite en la Nueva España.

En suma, se han identificado retablos barrocos estípite en la zona sur del Valle de Toluca: el de San Andrés, el de San Miguel Totocuitlapilco y el de San Lucas Tepemajalco, los tres poblados sin estudios encontrados a la fecha, desde la historia del arte. Esto responde a la visión de investigaciones centradas en los grandes templos o catedrales. Bajo ese supuesto, este texto ha dado cuenta de que a partir del estudio de estos conjuntos se puede aportar a la documentación y catalogación de objetos artísticos complejos relacionados con el contexto novohispano.

Por tal motivo, en el siguiente capítulo se expondrá en detalle los aspectos enteramente formales del retablo de San Andrés Ocotlán: el espacio donde se

encuentra, las materialidades del conjunto, las formas, las esculturas y ornamentación simbólica que ayuda a la cohesión del discurso.

## **Capítulo II: El retablo de San Andrés Ocotlán**

### **El templo**

Según se señaló previamente, San Andrés fue un poblado matlatzinca que desde el siglo XV y a lo largo del siglo XVII sufrió reorganizaciones y anexiones a otros poblados; sin embargo, ha mantenido su tradición como pueblo originario. Dicha tradición, así como su identidad religiosa, ha sido determinante en sus prácticas devocionales y en la importancia y significado que le atribuyen a su patrimonio artístico. Por otro lado, la falta de documentación torna problemática la reconstrucción histórica del lugar, como en muchos casos, por la falta de fuentes que expliquen algunos aspectos de su fundación o tradición antigua.

Esto no impide que se pueda estimar la época en que se erigió el templo, de acuerdo con su construcción, fachada, y distribución del espacio. Con el análisis de esos elementos, se puede establecer que la fundación del edificio de San Andrés fue a finales del siglo XVI (Imagen 9).



Imagen 9. Templo de San Andrés Ocotlán.<sup>48</sup>

La construcción se localiza en el centro de la comunidad de San Andrés Ocotlán, al sur del Valle de Toluca. Hacia al norte colinda con municipios como Metepec, San Miguel Totocuitlapilco, Mexicaltzingo y Chapultepec; al oeste con poblados como San Antonio la Isla y Tianguistenco y al sur con lugares como San Lorenzo Tepemajalco, Tenango del Valle, entre otros municipios. Como ha sido expuesto, poblados como San Miguel Totocuitlapilco y San Lucas Tepemajalco también cuentan con retablos de tipo estípite.

En términos arquitectónicos, presenta los lineamientos constructivos tradicionales de las primeras iglesias que se establecieron a finales del siglo XVI con la llegada de las órdenes mendicantes. Construcciones cuyos rasgos distintivos son: un amplio atrio, una sola nave, sin crucero, y con un ábside poligonal o de medio círculo. El recinto de San Andrés exhibe un atrio grande, delimitado por un muro decorado con pequeñas torres de terminaciones rectas, rematadas por

---

<sup>48</sup> Imagen recuperada de <https://www.flickr.com/photos/eltb/albums/72157622985634924/with/4179047> consultado el día 8 de octubre de 2024.

círculos de concreto. Actualmente cuenta con pequeñas jardineras rectangulares y una cruz en el centro.

Es posible que el levantamiento de la estructura se haya realizado con tezontle, un tipo de piedra porosa utilizada recurrentemente durante el periodo novohispano para la edificación de templos religiosos. En cuanto a la portada, consta de tres calles, dos cuerpos y un remate. En el primer cuerpo se encuentran dos columnas de fustes lisos y dos nichos, con representaciones en piedra: una de Cristo crucificado del lado izquierdo, y la segunda, del lado derecho, al apóstol san Andrés en su martirio, debajo de cada nicho se observa una placa con figuras geométricas de piedra.

El segundo cuerpo posee cuatro columnas de tipo salomónico y tres nichos que se distribuyen de la siguiente manera: del lado izquierdo es una representación de San Andrés, el del centro se encuentra vacío y se destacan franjas verticales con ornamentación que alude a vegetación, el de la derecha alberga una escultura en piedra de la Virgen de Guadalupe, las cornisas son rectas y entre cada una se hallan figuras geométricas.

En el remate se observan dos columnas de tipo salomónico y un contorno de líneas curvas, así como una representación de Cristo crucificado y el nicho está coronado por uno más pequeño con una figura de un ángel. También se pueden percibir líneas onduladas y dos nichos más con figuras de piedra. En el remate de la fachada hay una cruz y sobre ella, la bandera de México y pilares acanalados con cornisas mixtilíneas (Imagen 10).



Imagen 10. Fachada del templo de San Andrés.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

También, se puede observar una columna del lado derecho con características formales que no se relacionan con el resto del templo y la portada, lo que indica que es probable que se anexara tiempo después (Imágenes 11 y 12).



Imagen 11. Columna anexa al templo.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 12. Parte superior de la fachada del templo  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 13. Entrada al templo de San Andrés Ocotlán.

Se ingresa al templo por un arco labrado en piedra de medio punto seguido por una puerta de madera (Imagen 13). En los muros de la nave hay cuatro ventanas, así como pinturas y esculturas que a continuación se describirán brevemente. En el presbiterio se ubica el retablo mayor del templo y objeto de estudio de la presente tesis. El techo de la nave tiene tallas en madera dorada con figuras geométricas y vegetales (Imágenes 14, 15 y 16).



Imagen 14. Interior del templo.

Imagen 15. Vista del  
techo.

Imagen 16. Decoración geométrica del  
templo.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

En la entrada, hacia el muro sur de la nave (lado de la epístola), se encuentra una pintura de las Ánimas del purgatorio (Imagen 17) —de autor desconocido— y dos altares con esculturas flanqueando un púlpito de madera decorado con elementos vegetales dorados y un soporte de tipo salomónico. En la parte superior resaltan tres marcos de madera con imágenes que aluden a pasajes de la crucifixión (Imagen 19).

El primer altar tiene tres figuras (Imagen 18) al igual que el segundo. En este último caso, la del centro es una representación del apóstol San Andrés con la cruz de Borgoña, a su lado que es símbolo de su martirio (Imagen 20). Más adelante, encontramos otro altar con una pintura de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego, enmarcada en madera y con una corona de metal en el centro. Cerca de dicho altar se encuentran jarros, platos y mesas de madera.



Imagen 17. Pintura de las Ánimas del Purgatorio, autor anónimo.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 18. Esculturas religiosas.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 19. Púlpito.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 20. Esculturas con San Andrés en el centro.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

En el muro norte de la nave, hay un altar con la representación de un Cristo resucitado, enseguida un cuadro de madera con una imagen alusiva a la Crucifixión y a un costado se observa un altar con tres esculturas. Una de ellas es de San Martín, la imagen central es un Cristo con las manos atadas y la tercera es de la Virgen Dolorosa. A un lado, sujetado a la pared, aparece un Cristo crucificado con un cuadro de madera en cada lado, referentes a pasajes de la Crucifixión, abajo, está instalado un Santo Entierro con dos esculturas de ángeles a su izquierda y derecha (Imagen 21).



Imagen 21. Santo Entierro  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

Finalmente, en el muro norte hay otro altar con tres esculturas, la primera es Jesús, la central es la Virgen con el niño Jesús en brazos, y la tercera es una representación de José, también con el niño Jesús (Imagen 22).



Imagen 22. Jesús, María, José y el niño Jesús.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

Por su parte, el presbiterio se enmarca con un arco de medio punto, decorado con elementos geométricos y vegetales dorados, en las esquinas se pintaron dos palomas de color gris. También, en el altar principal se encuentra una mesa y un púlpito de madera y se observa el retablo de tipo estípite dedicado al apóstol San Andrés. Se destaca, que las figuras del Niño Jesús, fueron añadidas en las esculturas de María y José de manera posterior, es decir, dichas representaciones son más recientes, de acuerdo con el análisis del color y vestimenta.

Fuera del templo, sobresale, a un costado, una capilla donde también hay esculturas e imágenes de santos y de Jesucristo. Considerando el tipo de construcción, materiales de pisos y techos, se infiere que fue edificado varios años después a la construcción del recinto donde se encuentra el retablo. De esta forma

se muestra el gran acervo de obras religiosas del periodo novohispano halladas en la iglesia de San Andrés Ocotlán, tales como: los Cristos crucificados en la nave, las esculturas de santos y la pintura de las Ánimas del Purgatorio, motivo por el que, valdría la pena profundizar sobre dicho acervo en posteriores investigaciones, ya que hasta la fecha, no se ha encontrado en la revisión de esta investigación algún tipo de catalogación sobre las piezas artísticas del templo.

Como se ha advertido, el templo de San Andrés presenta elementos suficientes para relacionar su tipo de construcción y estructura con las realizadas en los primeros años del periodo de evangelización. Esto da pauta para mostrar la importancia histórica y artística de los elementos arquitectónicos, escultóricos y retablisticos que lo componen. Esto porque pueden reconocerse a partir de la observación y análisis de sus formas, a pesar de los pocos documentos, hasta la fecha, como se mencionó anteriormente, que ayuden a presentar información precisa sobre su fundación, planos de construcción o los artistas y arquitectos que intervinieron.

Otras conclusiones que se evidencian en el examen de su arquitectura, es que la iglesia ha sufrido restauraciones y anexiones significativas, por ejemplo, los pilares en la torre, que presenta elementos que no encajan con el discurso formal de la portada; aspecto que permite inferir que fue construida, por lo menos, dos siglos después.

Aunado a lo anterior, las esculturas y nichos en la portada, como en muchos otros casos, presentan indicios de haber sido restaurados, y no es posible asegurar que la posición de las esculturas en piedra sean las originales. Vale la pena resaltar que la fachada ha sido repintada y posiblemente modificada como consecuencia de dinámicas sociales, culturales y religiosas propias del poblado, como los cambios devocionales, surgimiento de otras modalidades arquitectónicas o deterioro producto del paso del tiempo.

Asimismo, el examen del interior de la iglesia hace notar que el coro ha sido restaurado, así como los arcos en la entrada, los marcos en la parte superior muestran soluciones formales más contemporáneas. Por otro lado, la pintura de las

Ánimas del Purgatorio corresponde al siglo XVIII. En cuanto a los altares de la nave, las esculturas presentan características que las vinculan al periodo de la segunda mitad del siglo XVIII, esto se identifica por la forma en que se resuelve la vestimenta y sus estampados, así como los materiales con los que se construyeron. Sin embargo, son de época más reciente, lo que lleva a pensar que su posición en el templo ha ido cambiando.

Al observar los Cristos ocurren cuestiones similares, el que se encuentra sujeto a la pared del lado norte de la nave tiene una estructura más antigua que el Santo Entierro, así como el Cristo de la resurrección que se encuentra del mismo lado, en la entrada. Es idéntico el caso de las imágenes de la Virgen sosteniendo al Niño Jesús, las de José con el Niño en brazos y las del segundo Cristo. Hacia el muro sur se adosa el púlpito que aparenta ser más antiguo, sobre todo por el soporte de tipo salomónico. Aun así, es difícil determinar la fecha de elaboración, esto porque se manifiesta la anexión de elementos y decorados más recientes, como las escaleras que llevan a la tribuna y el tornavoz de madera.

En el presbiterio la cuestión se asemeja: los pisos no son los originales, las paredes fueron talladas y pintadas de nuevo, pero han dejado algunos vestigios de los elementos que se encontraban antes de las restauraciones. Prueba de ello son las variadas pinturas que se han localizado en la parte trasera del altar mayor y de las que se hará referencia en siguientes apartados. Todo lo anterior, sin embargo, no debe considerarse una cuestión negativa, ya que esto se debe a los cambios propios de la creencia de los fieles, la devoción y los gustos de cada comunidad que ayudan a reforzar, promover o reflejar una devoción que también se va adaptando con el tiempo.

En ese sentido, el templo de San Andrés alberga una devoción viva y cambiante que se manifiesta a través de sus objetos artísticos religiosos. Tal vez para el discurso artístico, religioso y devocional tradicional los elementos en el templo no tengan un lenguaje ordenado, pero sí lo tiene para los devotos y fieles, quienes ven en esas representaciones una comunicación eficiente con Dios. Faceta que también refuerza la importancia de estos objetos y su relación con los fieles.

Dicha cuestión, será retomada para la aproximación iconográfica del retablo dedicado a San Andrés.

### **El retablo de San Andrés Ocotlán**

El conjunto se encuentra en el presbiterio de la iglesia. Debido a sus características formales, como se ha dicho, en esta tesis se clasifica como un mueble barroco de modalidad estípite de tipo tronco de pirámide invertida. Es oportuno destacar que presenta variaciones. En muchos casos con otros conjuntos, se ha modificado el discurso original, ya sea por restauraciones, variaciones en las devociones o por gustos regionales. Para explicar lo anterior, se recuperan partes de la descripción del retablo que aparecen en el informe de restauración a cargo del maestro Luis Huidobro, quien aporta explicaciones significativas en el tenor de aspectos materiales y condición de las esculturas.

El retablo cuenta con dos cuerpos y tres calles, como se observa en la (Imagen 23). En el informe mencionado, el conjunto se clasificó como barroco estípite de características regionales<sup>49</sup>, esto último, “de características regionales”, es complicado de afirmar atendiendo a la discusión conceptual, sobre el barroco, la modalidad y el tipo, de acuerdo con las propuestas de Jorge Alberto Manrique y Franziska Neff, que fueron citadas en otros capítulos. Aun cuando, es barroco de modalidad estípite, no hay una justificación conceptual para llamarlo barroco estípite de características regionales, porque tampoco se establecen dichas particularidades.

Se menciona que el conjunto tiene una altura de 10 metros y 6.04 de ancho, con una profundidad de 60 centímetros y un espacio de 95 centímetros entre el retablo y el muro. Mientras que la planta del retablo es recta, al frente encontramos

---

<sup>49</sup> Luis Huidobro, *Proyecto de Restauración del retablo mayor de San Andrés Ocotlán, municipio de Calimaya, Estado de México*, CONACULTA-INAH, 2004. p. 12.

la mesa del altar que, se afirma, fue modificada para incluir una escalera que conectaba con el Señor de Chalma situado en el nicho central.<sup>50</sup> La escalinata se utiliza en los periodos de la fiesta dedicada al Señor. Igualmente se observa el sotabanco de madera y mampostería en el área central. La predela está vinculada con el sotabanco por medio de las dos puertas.

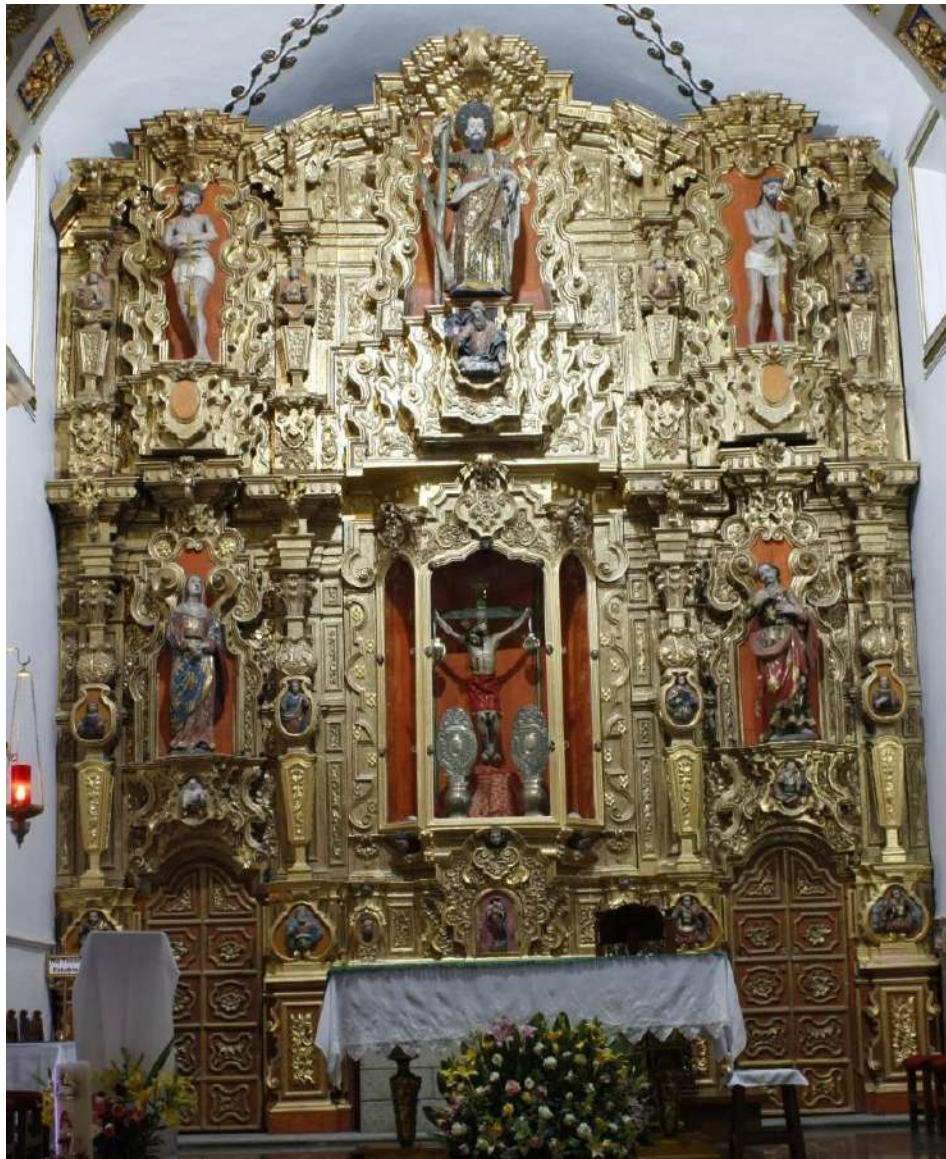


Imagen 23. Vista general del retablo dedicado a San Andrés.  
Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

En el sotabanco y la predela se visualiza de izquierda a derecha un medallón con una figura tallada, después la puerta que da acceso a la parte posterior. A un costado se reconoce una base de piedra, cuatro medallones, cada uno con una talla, y a la izquierda la segunda puerta para el acceso a la parte trasera. El nicho central tiene decoración de líneas onduladas y en las puertas figuras y elementos vegetales (Imagen 24).



Imagen 24. Sotabanco y predela del retablo.  
Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Como se observa en las imágenes, el conjunto está sostenido por vigas de madera, la mayoría bien conservadas gracias a los procesos de restauración. Siguiendo el informe, la técnica de manufactura es un sistema de morillos y clavos de metal que conectan el retablo y el muro, la madera es sujeta por medio de un clavo de metal que entra a la pared y en el extremo tiene una “T” que sirve como brazo para sujetarse al madero.<sup>51</sup>

En una observación detallada y que se sustenta con el informe, a la parte posterior del conjunto le faltan elementos originales porque fueron sustituidos por tensores de cuerda más recientes. El mueble está construido por medio de bastidores, plantilla y entabladura. En la parte alta, el sistema mezcla un doble

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.14

bastidor como parte de una variación de sistemas constructivos, lo cual reafirma las variadas intervenciones que el retablo ha tenido en el tiempo.<sup>52</sup>

Respecto a los ensambles, la mayoría son de caja y espiga, esto es de particular interés porque los extremos de los bastidores, en las esquinas, fueron eliminados para adecuar el conjunto al espacio, ya que la planta no se ajusta de manera exacta, por lo que entra a la fuerza a la parte del ábside.<sup>53</sup> Situación que hace suponer que el retablo no fue construido para el sitio. Para entenderlo existen algunas posibilidades que el conjunto fue comprado o recibido como donación lo que habría obligado a modificar el espacio por haberse realizado originalmente para otro templo. Otra opción es que, podría haberse armado con partes de otros retablos.

En este sentido, al revisar las condiciones del muro, Huidobro menciona que el espacio no pudo ser modificado debido a que se aprecia pintura mural que ha sobrevivido y se estima que puede ser del siglo XVIII, aunque deben ser analizadas con mayor profundidad.<sup>54</sup> Estas pinturas representan jarrones con flores (Imagen 25), un ángel pasionario con una canasta donde se encuentran objetos que aluden a la crucifixión, como los clavos (Imagen 26), y otro personaje con una canasta con frutos (Imagen 27).

---

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.* p. 15.



Imagen 25. Pintura mural de un florero. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.



Imagen 26. Pintura Mural de un Ángel. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.



Imagen 27. Pintura mural mujer con canasta sobre la cabeza. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

En cuanto al segundo cuerpo, en la calle lateral izquierda, se percibe la primera pilastra con ornamentación vegetal y un medallón con una figura tallada. Enseguida, se muestra un nicho donde se posiciona la Virgen María, los contornos son líneas curvadas y en la base hay una figura tallada; a la derecha, se presenta la segunda pilastra con medallón y talla (Imagen 28).

En el centro hay un nicho que resguarda al Señor de Chalma, cerrado con cristal, además, tiene contornos con flores y líneas curvas, el remate también posee acabados ondulados (Imagen 29). A un lado, en la calle lateral derecha, está la tercera pilastra con un medallón y una talla. Enseguida hay un nicho con una representación de San Juan Evangelista, también cuenta con contornos ondulados, en su base se observa una figura tallada y a la izquierda se puede ver la cuarta pilastra, con un medallón y una figura tallada (Imagen 30). Las cornisas en las calles laterales son quebradas, mientras que en la calle central son rectas.



Imagen 28. Nicho de la Virgen María. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Imagen 29. Nicho central del Señor de Chalma. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Imagen 30. Nicho de San Juan. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

En el tercer cuerpo se identifican cuatro pilastras, en la calle izquierda y derecha, entre las columnas de ambas calles, se distinguen dos nichos con contornos ondulados y en la base se exhiben dos medallones sin talla, las esculturas son representaciones del Señor de la columna (Imágenes 28, 29 y 30). En la calle central aparece otro nicho en el que se encuentra San Andrés con una cruz de Borgoña, símbolo de su martirio, cuya base está ornamentada con líneas curvas y se avista un medallón con una talla que representa a Dios Padre.



Imagen 28. Nicho con escultura de Jesús en la columna.  
Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Imagen 29. Nicho central de San Andrés. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Imagen 30. Nicho con la segunda escultura de Jesús en la columna. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

## Las esculturas en el retablo

En cuanto a las esculturas del segundo cuerpo, la de la Virgen María está mirando hacia arriba con rostro de aflicción y las manos entrelazadas. El vestido es de color rojo estampado con figuras vegetales, el manto es azul con motivos dorados, tiene un cinto café y la cabeza está cubierta con un velo blanco (Imagen 31).

La escultura de la calle lateral derecha es la de San Juan Evangelista, quien mira hacia abajo con las manos al pecho con señal de desconsuelo. Está descalzo y su atuendo consta de un vestido verde oscuro con manto rojo, estampado con motivos vegetales en dorado (Imagen 32).



Imagen 31. Escultura de la Virgen María.

Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.



Imagen 32. Escultura de San Juan Evangelista.

Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

Las esculturas del tercer cuerpo son tres: las laterales son representaciones de Jesús en la columna y la central es del apóstol San Andrés. Las dos de Jesús en la columna se encuentran en la calle lateral izquierda y derecha, ambas a la distancia lucen iguales, pero la composición es diferente al acercarse, mientras que en el de la calle lateral izquierda la cabeza está más inclinada a la derecha, la mano izquierda está sobre la mano derecha y la pierna derecha se observa por delante de la izquierda (Imagen 33).

La escultura de la calle lateral derecha tiene la cabeza más recta, la mano derecha sobre la izquierda y la pierna derecha casi alineada con la izquierda (Imagen 34). En ambas representaciones Jesús lleva una corona de espinas, y en partes del cuerpo como las rodillas, piernas, cuello y cabeza tiene líneas de pintura roja que simulan sangre.

Ahora, sobre el tercer cuerpo, conviene resaltar algunas afirmaciones en torno a las esculturas repetidas que son mencionadas por el maestro Huidobro. Estas aseveran que las imágenes aluden a Dimas y Gestas, los dos ladrones crucificados a los costados de Jesús. Este planteamiento debe tomarse con cuidado, ya que iconográficamente, y en un análisis profundo de sus formas y posiciones, las esculturas no corresponden a esas representaciones, y no hay otros argumentos que sustenten dicha relación, sin embargo es una cuestión que será vista a profundidad más adelante.<sup>55</sup>

Lo anterior, es un ejemplo de como en el estudio de las imágenes, es común, forzar el discurso con concepciones ya aprendidas, con la intención de darle coherencia al discurso visual, aunque no se sustentan en un análisis iconográfico e iconológico a detalle. Del mismo modo, es pertinente mencionar que las afirmaciones del restaurador parten de la idea del reconocimiento escultórico y, probablemente, la atribución a ciertos personajes partió de testimonios del poblado o de interpretaciones propias que ayudarían a dar coherencia a lo observado<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Huidobro, *Óp. Cit.*, p.12.

<sup>56</sup> De igual manera, debemos recordar que el trabajo de Huidobro tiene que ver con la restauración del retablo, no analizar de manera iconográfica el discurso teológico. En ese sentido, la crítica que

Continuando con la descripción del tercer cuerpo, en la calle central está la escultura de San Andrés, que sostiene con la mano derecha la cruz de Borgoña. Viste de rojo estampado en dorado con un cinto rojo, el manto que rodea su cuerpo es blanco y en la cabeza se observa una aureola de metal.

Es importante destacar que, como ya se identificó en otras representaciones del retablo, ésta es más grande que el nicho, por tal motivo, parte de la base de la escultura se encuentra fuera de él (Imagen 35). Este hecho, junto con los datos recogidos en el informe de Luis Huidobro, permiten inferir que las esculturas, bases y calidad escultórica no corresponden con el cuerpo del retablo, incluyendo las tallas en los soportes.<sup>57</sup>



Imagen 33. Jesús atado a la columna. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.



Imagen 34. Jesús atado a la columna. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.



Imagen 35. Escultura de San Andrés apóstol. Fotografía tomada por Mario Ríos Villegas.

---

se hace en este trabajo, está en función de la pertinencia del trabajo en conjunto entre historiadores del arte y los restauradores, ya que se debe valorar sus contribuciones en la conservación del patrimonio y en el reconocimiento de personajes.

<sup>57</sup> *Ibid.* p.12

Por otro lado, en dos cuerpos se muestran tallas de santos y otros personajes religiosos, son pequeñas y se encuentran en su mayoría debajo de los soportes del altar central en la predela, así como también hay en los medallones de las pilastras del segundo cuerpo. Las primeras dos tallas, vistas de izquierda a derecha, que están bajo los soportes, hacen referencia a dos evangelistas, uno de ellos es Lucas acompañado de un buey, símbolo de su atributo (Imagen 36) y el siguiente es de Marcos, plasmado también con su atributo, el león (Imagen 37).

Con relación a lo anterior y trayendo a colación el reporte de restauración, es posible notar que el maestro Huidobro relaciona todas las tallas con los evangelistas y los apóstoles, a pesar de no contar con atributos. La identificación de los demás personajes como Santos o Evangelistas se infiere identificando las tallas que sí presentan atributos o por la ropa que portan, como los ya mencionados, Marcos y Lucas, quienes representan los cimientos de la Iglesia y que además están en las bases de las columnas en el primer cuerpo. Mientras que los que se encuentran en los nichos, se vinculan con los demás apóstoles, que son los apoyos sobre los que se mantiene la fe, tal es el caso de la talla de Pedro, que se identifica como tal porque sostiene la llave, que es uno de sus atributos.



Imagen 36. Talla de San Lucas.



Imagen 37. Talla de San Marcos.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.      Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

El cuerpo referido al centro se compone de una talla de un religioso y la imagen de una cabeza en la parte superior (Imagen 38), enseguida, una representación del Buen Pastor con el fondo color rojo, rodeado de ornamentación ondulada y motivos vegetales, rematando la talla con la figura de un querubín (Imagen 39), y en la parte derecha de la imagen otra cabeza de un religioso, a su vez con una cabeza en la parte de arriba (imagen 40).



Imagen 38. Imagen de un religioso.



Imagen 39. Imagen del Buen Pastor.



Imagen 40. Imagen de un religioso.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Del lado derecho, también en la predela, se ubica una talla bajo la pilastra. Es un personaje con vestimenta café y con estampado vegetal, tiene una capa roja y al costado una figura con líneas curvas de color azul (Imagen 41). La siguiente viste de color café con estampados vegetales y capa roja, tiene una figura azul al costado derecho y no sostiene la capa con la mano izquierda su cabeza está ligeramente inclinada al costado derecho y tiene barba (Imagen 42).



Imagen 41. Imagen de posible evangelista.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 42. Imagen de posible evangelista.  
Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

En el segundo cuerpo, como se ha hecho mención, las tallas se encuentran en los medallones en las pilastras y alrededor del nicho central. Comenzando de izquierda a derecha, primero está una talla de San Pedro, vestido de color café con un cinto, una capa café sostenida en el hombro izquierdo y con la mano está sujetando una llave, su atributo (Imagen 43). En seguida se ve el nicho donde se posa la escultura de la Virgen, en la base se encuentra una figura de una monja vestida con velo blanco y ropa café, está sosteniendo una azucena con la mano izquierda, mientras

que con la derecha toca su pecho (Imagen 44).<sup>58</sup> A continuación, se localiza la otra talla que está en la siguiente pilastra, es una figura masculina vestida de azul y una capa de color rojo con estampados vegetales (Imagen 45). Dichas tallas, como se ha indicado, se relacionan con santos o apóstoles.



Imagen 43. Talla de San Pedro.



Imagen 44. Imagen de una religiosa.



Imagen 45. Imagen de posible apóstol.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

En cuanto al centro del segundo cuerpo, está integrado por tallas de ángeles rodeando el nicho central del Señor de Chalma, dos figuras en la parte inferior de las esquinas y representaciones más pequeñas en los contornos de los cristales del nicho (Imagen 46 y 47).

---

<sup>58</sup> Según el reporte de restauración de Luis Huidobro, se menciona que es Santa Teresa, cuestión que debe tratarse con cuidado por los elementos que la conforman.



Imagen 46. Talla de ángel.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 47. Nicho del Señor de Chalma.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

En la calle lateral izquierda, también del primer cuerpo, existen tres tallas, distribuidas así: dos en las pilastras y otra debajo del nicho donde está dispuesta la escultura de San Juan Evangelista. La primera ubicada en el medallón de una de las columnas, es un personaje barbado vestido de azul índigo, con una capa roja con estampados vegetales, sostiene un libro en la mano derecha y un sombrero de peregrino, probablemente en alusión al apóstol Santiago (Imagen 48).

La segunda talla localizada bajo la escultura de San Juan, es un personaje con cabello y barba blanca, vestido de azul con capa roja, también con elementos vegetales en la ropa, inclina ligeramente la cabeza a la izquierda, cuenta con algunos contornos dorados en la capa y en el cinto (Imagen 49). Cabe decir que es la única talla con una expresión doliente, ya que las demás, son inexpresivas. En el tercer medallón del estípite izquierdo está la representación de un joven vestido de café con un cinto y manto naranja, la mano derecha la tiene en el pecho y la izquierda estirada (Imagen 50).



Imagen 48. Talla del apóstol Santiago.



Imagen 49. Talla de posible apóstol.



Imagen 50. Talla de posible apóstol.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Al observar el tercer cuerpo, en dirección de izquierda a derecha, se aprecian cuatro tallas así: dos en las columnas de la calle de lado izquierdo y dos en las pilastras del lado derecho. La primera de ellas es un personaje que viste ropa de color naranja y una túnica azul y sostiene un libro con la mano derecha, ambas con estampados vegetales (Imagen 51). La segunda es una figura que viste de dorado y estampados vegetales, con un libro en la mano izquierda, aunque es similar a la primera, se diferencia en que esta tiene el manto completo puesto (Imagen 52).

La tercera representación se encuentra en la pilastra del lado izquierdo, también es una figura masculina que viste de color dorado con motivos vegetales, pero en este caso la capa es roja, es similar a las anteriores y también muestra el libro en la mano izquierda (Imagen 53). La cuarta talla es la representación de un varón vestido de azul y capa roja con estampados florales, tiene un libro pero lo sostiene con la mano derecha (Imagen 54). Estos personajes pueden relacionarse con los apóstoles, debido a que las figuras que se encuentran en los medallones de los soportes de la predela y el primer cuerpo, se han identificado como apóstoles y evangelistas.



Imagen 51.

Imagen 52.

Imagen 53.

Imagen 54.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

En el cuerpo referido en la calle central, bajo el nicho que tiene la escultura de San Andrés, se identifica otra talla, que hace referencia a Dios Padre. Es una figura vestida de rojo, con un manto azul, sobre una base curva, también en color azul que representa nubes (Imagen 55).



Imagen 55. Escultura de Dios Padre.

Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

De igual manera, al retomar algunas formas de la parte posterior del conjunto, destacan elementos que ayudan a sustentar la idea de anexión de elementos en el retablo. Por ejemplo, las escaleras de madera para el primer y segundo cuerpo, donde se encuentra una base de piedra justo debajo del nicho de Señor de Chalma. Es posible que sea el primer altar que se encontraba en el templo, mientras que para unir la madera de ese nicho se usaron cuadros de tela con pegamento y las tablas de madera de los otros fueron unidas con clavos que tienen apariencia de ser más reciente que otras partes de la estructura (Imágenes 56, 57 y 58).



Imagen 56. Vista general parte posterior del retablo.



Imagen 57. Vista posterior del nicho central.



Imagen 58. Vista posterior inferior del retablo.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

De esta forma, se tiene una descripción puntual de la ornamentación, esculturas, tallas y elementos que configuran el retablo dedicado a San Andrés, así como de la estructura posterior. También se detallan las condiciones en las que se encuentra y las problemáticas que presenta.

En relación a la descripción de elementos formales, el retablo de San Andrés presenta un discurso caótico, toda vez que no muestra un orden tradicional de elementos coherentes al observar las imágenes que actualmente lo conforman. Una

causa que permite entender el fenómeno es el cambio en el contexto social religioso que la población ha tenido a través del tiempo.

Existen elementos constructivos, escultóricos y espaciales que hacen problemática su lectura. No obstante, antes de abordar dichas cuestiones, es importante hacer énfasis en que el retablo ya ha tenido, por lo menos, dos restauraciones documentadas. Una aparentemente menor en el siglo XX, pues en un documento consultado en los archivos de la iglesia, se indica que se mandó a restaurar el sotabanco del altar mayor:

“vecinos del pueblo de San Andrés Ocotlán de la municipalidad de Calimaya hacemos convenio con el Sr. Ramón Saldaña vecino de San Miguel de darle la cantidad de (140) ciento cuarenta pesos plata y oro nacional (...) con el fin de que haga un trabajo de ornatar un sotabanco del altar que se haya en el presbiterio del dicho templo”<sup>59</sup>.

Por otro lado, está la restauración citada del maestro Luis Huidobro, en la cual su equipo desmontó y limpió las piezas con ayuda de los propios pobladores<sup>60</sup>. Pasando a otro asunto, a la fecha, no se han encontrado planos, contratos o documentos que muestren fecha de realización, registro de quiénes solicitaron el altar o el taller que intervino, así como un diseño que muestre los elementos que lo conforman, cuestión que es común en el estudio de retablos novohispanos en otros contextos.

Como se ha propuesto, la lectura del discurso religioso devocional del altar es desorganizada. Lo primero que se detecta mediante la observación de la construcción es que, aunque los espacios eran fundamentales en el diseño y

---

<sup>59</sup> Se anexa documento de 1921 encontrado en los archivos de la parroquia de San Andrés Ocotlán en un apartado de anexos, debido a que no tiene clasificación, se consultó el día 9 de mayo de 2024.

<sup>60</sup> También se revisó el informe de restauración del maestro Huidobro que se encuentra en el Archivo Histórico de la CNCPC, con la clave de clasificación 401.F(21)108.2009/69, del año 2004, así como el reporte: *Visita a la población de San Andrés Ocotlán, Municipio de Calimaya, Edo. Méx*, realizado por Maricarmen Palacios Pacheco, sin clave de registro, del año 2004, se encuentra en el Archivo Histórico de la CNCPC. Consultado el día 15 de abril de 2025

realización de un retablo, ya que este debía hacerse en la mayoría de los casos a la medida de la estructura del templo, esto no ocurre con el de San Andrés.

En cuanto al discurso devocional y siguiendo a Huidobro, es de tema cristológico, ello se debe a las esculturas de la Dolorosa y a la de Juan el Menor que se encuentran a los lados del nicho principal y a las esculturas de los laterales del tercer cuerpo que, afirma, son Dimas y Gestas. A pesar de que se dice que no son las que originalmente estaban en esos espacios.<sup>61</sup>

Tal como se plantea en el informe, el pasaje de la Biblia que se despliega en el retablo se refiere al momento en el que Cristo, antes de morir, le dice a María y a Juan: “hombre he ahí a tu madre, madre, he ahí a tú hijo”. En la misma línea menciona que la escena forma una pirámide invertida, que integra las esculturas principales y que va de la cabeza de la escultura de San Andrés, que está en el tercer cuerpo, hacia el nicho del Señor de Chalma, dando a entender que estuvo presente al momento de la escena de la crucifixión.<sup>62</sup> También, es notorio que varias figuras no presentan la misma calidad que otras, sobre todo en las tallas de los evangelistas, algunos apóstoles y de Dios Padre.

Partiendo de lo anterior, es oportuno aclarar algunas cuestiones: el informe de restauración es una relatoría propia del proceso de identificación de las condiciones del conjunto materiales y discursiva. Pese a que se dice que varias de las afirmaciones anteriores son difíciles de sustentar. Muestra de ello es la alusión al pasaje bíblico donde Jesús presenta a María como la madre de Juan no es congruente ya que el Señor de Chalma, en el nicho principal, es representado muerto si se observa la posición de la imagen. En cuanto a las referencias de las imágenes de Dimas y Gestas, no presentan, iconográficamente, un vínculo observable que permita respaldar la afirmación de su presencia al costado de la escultura de San Andrés en el tercer cuerpo<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Huidobro, *Op. Cit*, p. 13.

<sup>62</sup> *Ibid.* p.13

<sup>63</sup> Por otro lado, debemos precisar que las modificaciones en un conjunto responden a interpretaciones y resignificaciones de los fieles, por tanto, el hecho de que se identifiquen como los

Es importante señalar que, a nivel iconográfico, las esculturas de los dos ladrones que acompañan a Jesús durante la crucifixión se representan generalmente crucificados a los lados, o en todo caso, con las manos amarradas por detrás, y sobre todo, sin la corona de espinas, contrario a lo que enseña el retablo. Inclusive, hasta el momento, en la revisión para el desarrollo de este trabajo no se han encontrado referencias de esculturas de estos sujetos en retablos de la Nueva España. Algunas que se han identificado se encuentran en la Península y no corresponden a las que aparecen en el mueble de San Andrés.

En la exploración del informe, en específico, sobre la explicación que ofrece de las imágenes y reconociendo que hace un análisis iconográfico, el contenido es superficial en la observación de las obras en cuanto a su clasificación y la propuesta del discurso. Algunas cuestiones que no fueron consideradas son: el contexto de realización, la posición de las imágenes o la manera en la que estaban distribuidas. De ahí que surja la necesidad de tomar en cuenta metodologías de la historia del arte para poder estructurar informes de restauración, cuando estos mencionan personajes, identifican figuras o proponen una clasificación.

En consecuencia, se reconoce la labor del informe en el sentido del reconocimiento material y escultórico del templo y del retablo, pero resulta imprescindible tener cuidado con atribuirle significados al conjunto. Para finalizar, se remarca la importancia de apoyarse de la iconografía y de un análisis visual detallado para explicar la obra.

Cabe añadir que, el mueble de San Andrés se observa ajustado en las dimensiones del presbiterio, es decir, el mueble parece de mayor dimensión en consideración a la pared, lo que ocasiona que otros elementos constructivos se destaquen. Ejemplo: las cornisas quebradas que se encuentran entre el primer y segundo cuerpo dan la impresión de no encajar entre sí, esto se advierte en los huecos en la unión entre cuerpos (Imagen 59 y 60). Dicha cuestión, se puede

---

dos ladrones puede responder a la percepción y necesidades del poblado, al tener al Señor de Chalma en el discurso, probablemente el informe del restaurador respondió a ese discurso, ya que no fue quién lo estableció.

explicar a partir del reconocimiento de los elementos materiales que se han sustituido a lo largo del tiempo, además de reconocer que el conjunto pudo no haber sido construido para el templo.



Imagen 59. Vista de la unión entre el segundo y tercer cuerpo.



Imagen 60. Vista de la unión entre los nichos del segundo y tercer cuerpo.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Otro elemento destacable en el altar es el dorado, y que llamativamente, no es uniforme, siendo más notorio en las cornisas quebradas del primero al segundo cuerpo, así como en los nichos del primer cuerpo donde se encuentra el Señor de Chalma y comienza la base del nicho donde se encuentra la escultura de San Andrés. Más aún se detectan maderas más recientes que cubren la parte trasera de cada fragmento. Aunado a ello, los del primer y segundo cuerpo son, en proporción, pequeños en relación con las esculturas que resguardan (Imágenes 61 y 62).



Imagen 61. Vista de los tonos del dorado en el conjunto. Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.



Imagen 62. Fotografía tomada por Octavio Miranda Velázquez.

Las bases de los nichos del segundo cuerpo carecen de tallas. Sin embargo, se constatan contornos tenues que indican que pudieron tener imágenes. Es de llamar la atención que las tallas en todo el conjunto son de distinta calidad lo que permite suponer que son de distinta mano y temporalidad (Imágenes 63 y 64).



Imagen 63. Vista del nicho sin talla del tercer cuerpo, lado izquierdo.

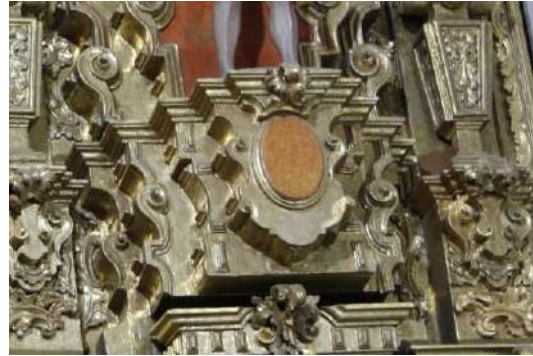


Imagen 64. Vista del nicho sin talla del tercer cuerpo, lado derecho.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

En las esculturas, también ofrecen testimonio de un discurso particular. En el tercer cuerpo, en las calles laterales se muestran dos imágenes del mismo tema, como ya se ha referido, dos representaciones de Jesús de la columna, con posiciones ligeramente diferentes. Esa característica no es común en la composición de este tipo de retablos, lo que hace pensar que la respuesta está en las restauraciones, cambio de devociones o gustos particulares de la región (Imágenes 65 y 66).



Imagen 65.



Imagen 66.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Sumado a esto, es de resaltar que las esculturas de los nichos, por su tamaño, su dimensión y posiciones no corresponden a ese lugar. A modo de ilustración, la escultura de María que está en el segundo cuerpo mira hacia arriba, mientras que la de Juan, en el mismo cuerpo lo hace hacia enfrente. En cambio, la escultura de San Andrés en el tercer cuerpo hace más evidente la variación del espacio en relación con las medidas del altar, ya que la imagen tiene poco menos de la mitad de su estructura fuera del nicho (Imágenes 67, 68 y 69).



Imagen 67. Virgen María.

Imagen 68. Vista de Dios Padre.

Imagen 69. San Juan.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Al prestar atención en los soportes, las medias también son diferentes: en el segundo cuerpo se muestran como troncos de pirámides invertidas alargadas con ornamentación vegetal, sobre las que se aprecia un medallón con talla, continuando con ornamentación fitoforme que rematan con el capitel (imágenes 70, 71, 72 y 73). Mientras que, en el tercer cuerpo, los soportes estípite no son troncos de pirámide invertida alargada, sino más parecidos a las imágenes de cuerpos geométricos que hacen referencia a su forma. También presentan ornamentación vegetal y medallones con talla, pero carecen del elemento fitoforme que presentan los del segundo cuerpo (Imágenes 74, 75, 76 y 77).



Imagen 70.



Imagen 71.



Imagen 72.



Imagen 73.



Imagen 74.



Imagen 75.



Imagen 76.



Imagen 77.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Otra de las cuestiones que resalta del mueble es la talla de Dios Padre, porque en la tradición de composición de los retablos, dicha representación debe ir en el remate del conjunto, no en la base de un nicho, mucho menos con un santo sobre él, como ocurre en este caso. Igualmente, la figura resalta en tamaño en comparación con las que se encuentran en los medallones y bajo los nichos del segundo y tercer cuerpo, de la siguiente manera: la de Dios Padre es más grande y deja un espacio considerable entre el medallón, tiene un orificio en el centro de su base, por esa razón, se podría pensar que esa escultura no correspondía al discurso original del retablo (Imágenes 78 y 79). Sobre el remate del conjunto, presenta cornisas quebradas y rectas en forma de abanico y una concha en el centro (Imagen 80).



Imagen 78.



Imagen 79.



Imagen 80.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Las problemáticas planteadas a partir del análisis formal del retablo, muestran el complejo discurso actual que dista mucho de ser uniforme, ordenado y coherente. Esto da cuenta de los cambios que sufren estos conjuntos a lo largo del tiempo, por anexión de elementos, cambio de esculturas o preferencias devocionales regionales. Es un fenómeno que ha sucedido en otros contextos con otros objetos artísticos religiosos, como en el movimiento de esculturas o la falta de tallas en algunos lugares que también tendría que ver con las restauraciones o pérdidas de imágenes. Así como es sabido que partes de retablos o conjuntos completos llegaban a ocupar espacios que no eran los propios y que se adaptaron para ello.

En este sentido, la presencia de la imagen del Señor de Chalma, en el centro del retablo, en un nicho cercano a todo el conjunto, es reflejo de su anexión posterior a la constitución del mueble. Llama la atención que, de acuerdo con el sentido de lectura de los retablos con esculturas del siglo XVIII, la imagen central vincula a las que se encuentran alrededor para construir un discurso religioso coherente, y en el caso de San Andrés no ocurre así. El retablo está dedicado a San Andrés apóstol, pero su escultura no se encuentra en el centro del conjunto, sino en la parte central del segundo cuerpo, acompañada a sus costados de dos imágenes de Jesús en la Columna. De modo que, discursivamente, la imagen central que nos aproxima al tema del retablo es la del Señor de Chalma y no la de San Andrés.

Dicha cuestión se puede explicar en dos sentidos: la jerarquía en las imágenes y la devoción e importancia del Señor de Chalma en la región. Por esto último, vale la pena la relación del conjunto de San Andrés con los retablos de Totocuitlapilco, y Tepemajalco. En los templos hay un acervo de objetos religiosos antiguos, y el nombre de dos de los templos refiere a apóstoles y santos como en el caso de San Lucas y San Andrés.

Los tres poblados tienen conjuntos barrocos de modalidad estípite. Otro aspecto que se destaca es que en la disposición de los elementos se restó importancia a los santos mencionados en los retablos, con el objetivo de dar

protagonismo a otros temas. Como ya ha sido descrito, en los de San Andrés y San Lucas las imágenes cristológicas también se sobreponen a otros temas y santos.

Esto significa que, las imágenes de los santos patronos, sus temas y esculturas fueron reemplazadas por las de pasajes y referencias a la crucifixión de Jesús. Se hace necesario recordar que en esa zona del Estado de México se encuentra uno de los santuarios católicos más importantes en el país: el del Señor de Chalma, que es visitado por una gran cantidad de fieles todo el año. A eso se suma que San Andrés, Totocuitlapilco y San Lucas son poblados de paso para muchos peregrinos que se dirigen al lugar, por lo que no se descarta la idea de que varias comunidades en la región sur del Valle de Toluca, sobre la base de aquella devoción, adaptara sus conjuntos para dar testimonio de ella.

Aún no se puede establecer una fecha aproximada en la que la devoción de Chalma llegó a San Andrés o la escultura al centro del retablo. Existen historias y memorias orales que indican que la imagen apareció en un corral en tiempos de la Cristiada, este es un relato contado por los integrantes de la mayordomía, quienes mencionan que a causa de las guerras y los problemas para poder llegar al lugar donde se encontraba el Cristo<sup>64</sup>. Los peregrinos regularmente se refugiaban en San Andrés para descansar y buscar caminos que los aproximaran al lugar de veneración, en esas visitas se percataron de la presencia de una imagen del señor de Chalma en el templo, por lo que rendían culto ahí sin necesidad de llegar hasta el santuario.

Al revisar y buscar información relacionada con las peregrinaciones a Chalma durante la Cristiada o documentos que ayudaran a respaldar la llegada de peregrinos a San Andrés en ese tiempo, solo se encontraron artículos y tesis sobre

---

<sup>64</sup> Este testimonio se obtuvo al inicio de la investigación, se consultó a los fiscales de la parroquia de San Andrés a mediados de septiembre de 2024, ellos mencionaron que esa historia ha pasado de generación en generación, mencionado que otros pobladores también afirman que apareció en un corral, pero señalan los tiempos de la Cristiada porque argumentaban que debido al conflicto las peregrinaciones a Chlama se hicieron más recurrentes. Sin duda, es un testimonio valioso debido a que son los fiscales quienes resguardan el acervo artístico, lo resignifican y reconocen su valor identitario.

la llegada de devotos, la importancia económica y religiosa del culto, o en todo caso la relevancia económica y política de la zona.<sup>65</sup> Sin duda, la magnitud del culto reforzó la figura del Señor de Chalma en San Andrés, por lo que a las dinámicas religiosas se integró la fiesta patronal y la presencia de la escultura en el retablo, pero no reemplazó la devoción hacia el apóstol.

Tal asunto, demuestra que a pesar de que las reliquias o altares religiosos son realizados con temas, esculturas o pinturas específicas, estarán en determinado momento, sujetas a cambios propios del contexto, de la integración de nuevas devociones o gustos particulares, de los propios religiosos o de la población. Tampoco se puede dejar de lado la importancia de la narración tradicional para explicar la manera en que la población percibe, resignifica y valora su acervo artístico. La historia oral de los pueblos, debe tener mayor relevancia en la explicación de los objetos artísticos que interactúan con las devociones regionales.

Acerca de los relatos de la aparición, existe otro testimonio ampliamente conocido, que además se documenta en el informe de restauración citado<sup>66</sup>. Hace alusión a que durante una de las peregrinaciones a Chalma, algunos devotos pasaron por San Andrés cargando una imagen del Cristo. Cuando los creyentes, después de descansar intentaron retomar el camino al santuario la imagen no se los permitió debido a que se hizo muy pesada.<sup>67</sup>

Desde ese momento, el Cristo se quedó en el poblado y dio inicio al festejo anual. Es posible que desde entonces la imagen se haya integrado al retablo, convirtiéndose en un referente devocional para los pobladores. Uno de los milagros que más se mencionan y que se le atribuye a la representación, es el de ayudar a

---

<sup>65</sup> Ejemplo de estas investigaciones sobre las peregrinaciones y la devoción al Señor de Chalma se encuentran: Héctor Manuel Espinoza, "Biografía cultural y materialidad de los crucifijos peregrinos de Chalma" Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016. También, se consultaron las obras: Carmona Moreno, *Ferías y danzas en honor al Señor de Chalma en el Patrimonio inmaterial de la cultura cristiana*, San Lorenzo El Escorial, 2013. Y Shadow Rodríguez, *El pueblo del Señor y peregrinaciones de Chalma*, Universidad Autónoma del Estado de México, 2000.

<sup>66</sup> Este es uno de los testimonios orales más aceptados, lo cual, también dota de una aura de misticismo la presencia del crucificado en la parroquia.

<sup>67</sup> Huidobro, *Op. Cit*, p. 10.

la curación de una epidemia que sufrieron los habitantes de San Andrés y Calimaya. La imagen, según se cuenta, fue llevada en peregrinación por las calles del poblado acompañada de rezos para erradicar la enfermedad, así la plegaria fue atendida.

No obstante, como en el primer relato, no se cuentan con referencias documentales sobre el suceso. En el informe de restauración tampoco hay información que ayude a sustentar la historia. Se debe aclarar que varias de las afirmaciones que se establecen en el informe, que de manera profesional realizó el maestro Huidobro, tienen que ver con la intencionalidad de encontrar un discurso coherente en el mueble. A raíz de eso en algunas explicaciones, las interpretaciones que se hacen de las esculturas se notan influida por la información proporcionada por los pobladores y en cuanto a la posición de las esculturas en el conjunto, si bien realiza un análisis iconográfico que da luz a ciertos personajes, en otros pareciera que opta por no profundizar en elementos formales que complejizan la obra.

Sin duda, la tradición oral es fundamental en la reconstrucción de la historia y de procesos sociales, a pesar de las críticas alusivas a su calidad de adaptación, cambio, contradicción y variedad, impide que los relatos funcionen como una referencia sustentada. Pese a ello, para los habitantes, es una historia bien sabida y considerada como verdadera, porque ha pasado de generación en generación por los mismos integrantes de la comunidad. Lo anterior, no solo reafirma una historia religiosa colectiva en el pueblo, sino la relación e importancia devocional que adquiere San Andrés al ser el lugar donde el Señor de Chalma decidió quedarse.

Inclusive, las narraciones del pueblo hacen que la relación entre los fieles y la imagen del señor de Chalma sea más local, con un sentido de pertenencia profundo. La imagen no solo es el Señor de Chalma, el Cristo milagroso que tiene un santuario al sur del Valle de Toluca lleno de peregrinos anuales, sino que se percibe como el Señor de Chalma de San Andrés que, por decisión propia, eligió quedarse en la localidad para socorrerlos y hacerlos parte de sus dones, como bien se relata sobre la epidemia que terminó debido a las oraciones y la presencia en las calles de la escultura.

Este acontecimiento ejemplifica cómo las imágenes, así como el arte religioso se pueden resignificar con los años, dependiendo de la población, el contexto religioso y político. Si bien, el discurso teológico tiene una estructura teórica y metodológica específica, y que se traspa a la realización de esculturas, pinturas y retablos, estas creaciones no son estáticas, sino que cambian, son dinámicas, y resultan piezas vivas que reflejan las relaciones sociales, de la fe de los creyentes y sus interacciones.

Aun cuando no hay registros oficiales que ayuden a corroborar la llegada del Señor de Chalma a San Andrés, sí es posible identificar las nuevas significaciones que esta escultura trajo a los lugareños, así como su presencia en la nada uniforme estructura del retablo y su relación estrecha con la historia religiosa de la región. La fecha de llegada, tanto de la escultura como del conjunto es relevante en la historia del arte también se explica el dinamismo y el proceso de resignificación de las piezas consideradas artísticas. Es oportuno subrayar que dichos objetos hacen parte de la fuente histórica que permite esclarecer el presente de las obras y el vínculo que aún mantienen con la comunidad, relacionadas con una historia social del arte.

Ese es el motivo por el que a lo largo de la investigación se ha insistido en la importancia del contexto, la relación de la comunidad con las obras artísticas y por consiguiente el texto se ha remitido a las obras de las autoras que proponen un análisis tridimensional de los conjuntos. Es oportuno, desde esta perspectiva, que las líneas de investigación que corresponden a la historia del arte presten atención a los aspectos sociales que están estrechamente ligados con los significados, usos, adaptaciones y conservación de las obras artísticas. En este caso, el retablo dedicado a San Andrés. Uno de los resultados positivos de la tradición narrativa y la firme creencia del valor devocional del conjunto, es que la propia población protege y resguarda el conjunto, dándole una importancia que se basa en la fe, más que en el discurso teológico.

Mediante el análisis iconográfico, la observación del retablo y la descripción formal del conjunto, es posible hacerse una idea de la temporalidad de la escultura del Cristo de Chalma y el nicho que la resguarda, se estima que pertenecen al contexto del siglo XIX o primera mitad del siglo XX, a diferencia de otros elementos del mueble, lo que reafirma la hipótesis de la integración de esta y otras esculturas en el conjunto.

Por lo demás, como ha sido expuesto, el retablo es una muestra de la relación entre los fieles de San Andrés y los objetos religiosos, por lo que la presencia de la imagen del Señor de Chalma en el lugar, también es fundamental en el reconocimiento y concreción de la devoción cristológica, que además se vincula contextualmente con otras zonas de la región y que es notoria en sus respectivos conjuntos y obra religiosa. Por lo que se puede concluir que, el Señor de Chalma en el retablo de San Andrés, no fue dispuesto de manera arbitraria en el conjunto, sino que responde a ideales regionales específicos que atienden a la comprensión local de los discursos católicos.

Ahora bien, no se conoce el tema original del conjunto, pero sí hay certeza de que se fue construyendo a lo largo del tiempo, partiendo de la tradición oral, de las devociones locales y las relaciones de un poblado desde su perspectiva de lo divino. Apoyándose en disciplinas como la historia del arte, dichos discursos y significados se pueden explicar basándose en la observación, descripción formal y análisis de los elementos que lo configuran.

Las obras artísticas religiosas, en este caso el retablo, es una referencia de objetos vivos que mantienen su importancia para la comunicación visual de un discurso religioso que se mueve con el tiempo y que para los fieles mantiene un orden determinado por la devoción, más que por el discurso teológico tradicional o por el orden estructural propio de los retablos del siglo XVIII. Para concluir, en el siguiente capítulo, se realizará una aproximación iconográfica del retablo, para comprender de mejor manera su discurso

### Capítulo III. Aproximación iconográfica retablo de San Andrés Ocotlán

Establecido lo anterior, y de acuerdo con las descripciones y el análisis formal del conjunto, se puede entender que el discurso original del retablo se ha perdido, y en su lugar, se ha construido uno caótico lleno de elementos que a primera vista no encajan unos con otros, tanto a nivel escultórico, material, espacial e incluso de color. El conjunto es de autor desconocido, junto con las esculturas que lo acompañan. De hecho, los elementos que se consideran para establecer su temporalidad y clasificación son enteramente formales, es decir, se toman en cuenta los soportes, los ornamentos, el material del que está hecho, el dorado del mueble, los tipos de esculturas y las tallas.

De igual manera, el momento de la llegada del conjunto al poblado de San Andrés es complicado de establecer, dado que a partir del análisis formal del conjunto, es posible entender que el mueble no fue realizado para el templo. Es probable que el retablo llegara años después de la edificación de la iglesia y fuera adaptado a las dimensiones del lugar, según las condiciones constructivas analizadas. Se instaló donde antes se encontraba un altar de piedra, tal como se explicó en anteriores apartados, ahí, también se ha encontrado pintura mural.

Para este punto, se debe recordar que, en zonas específicas del Valle de Toluca, en algunas iglesias, en sus particulares procesos de adaptación de muebles y reliquias fueron destruidas, reconstruidas, adaptadas o llevadas a otros templos. Uno de los casos es el ex convento de la Asunción de Toluca y la Iglesia de San Francisco, donde Fray Buenaventura Merlín solicitó mano de obra de muchos pueblos para la transformación del templo. A modo de retribución como recompensa, diferentes piezas, como pinturas, altares, partes de retablos fueron llevados a parroquias que habían contribuido con trabajo en la construcción de la Catedral, esto alrededor de la segunda mitad del siglo XIX<sup>68</sup>. Por ello, es probable que el retablo de San Andrés haya llegado al lugar de una forma parecida.

---

<sup>68</sup>María Eugenia Rodríguez Parra. "Del espacio sagrado al laico: el convento franciscano y el centro de la ciudad de Toluca en el siglo XIX" *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, vol. 5, núm. 7, enero, 2010, pp. 75-82 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, Estado de México,

Hasta el momento es una hipótesis que permite entender por qué el mueble llegó a dicho pueblo y no a Calimaya que es la cabecera. También, es necesario aclarar que esta afirmación se propone desde las inferencias y producto de ejemplos que sucedieron en otros lugares, a saber: San Nicolás Peralta, San Miguel Totocuitlapilco u Oztolotepec, donde los retablos no se realizaron propiamente para las iglesias<sup>69</sup>. Esta información debe tratarse con total cuidado y seguir rastreando, en la medida de lo posible, referencias, que permitan establecer la llegada de los conjuntos a los lugares.

Por ahora, conviene que sea posible fechar la llegada del conjunto a San Andrés en la segunda mitad del siglo XVIII. Las esculturas que lo acompañan se acercan a esa época y el señor de Chalma parece corresponder a la primera mitad del siglo XIX. Las referencias que se han utilizado para fecharlas son las historias orales de los individuos y el análisis formal de las esculturas y del conjunto arquitectónico. En la investigación del mueble, también se tuvo en cuenta la materialidad y las esculturas

En adición, debido a la manera en que está ensamblado, se puede decir que el retablo fue adaptado para el templo de San Andrés, porque no se encuentra adecuado al espacio del altar. Y en el segundo cuerpo no encaja en su totalidad con el primer cuerpo. Este hecho, tiene que ver con la dinámica que tuvieron dichos objetos religiosos a lo largo del tiempo, donde se intercambiaban imágenes entre templos por diversas situaciones.

Sin duda, el retablo de San Andrés es un conjunto complejo en la explicación de sus formas arquitectónicas, de estructura y al momento de establecer la lectura y temática. Por esas razones, es vital la precaución al atribuirle conceptos que no permitan advertir sus particularidades. Aunado a ello, es oportuno mencionar el papel que jugó la devoción al Señor de Chalma en la región para el cambio del discurso en el conjunto, y de paso el desplazamiento de la posición de la escultura

---

México. Sobre el tema, también se pueden consultar los estudios de Nicolás León quien ha trabajado la historia y transformaciones del templo de la Asunción en Toluca

<sup>69</sup>Ledesma, *Op. Cit.* y Cortéz, *Op. Cit*

de San Andrés del centro del mueble a la parte central del tercer cuerpo, y su integración a un nuevo mensaje devocional, asuntos que serán tratados más adelante.

Bajo la premisa de que la temática del retablo es compleja de definir, actualmente podría relacionarse con uno cristológico, esto por los elementos que a primera vista se observan. A pesar de ello, aún se considera dedicado al apóstol pescador por los devotos e investigadores como Ofelia Palacios. En la búsqueda bibliográfica para esta tesis han sido pocos los ejemplos que se tienen de un conjunto dedicado a ese apóstol. Hay en lugares como Valladolid,<sup>70</sup> (Imagen 81) la localidad de Villazanzo<sup>71</sup> (Imagen 82), en Éibar<sup>72</sup> (Imagen 83), o Segovia<sup>73</sup> (Imagen 84) todos en España y de mediados del siglo XVI y del siglo XVIII.



Imagen 81. Retablo de Valladolid.



Imagen 82. Retablo de la localidad de Villazanzo

---

<sup>70</sup> Recuperado de: <https://artevalladolid.blogspot.com/2018/06/el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-san.html>

<sup>71</sup> Recuperado de: [https://www.lanuevacronica.com/extras/ruta-de-retablos-platerescos/valdescapaignlesia-de-san-andres-apostol\\_106936\\_102.html](https://www.lanuevacronica.com/extras/ruta-de-retablos-platerescos/valdescapaignlesia-de-san-andres-apostol_106936_102.html)

<sup>72</sup> Recuperado de: <https://www.feligresiadesanandres.com/en/elretablomayor>

<sup>73</sup> Recuperado de: <https://www.elcorreo.com/gipuzkoa/retablo-andres-testigo-20180807205433-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elcorreo.com%2Fgipuzkoa%2Fretablo-andres-testigo-20180807205433-nt.html>



Imagen 83. Retablo en Éibar



Imagen 84. Retablo en Segovia

Por otro lado, al comparar las soluciones formales del retablo de San Andrés con los conjuntos españoles mencionados, se encuentran amplias diferencias, de tipo, composición y estructura. El del contexto novohispano es de tipo estípíte con la escultura del apóstol en el último cuerpo, mientras que en los otros se encuentran en el central, además de que algunos de los de la Península también tienen pintura. Por lo anterior, se decide no abordarlos en profundidad.

Así las cosas, puede considerarse un caso particular, hasta la fecha, el tema del apóstol San Andrés en un conjunto de este tipo, en el contexto americano. Aun así, no se descarta que existan otros retablos dedicados a ese apóstol. Adicional, se debe considerar que el patronazgo atribuido a cualquier santo o apóstol tiene que ver con cuestiones particulares de cada región.

Se ha mencionado en monografías relacionadas con Calimaya, cabecera municipal de la que es parte San Andrés, que esta era una zona lacustre en la que no se descarta la práctica de la pesca en épocas antiguas, por lo que en tiempos de la evangelización y del ordenamiento de los pueblos, se le atribuyó al lugar como

santo patrono al apóstol San Andrés, de oficio pescador, quien con su hermano Pedro, fueron de los primeros invitados por Jesús a pescar almas.

Otro aspecto a destacar, es la presencia de franciscanos y agustinos en la zona, recordando que en los primeros recayó, además de la colaboración en la organización y reordenamiento de los pueblos, la labor apostólica de la evangelización. Como es sabido, concretamente la orden franciscana, veía en el llamado Nuevo Mundo, tierra fértil para esparcir la palabra del Señor, del mismo modo que Cristo, una vez resucitado, encomendó a sus apóstoles llevar su mensaje por el mundo.

Ese simbolismo que hace alusión a los apóstoles, estuvo muy presente en los 12 franciscanos que llegaron a las tierras adjudicadas a la corona hispánica, por lo que figuras de apóstoles y evangelistas se utilizaron como referentes principales para adoctrinar e inculcar la nueva religión a los habitantes. No es de extrañar, que en dichas regiones el nombre de los pueblos apunte a esas devociones, por ejemplo: San Antonio la Isla, San Pedro y San Pablo de Calimaya, San Lucas Tepemajalco y San Andrés Ocotlán. Es una de las causas que puede explicar por qué actualmente se observa un conjunto dedicado a uno de los mencionados apóstoles.

En el retablo, a su vez se encuentran tallas identificadas de algunos de los apóstoles, y se ofrece a uno de los primeros seguidores de Jesús en el proceso de predicación. No está de más pensar, que el tema del retablo en un momento dado, fue apostólico. Con todo, aún hay quienes relacionan el mueble con temas cristológicos, dada la llegada de una devoción nueva, jerárquicamente mayor, que habría desplazado la figura del apóstol pescador del centro del conjunto. Con ese movimiento todos los elementos del retablo cambiarían y otros se integrarían en función de una representación devocional más fuerte, a saber: el Señor de Chalma.

El desplazamiento contribuyó en la modificación del tema, de lectura y de algunas normas tradicionales en el acomodo de esculturas y estructura del conjunto. Se puede poner el caso de la talla de Dios Padre, que por regla debe estar siempre en la parte más alta de un retablo, terminó a los pies de la escultura de San Andrés,

alterando el discurso devocional que es típicamente aceptado y difundido. Sumado a esto, la talla del Creador no corresponde con las soluciones formales de las otras tallas y esculturas que conforman el altar, es decir, que la figura no fue pensada para estar en el retablo, pero sí para estar arriba del nicho donde se encuentra el Señor de Chalma.

Por lo tanto, la lectura propuesta en este texto parte de las formas y esculturas que el retablo presenta hoy en día, reconociendo que no es posible afirmar que el tema del conjunto es enteramente cristológico o apostólico, aun así se puede ver cómo el discurso actual, a pesar del caos que presenta en el sentido artístico, teórico y académico, resulta coherente en el contexto social donde se encuentra.

Una vez establecida la complejidad del tema, se inicia la lectura del conjunto de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba. En la predela se encuentran las tallas que hacen referencia a San Lucas (Imagen 85) y a San Marcos (Imagen 86) evangelistas, ambos con sus atributos correspondientes que son: un buey y un león. No presentan expresiones particulares, en cambio son rígidas y de calidad distinta a las que se encuentran en otras partes del retablo.



Imagen 85. San Lucas.



Imagen 86. San Marcos.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

San Lucas viste una túnica y manto café con decoraciones vegetales doradas y sostiene un libro en la mano izquierda. El fondo estaba pintado de azul porque, al parecer, así lo solicitaron los fieles; sin embargo, en la restauración autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el maestro Huidobro logró retirarla.

De forma similar se encuentra la talla de San Marcos, quien luce una túnica rojiza y un manto azul. Enfrente está la figura del león bajo un libro abierto, a diferencia de San Lucas. En la mano derecha de Marcos se puede notar una especie de pluma entre los dedos, elemento que otorga mayor expresión en la representación del evangelista.

En ocasiones, San Lucas evangelista es representado como pintor de la Virgen, también es común encontrarlo escribiendo y con un buey alado, este último tiene que ver con el sacrificio, dado que eran del tipo de animales que se ofrecían en las ceremonias. Se asocia con los símbolos de la Pasión de Cristo, espíritu de mortificación y expiación. En cuanto a su biografía, existen diferentes versiones respecto a si era o no judío, o más bien helenizado, fue convertido por el apóstol San Pablo para su misión evangelizadora y lo acompañó en varios viajes hasta su prisión en Roma.<sup>74</sup>

Reconocido por ser el autor de dos libros de la Biblia: Evangelio y Hechos de los apóstoles, se piensa que llegó a Grecia donde escribió el libro del Evangelio y hay versiones que indican que pudo morir en Damasco o crucificado en Patras, junto a San Andrés, dichas afirmaciones siguen en el tenor de supuestos.<sup>75</sup> Ese evento justifica la presencia de la talla de San Lucas en el retablo dedicado a San Andrés.

En cuanto a San Marcos, otro de los cuatro evangelistas, se identifica como Juan llamado Marcos en el libro de los Hechos de los apóstoles. Hijo de María, en cuya casa se reunían los discípulos, se asocia con Pedro predicando en Alejandría. Fue arrastrado por la ciudad con una soga en el cuello y murió lapidado, pero se

---

<sup>74</sup> Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial*, Los Santos, Vol. II, Fundación Tarea, Argentina, 1992. p. 549.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 549.

dice que recibió la visita del Salvador. Su atributo es el león, que hace referencia a lo escrito por primera vez en su evangelio, en él hace alusión a la voz que clama en el desierto, similar al rugido de un león<sup>76</sup> (Imagen 86). Como se ha expuesto, las tallas de estos evangelistas, en el retablo, están vestidos de café y otro de color rojizo, no son de cuerpo completo, pero se aprecian claramente sus atributos en el costado izquierdo de cada una.

En el centro de la predela se exhiben tres tallas. La primera es un personaje que no está claramente identificado, pero por sus características formales, luce como representación de la cabeza de un religioso, no hay otros elementos que ayuden a su reconocimiento (Imagen 88). En el centro, se aprecia la figura de un joven con una oveja en los hombros, vestido de café, cinto dorado y sombrero de peregrino, afirmando que se trata del Buen Pastor (Imagen 89). Esta talla se equipara con otras tantas que se heredaron de la tradición judeocristiana.



Imagen 87. Religioso.



Imagen 88. Buen Pastor.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

---

<sup>76</sup> *Ibid.* p. 563.

De acuerdo con Luis María Guerra, la parábola que alude al Buen Pastor aparece en el Evangelio de Juan (10:11-18) del Nuevo Testamento, mencionado;

[...] Yo soy el buen pastor; el buen pastor da su vida por las ovejas. <sup>12</sup> Pero el asalariado, el que no es el pastor ni el dueño de las ovejas, huye y abandona las ovejas cuando ve venir al lobo, y el lobo las arrebató y las dispersa. <sup>13</sup> Al que es asalariado, no le importan las ovejas. <sup>14</sup> Yo soy el buen pastor. Yo conozco a mis ovejas, y ellas me conocen a mí, <sup>15</sup> así como el Padre me conoce a mí, y yo conozco al Padre; y yo pongo mi vida por las ovejas [...].<sup>77</sup>

Como es habitual que suceda, la parábola se ha utilizado como referencia para la creación de imágenes en distintos contextos y con elementos particulares. La importancia de las adaptaciones de estas imágenes, se debe a que los artistas, pintores y escultores se tomaban libertades en la representación, pero sin modificar el mensaje concreto, en este caso del texto bíblico. La creatividad al momento de realizar las imágenes en la Nueva España, como es conocido, también tuvo que ver con referencias visuales que no necesariamente eran las más contemporáneas y elaboradas con materiales disponibles.

Es decir, la representación del Buen Pastor, puede variar de acuerdo al contexto regional, pero se respetan sus elementos icónicos. Vale la pena indicar que la presencia de dicha talla se encuentra justo en el lugar destinado para el sagrario, el fondo donde se encuentra es de color morado y está decorado por elementos ondulados y motivos vegetales en color dorado, sobre el sagrario se encuentra un serafín con alas de color rojo oscuro (Imagen 90). Se percibe deterioro en la pintura de la cabeza y en partes del rostro.

---

<sup>77</sup> Recuperado de: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Juan%2010&version=RVC>



Imagen 89. Serafín.

La siguiente talla es un personaje todavía desconocido, similar a la tercera figura del centro del primer cuerpo. De acuerdo con sus características formales, se trata de un religioso, sobre la imagen que se encuentra en un marco ovalado en dorado y un telón tallado, se aprecia una escultura de una cabeza humana, del mismo modo que la anterior (Imagen 91).



Imagen 90. Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Continuando con la predela hacia la zona de la tercera calle, se halla una talla con una figura humana con vestimenta café y túnica roja, estampados vegetales en color dorado y sin otros elementos o atributos. No presenta expresión particular, tiene las manos extendidas y, por la posición de los dedos, es posible que tuviera algún

objeto que refiriera su identidad, pero hoy en día ya no cuenta con ello (Imagen 92). La última talla de la predela muestra una figura humana vestida con túnica café y manto rojo, también con estampados vegetales en dorado y, al igual que en otros relieves de esta zona, en el fondo aparecen elementos ondulados en azul. Sin expresión particular y también tiene las manos extendidas (Imagen 93).



Imagen 91.



Imagen 92.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Basándose en las tallas que aparecen en la predela, y en vista de que tres de ellas son claramente identificadas, se puede guiar el significado del discurso hacia los Evangelistas y su importancia para la Iglesia católica. Se manifiestan como elemento fundamental para la evangelización y la base de la institución religiosa. La figura de los evangelistas alude la difusión de las Buenas Nuevas en torno a la Salvación, su objetivo es acercar a los fieles al conocimiento de Jesús, el propósito de su llegada al mundo, su muerte y resurrección.

Siguiendo con los textos bíblicos, en específico en Efesios 4:11, los evangelistas son uno de los cinco grupos dados por Jesucristo a la Iglesia “Y él mismo constituyó a unos, apóstoles; a otros, profetas; a otros, evangelistas; a otros,

pastores y maestros”.<sup>78</sup> Su importancia radica en el objetivo predicador sobre la salvación y la vida de Jesús.

Por eso, la representación de los evangelistas en la base de las columnas del primer cuerpo, refuerzan el discurso católico sobre la importancia de estos personajes para llevar el mensaje de la salvación a los fieles, siendo ellos, los modelos elegidos para acercar a las almas a Cristo. Pese a que hay dos tallas sin identificar, también pueden ser incluidas en esa misma lectura. En el primer cuerpo, de izquierda a derecha, en el primer medallón, está la talla de San Pedro (Imagen 93), que usa túnica de color café y sostiene una llave en su mano izquierda, objeto que es el atributo con el que se le representa. Pedro fue uno de los primeros apóstoles de Jesús, además de ser hermano de Andrés, personaje al que está dedicado el retablo. La relevancia de Pedro en la iglesia, es que es el primer hombre considerado como Papa y es quien recibió las llaves del reino de los cielos.



Imagen 93. San Pedro.

---

<sup>78</sup> [Ephesios 4 VULGATE;RVC - Obsecro itaque vos ego vincetus in - Bible Gateway](#)

La siguiente talla no posee atributos que ayuden a su reconocimiento. Es un personaje masculino con una túnica azul y manto naranja, siguiendo la lógica de las tallas de la predela, es posible que la representación del segundo medallón sea un apóstol (Imagen 94). De igual manera, las tallas en los medallones de bajo la tercera calle del primer cuerpo, se encuentran sin atributos, pero la tercera representación lleva un sombrero de peregrino, característica que, asociada a la imagen con los apóstoles, indica que podría ser Santiago, puesto que existen representaciones de este personaje donde el sombrero de peregrino evoca al Camino de Santiago y la vida del peregrino (Imagen 95).



Imagen 94.



Imagen 95. Santiago.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Ahora, en los nichos centrales del primer cuerpo, se encuentra una escultura de la virgen María que mira hacia arriba con aflicción y las manos están juntas (Imagen 96). Debajo del nicho, hay una talla rodeada de elementos ondulantes, en ella, se muestra una mujer que sostiene una flor de lis. El examen de sus prendas deja entender que se trata de una religiosa, pero no hay atributos característicos para poder definir de quién se trata (Imagen 97). En la calle central se aprecia el nicho

que resguarda al Señor de Chalma, que como conclusión al análisis material del conjunto, se agregó posteriormente a la realización del retablo (Imagen 98).



Imagen 96. Virgen María.



Imagen 97. Religiosa.



Imagen 98. Señor de Chalma.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Según el relato tradicional, la imagen del crucificado llegó a San Andrés debido a una peregrinación, manifestaciones religiosas que son recurrentes en la zona. Por la cercanía con el santuario de Chalma, de acuerdo con los testimonios, un grupo de peregrinos traía consigo la imagen y al llegar a San Andrés para descansar, la escultura se volvió más pesada de lo normal, entonces al intentar cargarla para partir al santuario no pudieron levantarla, así que se dedujo que el Cristo no quería moverse del poblado, por lo que se quedó en el templo de San Andrés.

Sobre ello, no se han encontrado documentos específicos de la llegada de la imagen al poblado, lo único que, por ahora, se puede consultar, son los testimonios orales y relatos que también fueron documentados en el reporte de restauración. A partir de ese hecho, la llegada y presencia del Señor de Chalma en el templo, fueron determinadas las prácticas devocionales y religiosas de la localidad y el discurso del retablo. Ya que no solo llegó un Crucificado, sino el Señor de Chalma, que, por tradición, es una de las imágenes religiosas más veneradas en el Estado de México.

La historia de la aparición del Señor de Chalma, de acuerdo con el testimonio que cita en su tesis de maestría Natalia Ferreiro Reyes, encontrado en la obra de Joaquín Sardo, está vinculada con la llegada de la orden agustina a la zona. La devoción del Santísimo Cristo de Chalma, por tanto, comienza en el año de 1539, con la aparición en bulto de la imagen que representa a Cristo muerto en la Cruz, en una cueva en Ocuilan, cerca de Malinalco.<sup>79</sup> El milagro tuvo lugar dos años después de la llegada de los agustinos al lugar.<sup>80</sup>

La historia oral es fundamental para aportar detalles al relato, pues de acuerdo con la reconstrucción histórica que realiza Ferreiro sobre el origen de la imagen y devoción, durante la evangelización de Nicolás Perea y Sebastián Tolentino, los religiosos sabían del rumor de que, a pesar de la prédica, aún había prácticas idólatras relacionadas con el dios de las cuevas *Ostotoc Teotl*.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Natalia Ferreiro Reyes Retana, *Entre la retina y el mundo. Simulacro y trampantojo en un "verdadero retrato" de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma*, Tesis de maestría, México, UNAM, 2011, p. 11

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 13.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 14.

Se dice que los religiosos se apresuraron a llegar al lugar de culto y constataron el rumor de adoración al ídolo. Ferreiro menciona que, según las crónicas, pudieron ocurrir varias cuestiones. Una de ellas es que, debido a la presencia de los religiosos, los indios fueron persuadidos y derribaron al ídolo. La otra teoría, que además respalda a la aparición, asegura que después de la prédica, religiosos y principales del lugar se quedaron reunidos para determinar las acciones a realizar.<sup>82</sup> Producto de esa reunión, se consensuó alojar una imagen y una cruz en el lugar, acción que se llevaría a cabo un día después. Cuando los religiosos regresaron al sitio, se afirma que, por providencia divina, apareció la imagen rodeada de flores y la cueva se encontraba perfumada e iluminada. El crucificado ahora ocupaba el lugar que tenía el ídolo, mientras que la figura se encontró destruida a los pies del Cristo<sup>83</sup> (Imagen 99).

---

<sup>82</sup> *Ibid.* p. 14.

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 14-15.

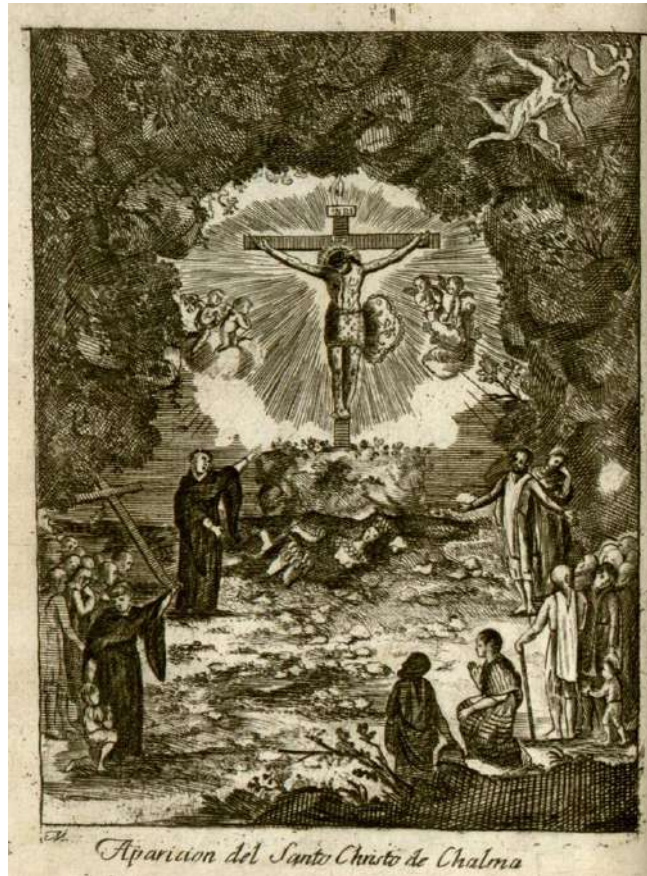


Imagen 99. Grabado sobre la aparición del Santo Cristo de Chalma<sup>84</sup>

En la ilustración (Imagen 99), figura en el centro el bulto del Santísimo Cristo, a sus costados se advierten ángeles, quienes supuestamente habrían colocado la imagen de origen divino. A los pies del crucificado, se aprecia al ídolo destruido y partes de su cuerpo esparcidas por el suelo. A la izquierda, se encuentran los frailes que fueron testigos de la aparición, uno de ellos lleva una cruz de madera, la cual, era la que se creía que colocarían en la cueva.

Mientras que en la parte superior derecha, hay una representación de una figura antropomorfa, cuerpo de humano, patas de animal, cuernos de cabra y a su lado una serpiente, seguramente se trate de una interpretación de Satanás huyendo

---

<sup>84</sup> Incluido en la *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma* de Joaquín Sardo (1817) p. 1.

del lugar a causa de la aparición y de la destrucción del ídolo en piedra, medio por el cual influenciaba a los naturales.

En su tesis, Ferreiro explica que algunos frailes aseguraban que los ídolos, objetos e imágenes de los nativos podían ser vehículos utilizados por el diablo. Hace mención del caso de Fray Antonio de Roa, quien se acerca a uno de los ídolos de los gentiles y después de preguntarle si es obra de Dios o del maligno, la figura responde que no era de Dios, sino una criatura vil. Entonces Roa le pregunta por las personas, abuelos, ancestros y naturales que le han adorado, a lo que la figurilla contesta que se encuentran ardiendo en el infierno.<sup>85</sup>

Aquello, plantea elementos importantes sobre la manera en la que se trataron las imágenes y los procesos de sustitución por las representaciones católicas. En esa línea, la aparición divina del Señor de Chalma fue determinante para erradicar la devoción de los naturales al dios de las cuevas, ya que el propio Dios había demostrado su poder sobre los ídolos, considerados en ese momento objetos demoníacos<sup>86</sup>.

Así pues, la devoción al crucificado se aceptó, así como su origen divino, y se sostiene que, por lo menos durante 140 años, la escultura estuvo en la cueva, hasta que se planteó su traslado a un templo oficial. La preservación de la escultura en esas condiciones, así como otras circunstancias, han contribuido a la aceptación del origen divino de la imagen. Otros elementos que destaca Ferreiro son la credibilidad de los frailes que atestiguaron el hecho, así como la técnica y buena realización de la escultura, que se cree, que ninguna mano humana, por lo menos en el contexto de aquel tiempo, podría haber realizado.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.19-20

<sup>86</sup> Es fundamental mencionar que, actualmente, se está desarrollando una investigación puntual sobre el santuario de Chalma realizada como tesis doctoral de la maestra Magdalena Pacheco Regules, en dicha investigación se aborda el tema de la imagen como elemento de sustitución del dios de las cuevas, cuestión que es debatible, del mismo modo, cuando se publique, seguramente muchos de los elementos dados por sentados sobre la devoción, su aceptación e importancia cambiarán. En ese sentido, hasta la presentación del trabajo, se retomaran las referencias que explican el contexto histórico del crucificado.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 16-18.

Fuera del origen de la devoción y la escultura, es interesante destacar los prodigios que trajo el crucificado. De hecho, citando la tesis de Ferreiro, ya se daban por sentados en el momento de reconocerlo como objeto divino. La autora, toma como referencia lo dicho por el padre jesuita Francisco de Florencia, quien define la imagen como milagrosa, y con ello, la resolución prodigiosa de varios hechos, verbigracia la desaparición de los animales salvajes de la zona, el caso de una niña que se rompió los huesos y que al ser encomendada al Cristo estos volvieron a unirse, accidentes socorridos por la imagen o enfermedades erradicadas.<sup>88</sup>

Incluso, su traslado a finales del siglo XVIII a un templo oficial, es parte de la culminación del reconocimiento y glorificación de la escultura, tanto como la concreción de sus prodigios milagros. Bajo el criterio de Ferreiro, la escultura del Señor de Chalma era una representación de un vínculo o una alianza que implicó fe por protección.<sup>89</sup> Por lo tanto, se entiende que el uso y significación de las imágenes fue determinante para el proceso de evangelización y sustitución. No solo por el hecho, personaje o pasaje que representaban, sino también por el significado simbólico del objeto.

En el caso concreto, el Señor de Chalma simbolizó la vía de protección y salvación frente a los ídolos paganos, influenciados por entidades malignas que habían engañado a los gentiles para adorarlos. El crucificado, además, demostró su poder divino, al ser hecho por la propia mano de Dios y ser ubicado por los propios ángeles en la cueva, destruyendo la idolatría.

Para reforzar lo anterior, en el templo donde actualmente se encuentra el Señor de Chalma, se aprecian tres lienzos que cuentan el origen y establecimiento de la devoción. De esta forma, la narración visual da cuenta de las fases del lienzo: la gentilidad, el portento y el traslado.<sup>90</sup> Esas etapas tienen que ver con la aparición y el desarrollo de la devoción. Resulta interesante hacer énfasis en el proceso de traslado, ya que como bien se ha dicho, esta acción no era un asunto menor, sino

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 20.

llevar la imagen a un sitio más digno, lo que habla del reconocimiento de los prodigios e importancia de la imagen, que se volvía venerable.<sup>91</sup>

En cuanto a la descripción del lugar y en qué posición se dejó la escultura del crucificado, ya en el nuevo templo, Ferreiro cita a Francisco de Florencia quién menciona detalladamente los elementos que acompañaban al señor de Chalma como: “costosos colaterales, tiene hermosas columnas y pilastras a lo moderno, y lo que me interesa destacar es que acompañaron la escultura con dos imágenes; la de la Virgen María y la de su querido discípulo”<sup>92</sup>, no menciona cuál. Lo anterior, también aplica al retablo de San Andrés, no solo se integró la escultura del crucificado, sino que se acompañó por la escultura de la Virgen María y por la de San Juan.

De esta manera, en Chalma, no solo se tuvo la intención de preservar la escultura, sino también promover y hacer crecer el culto. Tanto los agustinos como los fieles se dedicaron a difundir y dar a conocer los prodigios del Señor de Chalma. Al mismo tiempo que la devoción iba creciendo y más peregrinos llegaban al lugar, comienza la necesidad de llevarse algún objeto relacionado con la imagen milagrosa. Por consiguiente, la realización de réplicas de la escultura se vuelve una alternativa para poseer una representación de la imagen.

A lo cual se suma, de acuerdo con Ferreiro, que se realizaron réplicas, lienzos en diferentes lugares de la Nueva España, como Atlixco, San Cristóbal Ecatepec, Tenancingo, en la Conchita Coyoacán y hasta en la basílica de Guadalupe.<sup>93</sup> De igual manera, se establecieron elementos característicos, en las réplicas, con respecto a su iconografía, por ejemplo, la escultura representa a un Jesús muerto, mientras que el cendal se vuelve en un elemento representativo del crucificado, encontrándose en forma de abanico o rombo.

En los lienzos mencionados, así como en figuras o grabados, se permiten ciertas adaptaciones y cambios, pero siempre recurriendo a los elementos icónicos

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 48-58

de la escultura original. De esta forma, relacionando las características con el Señor de Chalma que se encuentra en el retablo dedicado a San Andrés, se puede concluir que si bien la escultura, a primera vista, es muy parecida a la original, esta pertenece a una serie de réplicas que comenzaron a fabricarse a lo largo del siglo XVIII, comenzado con la copia en lienzos y posteriormente a escultura, lo que podría fechar la de San Andrés a finales del XVIII o primera mitad del siglo XIX, un tema en el que es necesario profundizar.

Los elementos icónicos del crucificado se encuentran en la escultura del retablo, es un Jesús muerto, con los ojos cerrados, y con un cendal de tela que no reproduce la forma en abanico de la pieza original. En cambio, se emplean textiles cuyos colores son determinados por los mayordomos en función de la festividad.

Retomando la aparición y el culto del Señor de Chalma desplazaron al dios de las cuevas que era adorado en esa región, por lo que la relación entre la imagen y el poblado es fundamental para la consumación de la devoción agustina. Los lugareños reconocen las cualidades divinas y milagrosas de la aparición y en esa misma línea surge la aceptación del culto. En cambio, en San Andrés el patrono era el apóstol pescador y el Señor de Chalma no lo sustituyó. Ambas devociones se quedaron en la zona, con sus rituales y fiestas correspondientes. El retablo del crucificado se instaló en el centro del mueble y San Andrés fue subido al centro del segundo cuerpo.

Lo arriba expuesto, puede explicar la presencia y la posición de las esculturas de la Virgen y Juan a los costados del Señor de Chalma, pasar para adelante para que tenga más ritmo la lectura y sea más legible; personajes que aparecen mencionados y representados en reiteradas ocasiones en escenas de la Pasión de Jesús. Con ello, desde esta tesis se propone que las esculturas que actualmente se encuentran en el retablo se reajustaron y algunas se integraron debido a la llegada de una devoción que adquirió mayor peso y que, si bien no desplazó el culto del apóstol Andrés, sí modificó al retablo que se adaptó para recibir la escultura del crucificado.

Así pues, el Señor de Chalma de San Andrés, trajo prodigios fue cauce de milagros al poblado. Los más señalados son la erradicación de una epidemia que azotó a los habitantes de San Andrés y Calimaya. Se cuenta que la imagen, después de la aparición de la enfermedad, fue llevada en peregrinación hasta que se libraron del malestar. Por dicha razón, los mayordomos hacen hincapié en que Calimaya intentó que la escultura se quedara en su iglesia.

Por otro lado, en el nicho del primer cuerpo, en la tercera calle, se asoma San Juan. La figura no tiene una expresión particular, mantiene las manos cerca del pecho y la cara, viste de color café y túnica roja con estampados vegetales (Imagen 100). Debajo de la escultura se encuentra una talla con un personaje no identificado (Imagen 101). Visto que se ubica en el cuerpo en donde se divisan las de Pedro y Santiago, es posible advertir que en conjunto pueden ser apóstoles, lo que reforzaría la idea de que la estructura del retablo porta temática apostólica.



Imagen 100. San Juan.



Imagen 101.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Es relevante señalar que dado a que el Señor de Chalma se colocó en el centro, se consideró la integración de figuras importantes en la Pasión, como la Virgen María y San Juan, acto que también se realizó en Chalma. Por lo que el tema se tornó hacia la figura de Cristo.

En el reporte de la última restauración se indica que la escena representada en el retablo es el momento en que Jesús enunció las siete palabras, pero desde este texto se considera que no hay suficiente sustentación. La representación del Cristo de Chalma es un crucificado muerto, con los ojos cerrados e incluso ya atravesado por la lanza del destino. Sin duda, la escena corresponde a la muerte de Jesús en la cruz, pero no a la de las siete palabras.

En el segundo cuerpo, se visualiza una estructura similar a la de la predela y el primer cuerpo, porque es en el segundo cuerpo donde los materiales se notan con mayor diversidad. Los acabados rectangulares, los remates quebrados y las columnas de tipo estípite son más pequeñas. Las tallas en las columnas son de varios personajes masculinos, sin atributos y con vestimentas parecidas. En este caso, no se logró identificar a ninguno, pero siguiendo la lógica de los otros y posiciones, es probable que se trate a su vez de figuras correspondientes con los apóstoles o religiosos.

En este cuerpo también se ven dos esculturas de Jesús atado a la columna en las calles laterales (Imágenes 102 y 103), esto llama la atención ya que se repite el mismo tema. Es posible que estas piezas se anexaron en el proceso de integración de la figura del Señor de Chalma al conjunto de San Andrés. Vale decir que la repetición de estas imágenes y su colocación responden a una adaptación que, por alguna razón, se consideró adecuada y que seguramente se asocia a la presencia de una figura fundamental en la devoción de la región, como es, hasta la fecha, el Señor de Chalma.



Imagen 102. Jesús en la columna.



Imagen 103. Jesús en la columna.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

En anteriores apartados se expuso que estas dos figuras repetidas, incorporadas al conjunto han sido interpretadas como representaciones de Dimas y Gestas, a pesar de que su iconografía no corresponde. En la búsqueda de representaciones en la Nueva España, son pocos los casos que se refieren a dichos personajes.

Por otro lado, hay múltiples esculturas que sí abordan este tema en el contexto español. La solución formal, posición y elementos iconográficos de los ladrones que acompañaron la crucifixión de Cristo distan mucho de lo que se ve en San Andrés. Muestra de ello son las manos que aparecen atadas por detrás, con algunas heridas en el cuerpo y generalmente se presentan en la cruz.

Mientras que, en el retablo de San Andrés, las figuras tienen las manos atadas al frente, heridas en las rodillas y el aspecto que resalta y confirma que no son Dimas y Gestas, sino Jesús, es la corona de espinas en ambas esculturas. Esta

cuestión de reutilización material y repetición iconográfica muestra cómo el proceso de adaptación en el conjunto tuvo que ver con la integración de nuevas devociones, ya que, al parecer, se buscaron esculturas que acompañan o dieran coherencia al nuevo significado del mueble. Esta aclaración no implica que sea un aspecto negativo, por el contrario, es prueba de que los objetos artísticos, sobre todo religiosos, no son estáticos, sino que cambian en contenido y además su uso los resignifica, dependiendo del momento histórico y regional de la sociedad.

La figura central del tercer cuerpo es la de San Andrés apóstol, está vestido con una túnica y manto estofados con motivos vegetales y un cinto de color naranja. No muestra una expresión particular y en la mano derecha sostiene la cruz de Borgoña símbolo de su martirio. En la cabeza se percibe la aureola, distintivo de su santidad (Imagen 104).



Imagen 104. Escultura del apóstol Andrés

Como es conocido, San Andrés es uno de los doce apóstoles de Jesús, y de los primeros en seguirlo para llevar la palabra de Señor, junto con su hermano Pedro. Ambos fueron llamados como pescadores de almas, por su oficio de pescador. En

algunos pasajes de la Biblia, incluso se dice que Andrés fue el primero en seguir a Jesús de manera incondicional.

En los textos apócrifos, se menciona que pudo estar presente en la Crucifixión. El culto al apóstol se dio sobre todo en occidente, incluso se habla de lugares como Rusia, en el que se edificaron templos en su honor. Los retablos dedicados a él, en su mayoría se encuentran en Europa y Grecia. Se dice que fue martirizado en este último.

A pesar de que, en el retablo, san Andrés fue desplazado por la figura del Señor de Chalma, todavía conserva gran importancia en el conjunto, ya que se sitúa en la parte central y su formato es grande. Esto permite entender por qué el retablo conserva iconografía apostólica en los medallones y debajo de los nichos del primer cuerpo.

Otro aspecto a considerar es que la escultura del hermano de Pedro no se realizó para el lugar que ocupa en el retablo, toda vez que, las dimensiones no corresponden con las del nicho, incluso se puede notar cómo una parte de la representación sale y no encaja con el espacio. La explicación apunta la sustitución de imágenes, por el cambio devocional al integrar al Señor de Chalma, ya que incluso la parte central del segundo cuerpo, también se modificó.

Es importante señalar otro elemento que se observa en esta parte del conjunto, y de la que ya se ha hecho mención: la representación de Dios Padre. Actualmente aparece a los pies de la escultura de San Andrés (Imagen 105). Una consideración más que confirma las modificaciones del mueble. Además, la talla no parece haber sido realizada para esa ubicación o incluso para este retablo. Se recuerda que es una tradición que las representaciones que aluden a Dios Padre se encuentren rematando los conjuntos. En términos de lectura, la presencia de Dios Padre debajo de San Andrés es irregular en el discurso iconográfico.



Imagen 105. Representación de Dios Padre.

El conjunto mantiene una relación directa con la devoción de la región. Por lo que puede pasar desapercibida, debido a que visualmente, los elementos del mueble son organizados por los fieles, quienes reconocen la importancia de cada personaje identificado, sin importar su posición en el conjunto. Como en muchos otros casos, en los que los retablos son modificados, es fundamental entender que el discurso académico puede distar del regional, respecto a estos objetos artísticos.

La talla de Dios Padre es la única localizada debajo de uno de los nichos, ya que en las de Jesús en la columna se encuentran medallones debajo con tallas pérdidas y apenas se perciben las siluetas (Imágenes 106 y 107). En la base de la figura del Creador resalta un elemento que sobresale de manera notoria del lugar donde se ubica.



Imagen 106.



Imagen 107.

Fotografías tomadas por Octavio Miranda Velázquez.

Ese detalle es una prueba que corrobora que el retablo de San Andrés fue reconstruido y adaptado al muro del presbiterio, por tanto, el discurso apostólico se modificó con base en los cambios devocionales en la región dados por la presencia del Señor de Chalma. Se reafirma que hay faltantes de esculturas y tallas en el conjunto, lo que demuestra reacomodo de piezas y pérdida, además de encontrarse personajes no identificados, pero existen otros con atributos y elementos que permiten acercarnos a la temática.

La información recuperada en el reporte de restauración, precisa que el conjunto se limpió, se eliminaron partes afectadas y se agregaron materiales afines a los originales que sufrieron daños significativos, como en la parte posterior, donde se reforzó el anclaje. Gracias al mantenimiento que también se hizo del nicho central, donde se encuentra el Señor de Chalma, se estimó su factura en el siglo XIX. Por su parte, los remates, las cornisas y los soportes, también fueron adaptados y las soluciones son diversas en comparación a otros conjuntos, ya descritos en la investigación, como los de Totocuitlapilco y Tepemajalco.

Tal es el caso de los soportes en las zonas inferiores que son alargados con medallones, mientras que los del segundo cuerpo son menos alargados y más parecidos a una pirámide invertida. Las cornisas, son quebradas en algunas partes

de los remates, pero esto podría explicarse por la necesidad de adecuar el conjunto al espacio, ya que las cornisas que dividen el primer cuerpo son rectas. Queda claro que, un solo conjunto, por su contexto de modificación, puede mostrar diferentes soluciones artísticas y arquitectónicas entre cuerpos.

Como se ha señalado en esta investigación, el retablo dedicado al apóstol San Andrés y la presencia de apóstoles y evangelistas en los soportes y en los medallones no son cuestiones al azar. Es un conjunto que dependió del contexto para su construcción y temática. Por esa razón, la devoción de franciscanos y agustinos a estos santos, que consideraban sus predecesores en la labor de conversión, determinó muchas de las obras artísticas religiosas en la región. Aun así, en San Andrés predominó la administración franciscana, que fue decisiva en la vida devocional, a pesar de la llegada del Señor de Chalma que es considerado culto promovido por agustinos. Cuestión que no implica que la orden franciscana perdiera su posición hegemónica.

Una vez establecido lo anterior se entiende que, la presencia de la orden franciscana fue fundamental para la evangelización en la zona, además de esparcir la doctrina y ayudar en la organización y reacomodo de los pueblos. La orden de los menores llegó a la Nueva España con una idea apostólica de evangelización, asociada directamente con la misión que los seguidores de Jesús llevaron por todo Occidente, de ahí que no sea extraño que muchos de los retablos, pueblos, o fiestas, tuvieran que ver con los apóstoles en la Nueva España.

Esto explicaría, la importancia de san Andrés en la región y la adaptación de un conjunto en su honor. Sumado a la tradición lacustre de la región. La misión apostólica de los evangelizadores franciscanos, las condiciones del poblado y la concreción de la devoción, dieron como resultado las modificaciones y adecuaciones en el tiempo del retablo de San Andrés. Asimismo, la determinación de la orden agustina por la difusión de la devoción al Señor de Chalma, lo que causó una fuerte llegada de peregrinos por toda la zona que, adicional a aceptar el culto, también fortalecieron el comercio de réplicas que aludían al crucificado.

Ambas devociones, la de los franciscanos y la de los agustinos, convergen en el retablo del templo de San Andrés, se nota en las esculturas que han sido modificadas a lo largo del tiempo y por las propias necesidades religiosas de los devotos. El conjunto dedicado al apóstol pescador, es el objeto vivo que atestigua la concreción de la fe y del entendimiento que los habitantes tienen de su devoción.

Factores como: la organización de los pueblos, separación y unión de territorios, la presencia de la orden franciscana con su idea misional de evangelización relacionada con los apóstoles, los procesos de conversión propios de cada región, las devociones de los frailes hacia santos y apóstoles que se arraigaron en los fieles, lo que favoreció la construcción de templos, y dedicación de objetos y muebles específicos, así como las tradiciones artísticas de la época que se adecuaban a cada contexto y gusto, dieron como resultado expresiones artísticas complejas, repletas de variables de estudio, por su composición, significado, soluciones arquitectónicas y adaptaciones de tradiciones estilísticas.

En la actualidad, los retablos no pueden seguir abordándose de manera tradicional explicándolos sólo a partir de los soportes arquitectónicos, se debe analizar como una unidad contextual, artística y devocional. En palabras de Martha Fernández deben ser vistos, como grandes aparatos arquitectónicos, y más que eso, artísticos y culturales, puesto que son registro de procesos complejos donde convergen la acumulación de ideas y discursos teológicos que han sido la base de una creencia milenaria, y que influyen en prácticas y modos de vida.

El discurso del retablo dedicado a San Andrés señala muy bien cómo los años se adaptó y nutrió una creencia regional que se ve materializada en esculturas, dorados, tallas, soportes, anclajes y todo lo que tridimensionalmente compone el conjunto. Si bien, el discurso es caótico desde la iconografía e iconología, en el aspecto devocional, para los fieles cumple su objetivo: reforzar las creencias, mantener la devoción a los santos y figuras representativas del dogma católico.

La presencia del retablo entre los habitantes, ayuda a legitimar su unidad, como poblado relevante frente a otros, incluso más que la cabecera, ya que fue en San Andrés donde quiso quedarse el Señor de Chalma según la leyenda. San

Andrés alberga un retablo sumamente antiguo, bañado en oro, y que a la mínima sospecha de peligro los habitantes defienden su patrimonio histórico y artístico.

Entonces, el análisis formal e iconográfico del retablo revela que no fue un mueble destinado al templo, que sus piezas fueron reacomodadas, que hubo desplazamiento devocional y que existen tallas que no se logran identificar porque su discurso apostólico se perdió. Pero al mismo tiempo, demuestra que prevalece su valor histórico y religioso.

En conjunto, su discurso caótico es muestra de la historia y el rico patrimonio del periodo novohispano que aún se conserva en el Estado de México y que vale la pena recuperar. Sirva este trabajo como un primer paso para un análisis más profundo que ahonde en los procesos de cambio y adaptación de las obras artísticas en regiones con historias distintas a las de las grandes catedrales y de otros templos que han tenido un papel más protagónico en la historia del arte.

## Conclusiones

Sobre la base del análisis realizado en esta tesis, se puede establecer que a pesar de que existen elaboradas investigaciones de autores reconocidos que han ayudado a conceptualizar, clasificar y registrar las obras artísticas relacionadas con el periodo novohispano, en concreto el siglo XVIII, es importante revisar los conceptos y categorías que se aplican a dichos objetos cuando se estudian obras en zonas más marginadas. Los retablos revelan, en su composición, estructura y significación, explicaciones profundas de las dinámicas socioculturales de un tiempo determinado en regiones que no han recibido suficiente atención.

Más allá de la necesidad de debatir conceptos ya establecidos y aplicados tradicionalmente a los retablos novohispanos, como los de estilo, modalidad y tipo, esta investigación presenta las problemáticas cuando se intentan aplicar en un espacio geográfico en constante cambio, como las poblaciones que con el tiempo adaptan las creencias y agregan elementos que las refuerzan y prolongan.

A lo largo del capítulo I se estableció la importancia de reconocer y vincular el contexto y la comunidad de San Andrés con el objeto de estudio para entender las posibles circunstancias que intervinieron en las adaptaciones, modificaciones y anexiones que sufrió el conjunto, estrechamente ligadas a las relaciones sociales y al propio cambio de las devociones en la región.

En el mismo capítulo, se pone sobre la mesa la necesidad de estudios sistemáticos de los conjuntos que se encuentran en municipios cercanos a San Andrés, como San Miguel Totocuitlapilco o San Lucas Tepemajalco. Estos pueblos han sido prácticamente olvidados, así como la mayor parte del sur del Valle de Toluca, por la literatura de la historia del arte novohispano.

En el segundo apartado del Capítulo II se destaca cómo los análisis iconográficos e iconológicos de los conjuntos de esas zonas, podrían dar luz sobre las diversas soluciones y adaptaciones de la pilastra estípite, así como de las propias dinámicas sociales y culturales de la región partiendo de la relación del poblado con sus objetos artísticos religiosos.

En la región sur del Valle de Toluca aún se conserva un acervo fundamental de obras religiosas del periodo novohispano que aún no se han estudiado en detalle, como es el caso del retablo de San Andrés, mientras que otras, por la localización en territorios céntricos y turísticos, han tenido más de un estudio como las creaciones que se encuentran en templos más grandes y catedrales.

Sí bien se han estudiado retablos en pueblos como los de Otzolotepec o San Nicolás Peralta, incluso Calimaya, los pueblos cercanos que no son cabecera, han pasado desapercibidos. Para mostrarlo, el mueble de San Andrés, apenas cuenta con un estudio antropológico que da cuenta del vínculo del conjunto con la población. De forma que, este avance en el análisis iconográfico del retablo, ayuda a reconocer su valor histórico y artístico, así como el de otras obras que también se encuentran en el templo: entre esculturas de santos, pinturas, cristos y altares que podrían ser abordados desde la metodología de la historia del arte en futuras investigaciones.

Es importante recalcar, que las metodologías de la historia del arte con las que se analizó el retablo, son pertinentes para una descripción puntual del conjunto, porque permite mostrar sus variantes, adaptaciones y establecer una clasificación e interpretación del discurso. Asimismo, el contexto geográfico e histórico ha sido fundamental para profundizar en la interpretación de la obra artística. Basándose en el análisis del conjunto de San Andrés, se demuestra que el contexto forma parte de la unidad en la explicación del conjunto.

Por lo anterior, el contexto ha jugado un papel fundamental en la construcción discursiva y artística del retablo. Razón por la que, durante la investigación se hace énfasis en los procesos de adaptación, sustitución de imágenes, cambios devocionales y reacomodo de esculturas. Esto considerando que los contextos regionales, artísticos y devocionales cambiaron, la presencia e ideologías específicas, como la de los franciscanos y agustinos, determinaron en primer lugar la devoción particular hacia un santo o imagen, reconociendo que tuvo que ver su actividad económica, de sustento y de fe.

Las peregrinaciones recurrentes en el territorio, surgidas a partir de la aparición milagrosa del Señor de Chalma, así como las réplicas de su imagen, explica el desplazamiento en jerarquía del apóstol San Andrés del retablo, pero se mantuvo presente en el conjunto. Mientras que la ubicación de imágenes repetidas habla de la necesidad de integrar personajes relevantes al nuevo discurso del mueble, aunque no hay una intención de unidad iconográfica, sí la hay en el reconocimiento de imágenes importantes en el dogma católico por quienes dispusieron las esculturas.

Conocer el vínculo entre la población y el retablo es fundamental para entender las condiciones de adaptación y las modificaciones que se realizaron, ya que no fueron al azar, sino que respondieron a una lógica devocional que muestra el conocimiento religioso que la población mantiene resguardada en su memoria y en sus prácticas. Esto, sustenta la afirmación de que el objeto artístico devocional está vivo y se va resignificando en el tiempo.

A lo largo del Capítulo II y III se hizo énfasis en cómo el contexto y la iconografía, como herramienta de metodología y análisis, permiten penetrar en las modificaciones. Reflejo de esto, fue el reconocimiento de retablos de la zona que presentan soluciones arquitectónicas diferentes a pesar de su cercanía, debido a las referencias formales y estilísticas de los realizadores, a la disposición de materiales o al gusto de cada lugar.

De esta manera, se resalta la libertad que los artistas tuvieron en el manejo de la pilastra estípite, cuestión que se abordó desde el Capítulo I. Fue una modalidad que llegó de Europa, por sus características, el soporte puede ser adaptado y llevado a distintas variantes, esto en el territorio novohispano se puede comprobar con el acervo de retablos de tipo estípite de la región sur del Valle de Toluca, en concreto el objeto de esta investigación. A partir del análisis, se demuestra la adaptación de la pilastra en distintos cuerpos.

El presente texto, también, permite comprender que en el análisis de los conjuntos se debe actuar con cautela al emitir resultados producto de primeras observaciones, pues como es sabido, al momento de realizar una exploración de

los retablos, se impregna todo el bagaje cultural y conceptual del que se dispone, atribuyendo, sin reflexión, clasificaciones y temáticas. Esto tendría como resultado afirmaciones basadas en la descontextualización de las obras y en el desconocimiento de las condiciones en las que el conjunto se realizó.

Un caso que lo ilustra, es el informe de restauración que, a pesar de aportar información valiosa sobre las condiciones materiales del mueble, da por sentadas algunas afirmaciones sin sustento. Por ejemplo, afirmar que las esculturas repetidas en el tercer cuerpo, hacen referencia a Dimas y Gestas, cuando en el análisis de las imágenes, se identificaron dos representaciones de Jesús atado a la columna.

Asimismo, se reconoce que hay nulas investigaciones de la pintura mural, que se encuentra en la parte posterior del conjunto y que aluden a escenas religiosas. Las imágenes son parte del contexto de realización del retablo que, al parecer, formaban parte de un antiguo altar que se encontraba antes de la llegada del mueble y que tuvo que ser modificado por motivo de su llegada, esto puede estudiarse de manera puntual por las metodologías de la historia del arte en futuras investigaciones.

Como se menciona en el Capítulo III, todo lo anterior, también lleva a reconocer cómo las órdenes religiosas fueron fundamentales en la difusión y concreción de prácticas devocionales en la región. Se han hallado elementos que podrían establecer una relación entre la orden franciscana y agustina en el poblado, que también, debe estudiarse a profundidad, además de la importancia de las réplicas de las imágenes del Señor de Chalma, que los propios agustinos difundieron, y que fue crucial para la llegada de una de ellas a San Andrés.

De igual manera en estudios posteriores se podrá profundizar en la rivalidad entre Calimaya y San Andrés. Pese a que no hay elementos documentados para sustentar ese aspecto, en la tradición oral, ambas poblaciones han tenido discrepancias en relación con las imágenes que cada templo resguarda, sobre todo la del Señor de Chalma, que fue usada en una peregrinación para fines de la erradicación de una epidemia en Calimaya.

En este trabajo se retoma la tradición oral como elemento para conocer una versión sobre la llegada de la escultura del Señor de Chalma a San Andrés. Retomar los testimonios de manera responsable en el proceso de contextualización es útil porque ayuda a establecer información específica, pero también aporta elementos sobre la perspectiva que cada comunidad tiene sobre un hecho. En este caso, los testimonios de la llegada del crucificado se encuentran en el tenor de lo divino y milagroso, en el mismo sentido que en Chalma, con sus debidas diferencias.

Es preciso insistir en la realización de estudios descentralizados que atiendan la zona sur del Valle de Toluca, así como profundizar en la relación que existe entre los objetos artísticos novohispanos, las devociones de la región y las significaciones que los habitantes le han otorgado a su patrimonio artístico. Esto no solo fomenta la difusión y el conocimiento de las obras, sino que fortalece el interés y la protección del acervo artístico de los pueblos.

En relación a lo anterior, una de las problemáticas para realizar esta investigación, fue la falta de documentos y catalogaciones de las esculturas, pinturas y altares del templo de San Andrés, por lo que resulta pertinente proponer catalogaciones y registros del patrimonio olvidado en esa localidad, de la mano con restauradores, historiadores del arte y la población que lo resguardada, lo que significaría un trabajo interdisciplinario que ayudaría en la elaboración de futuras investigaciones.

Del mismo modo, es relevante mencionar la vigencia para realizar estudios de los objetos artísticos desde el reconocimiento formal e iconográfico, que partan de las metodologías de la historia del arte, para explicar los retablos de los municipios cercanos que muestran procesos complejos de adaptación y realización.

Esta tesis también tiene un fin divulgativo y social, ya que con el análisis formal y la aproximación iconográfica se ha expuesto el cambio en las significaciones que un retablo puede tener y el papel que juega la devoción en ello. Si bien la estructura, diseño y construcción de un retablo es particular, y las esculturas y pinturas que lo acompañan se rigen bajo ciertas especificaciones,

estás, en la mayoría de los casos, estarán sujetas a las dinámicas sociales de una población, cuestión que ocurrió con el mueble de San Andrés.

Este trabajo, entonces, no solo promueve la apertura al estudio del arte en toda la región sur del Valle de Toluca, que se encuentra olvidado por los historiadores del arte, sino que ayuda a explicar a partir del retablo, el proceso de cambio histórico y artístico de devociones particulares y que se interrelacionan con procesos de adaptación de tradiciones estilísticas en el territorio novohispano. Con ello, se reconocen obras que valen la pena abordar y divulgar, con las que se pueden generar nuevas hipótesis que ayuden a completar el complejo rompecabezas de la historia del arte novohispano y de la historia de las devociones en México.

## Bibliografía

Bargellini, Clara, "Monte de Oro y Nuevo Cielo" en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1998.

Cortéz Hernández, Luis Manuel, *Mensajes en madera y oro: la iglesia de San Nicolás Peralta Lerma, Estado de México*, tesis de licenciatura, UAEMÉX, 2020.

Estrada Hernández, Abel, *La arquitectura religiosa del exconvento de San Pedro y San Pablo de Calimaya*, Tesis de maestría, UNAM.

Fernández, Martha, "Arte y cultura masónica en el México barroco" en *REHMLAC*, diciembre 2016 – abril 2017.

Fernández, Martha, "El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: Una interpretación" en *Conferencia general de Historia de la Iglesia en América Latina*, México, 1984.

Fernández, Martha, "Tipologías del retablo novohispano (una aproximación)" en *Retablos: Su restauración, estudio y conservación*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2023.

González, Manuel, "Terminología" en *Trazo proporción y símbolo en el arte virreinal*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Halcón, Fátima "Felipe de Ureña: La difusión del estípite en Nueva España", pp. 26-27.

Hausberger, Bernd y Óscar Mazín, "Nueva España: Los años de autonomía" en *Nueva Historia General de México*, Colegio de México, México, 2016.

Huidobro, Luis "Estructura material de los retablos" en *Los retablos de la ciudad de México*.

Huidobro, Luis, *Proyecto de Restauración del retablo mayor de San Andrés Ocotlán, municipio de Calimaya, Estado de México*, CONACULTA, INAH, 2004.

Lelo de Larrea, Laura Elena, *Los carpinteros ensambladores de Valladolid; organización laboral, integrantes y su obra retablística del siglo XVIII*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, 2010.

Loera Chávez, Margarita, *Monografía de Calimaya*.

Manrique, Jorge Alberto, "Condiciones sociopolíticas de la Nueva España", en *Una visión del arte y de la historia, Vol. I*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Manrique, Jorge Alberto, "El neótilo": La última carta del barroco mexicano" en *Una visión del arte y de la historia*, vol. III, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Neff, Franziska, Conferencia: *El retablo novohispano, un dispositivo polifacético*, Universidad Nacional Autónoma de México, 19-06-2023, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GNRmOTzgXMQ> consultado el día 15 de febrero de 2024.

Neff, Franziska, "A siete décadas de los retablos dorados de Nueva España: Una revisión del estado de la cuestión" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XLV, Suplemento al núm. 123, 2023.

Palacios, Ofelia, *Organización social en la conservación del patrimonio cultural: El caso del retablo de San Andrés Ocotlán*, Calimaya, Estado de México, Tesis de licenciatura, ENAH, 2010.

Rodríguez Parra, Eugenia, *Del espacio sagrado al laico: el convento franciscano y el centro de la ciudad de Toluca en el siglo XIX* *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, vol. 5, núm. 7, enero, 2010, pp. 75-82 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, Estado de México, México

Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial, Los Santos*, Vol. II, Fundación Tarea, Argentina, 1992.

Vergara Hernández Arturo, y Robert H. Jackson, *Las doctrinas franciscanas de México a fines del siglo XVI en las descripciones de Antonio de Ciudad Real (O. F. M.) y su situación actual*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016.

Vargaslugo, Elisa, "Los retablos dorados" en *Los retablos de la ciudad de México siglos XV al XX, Una Guía*, Asociación del patrimonio artístico mexicano A.C., México, 2005.

## Anexo

Imagen del documento parroquial de 1921 donde se pide una actividad de restauración del sotabanco al poblado de San Miguel Totocuitlapilco. Citado en las páginas 66 y 67.

Los que suscribimos Salvador Berrill, Miguel Gloria, Emilio Velazquez, vecinos del pueblo de San Andrés Costillas de la Municipalidad de Calamayo, hemos convenido con el Sr. Ingeniero Melitón Ruíz de San Miguel Totoc de dar de la cantidad de \$ 100.000 (ciento cuarenta y cinco pesos) a favor nacional del curso mexicano, con el fin de que haga un trabajo de ornato y dar un sotabanco del altar que se haya en el presbiterio de dicho templo, y en las conclusiones siguientes primero tiene que hacer una moldura de madera, paga del carpintero por cuenta de la obra, y la madera y clavos por nosotros los mayores dones, a más tiene que hacer que haber siete resaltes de dicho sotabanco dos iguales y uno distinto por su centro, a más tiene que resanar las molduras desportilladas de los tableros y dar los resanes y respetando el ornamento y lo que está bueno y colarse que dar una limpieza a la obra y darle los pedos de las molduras fondeadas con aluminio de jalisco, y hemos convenido de dar de la cantidad de ciento veinte pesos para compra de material, y el resto será para salario de cada semana, que tenemos que dar de diez pesos cada sábado o fin de semana, dicha obra se entienda el día 5 de marzo del presente año. Y para homologación de uno y otro hacemos constar por duplicado y firmaron los que suscribimos los que no lo hacen los señores del mismo pueblo de San Andrés Costillas, a los 24 veinticuatro días del mes de Enero del año de 1921, mil novecientos veintinueve.

Salvador Berrill  
Emilio Velazquez  
Miguel Gloria  
Licvigiloto Ruellano

Emilio Velazquez  
Miguel Gloria  
Licvigiloto Ruellano

En esta fecha he sido a favor de 1921. Entiendo la cantidad de ochenta por ciento de cuenta de dicha obra para pagar a los señores Berrill, Miguel Gloria y Ruellano, por el importe de 100.000 pesos, con el fin de que se entienda el día 5 de marzo del presente año. Y para homologación de uno y otro hacemos constar por duplicado y firmaron los que suscribimos los que no lo hacen los señores del mismo pueblo de San Andrés Costillas, a los 24 veinticuatro días del mes de Enero del año de 1921, mil novecientos veintinueve.