



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTORIA DEL ARTE

LA ESCULTURA ARTICULADA EN EL DISTRITO FEDERAL: ARTE, INGENIO Y MOVIMIENTO

Tesis que para obtener el grado de maestra en Historia del Arte
presenta:

HILDA CALZADA MARTÍNEZ

Directora: Dra. I. Patricia Díaz Cayeros

Asesores: Dr. Pablo F. Amador Marrero

Dra. Clara Bargellini Cioni

Lectores: Mtra. Isabel Estrada de Gerlero

Mtra. Gabriela García Lascurain



México, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi familia:

María Cruz y Eduardo, mis padres.

María Cruz, Alberto, Argelia, Lilia e Iván; mis hermanos.

Elihú, Hassán y Vannia; mis queridos sobrinos.

Alberto F., que ya es parte de mi familia.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma mater*, por la oportunidad de desarrollo profesional; en especial al Programa de Becas para Estudios de Posgrado, por el respaldo dado a mis estudios.

Al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica, por la ayuda prestada para concluir esta tesis.

Al personal de la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte, por su diligencia y amabilidad en todo trámite.

A la Dra. Irma Patricia Díaz Cayeros por guiarme amablemente en esta investigación y transmitirme ideas y conocimientos significativos para su desarrollo.

Al Dr. Pablo Francisco Amador Marrero, por su disposición para leer mis avances, compartir sus observaciones, resolverme dudas y facilitarme una serie de textos.

A la Dra. Clara Bargellini por sus comentarios tan claros, atinados y concretos que me ayudaron a corregir este trabajo.

A la Mtra. Isabel Estrada de Gerlero, por aceptar leer mi tesis con entusiasmo y plantear futuras líneas de investigación relacionadas con el tema.

A la Mtra. Gabriela Garcían Lascurain por sus recomendaciones para dar mayor claridad y forma a este trabajo.

A la Dra. Linda Báez por haberme facilitado lecturas cruciales para esta investigación. Al Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, por haberme obsequiado material relacionado con el tema.

A mis compañeros y amigos que en algún momento me facilitaron un texto, una fotografía, recomendaron una lectura o estuvieron presentes para escucharme e intercambiar opiniones y afectos, haciendo este trabajo más ameno: Mariza, Desireé, Fanny, Elizabeth, Magaly, Luz, Guillermo y Xóchitl.

A mis amigas de muchos años y a las más recientes que han estado interesadas en mi trabajo: María Elena, Caridad, Cora, Belinda y Martha.

A Alberto F., “mi Albertote”, que en muchas ocasiones me acompañó a tomar registro fotográfico de las piezas aquí estudiadas y compartió mis alegrías y problemas en ello.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción	6
I. Historiografía	12
II. Uso y función de las esculturas articuladas	28
III. La escultura articulada del Distrito Federal	46
1. Épocas constructivas	47
2. Iconografías	50
3. Características estructurales.....	52
a) Tipo candelero	52
b) Tipo maniquí	55
b1) Para vestir	56
b2) Para vestir y cambiar de postura	56
b3) Para vestir, cambiar de postura y mostrar movimiento	58
c) Talla completa	59
c1) Para cambiar de postura	60
c2) Para cambiar de postura y mostrar movimiento	62
c3) Para cambiar de postura y mostrar movimiento (sin mecanismos para activarlo)	64
d) Una imagen particular: la <i>Ánima Sola</i> de Tulyehualco	67
4. Tipos de articulaciones	68
Capacidad y calidad de movimiento	76

Conclusiones	80
Apéndice	85
Índice de imágenes	92
Bibliografía	104
Imágenes	112

INTRODUCCIÓN

Mi interés por las esculturas articuladas tiene como antecedente la investigación que realicé para la tesis de licenciatura en historia, sobre los maromeros y titiriteros en la Nueva España durante el siglo XVIII.¹ Básicamente abordé el modo de vida de dichos personajes y la variedad de diversiones públicas que ellos ofrecían; de manera que en mí pervivió la curiosidad hacia las figuras articuladas que eran empleadas en los espectáculos. Años después, al observar la imagen de una Virgen de La Soledad, localizada en la iglesia Santa Cruz y Soledad de México (figs. 15-17), cuyas mangas del vestido dejaban ver el gozne de las muñecas de sus manos, nació el interés por entender la manera en que este otro tipo de imágenes, ahora sagradas, fueron articuladas y sus razones. ¿Cuántas articulaciones más tenía esta Virgen? ¿Fue hecha para ser utilizada en una escenificación? Si así fuera, ¿Qué pasajes bíblicos se representarían con ella? ¿Sus sistemas de articulación tenían alguna similitud con los empleados en los títeres?

Ante estas primeras interrogantes es necesario establecer algunas premisas. La semejanza entre las esculturas articuladas novohispanas, los títeres y otras figuras móviles –como los autómatas–, está en su posibilidad de movimiento, pero cada uno de estos objetos se ubica en contextos diferentes. En el caso de los títeres y los autómatas su fin primordial desde hace mucho tiempo ha sido la diversión, aunque no debemos olvidar que en diversas culturas antiguas los títeres tuvieron un origen sagrado. Las esculturas articuladas sobre las que

¹ Hilda Calzada Martínez, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época colonial*, México, 2000, 113 p. (Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM)

trataremos en este trabajo, por el contrario, se emplearon y se siguen usando en contextos religiosos, sobre todo, para recordar pasajes de la Pasión y Muerte de Cristo. De cualquier forma, tampoco podemos negar que el uso de figuras articuladas hace más atractiva e impresionante una escenificación religiosa y para algunos creyentes pudo representar un momento de esparcimiento.

Por otro lado, el movimiento de tales figuras se consigue por diferentes medios, tanto las esculturas articuladas como los títeres se mueven a través de la manipulación humana; mientras que los autómatas se caracterizan por tener mecanismos que les permiten un movimiento independiente que se logra con la fuerza del aire, agua, pesos y contrapesos; engranes, etc.

Entre los que han estudiado la temática de los títeres mexicanos están Juan José Barreiro y Marcela Guijosa,² quienes no han pasado por alto la semejanza que existe entre los títeres y las esculturas religiosas articuladas, en cuanto a su capacidad de movimiento. Por ello, en su libro en torno al tema le han dedicado un espacio al uso de Cristos articulados en las celebraciones de Semana Santa.³ En sentido inverso, entre los estudiosos del teatro litúrgico hay quienes han llamado títeres a las esculturas articuladas. Tal es el caso de Jaime Lara, quien se refiere a ellas como títeres de Cristo y de la Virgen María. Es decir, el término es usado

² Juan José Barreiro y Marcela Guijosa, *Títeres mexicanos: memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes*, México, Grupo Roche-Syntex, 1997.

³ Barreiro y Guijosa sintetizan muy bien el uso de imágenes articuladas religiosas, pero me parece que caen en un error al considerar las representaciones de la Pasión como una “diversión popular”, pues creo que dichas escenificaciones están más dentro de un contexto sacro y ritual; ellos dicen: “... la única diversión popular permitida después de los desbordados días del Carnaval es la representación de la Pasión, ...” *Ibid*, p. 34.

para describir una característica física pero no excluye su funcionamiento litúrgico.⁴

Ahora bien, acercarse al estudio de las esculturas novohispanas articuladas plantea varios problemas. Por un lado, no es fácil acceder a ellas, pues la gran mayoría se encuentra oculta bajo un ropaje o una mortaja y siguen siendo objeto de culto, razón por la cual son custodiadas celosamente por curas, sacristanes y mayordomos. Por otro, son obras que con frecuencia han sufrido intervenciones posteriores a su construcción, sobre todo han sido repolicromadas, de modo que han perdido sus rasgos originales, siendo un condicionante para apreciar la talla y para determinar una época constructiva o una cronología.⁵ Además, en los catálogos que registran esculturas virreinales, a veces no se menciona si se trata o no de una obra articulada; en otras ocasiones no se detalla qué partes del cuerpo están articuladas ni cómo son dichas articulaciones.⁶ Finalmente, dentro de los estudios de la escultura novohispana se ha dado prioridad a los análisis

⁴ Jaime Lara proporciona diversas apreciaciones importantes para comprender el teatro litúrgico novohispano, señalando que tiene una gran herencia medieval -tanto en las prácticas como en los espacios usados-, además, observa que hay aportes prehispánicos en estas prácticas y cita a Chimalpahin, quien refiere que tales esculturas fueron tratadas como “iconos vivientes”, pues para los aztecas la imagen – el *ixiptla*- eran la personificación del Dios mismo. Jaime Lara, *City, Temple, Stage: Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004, pp. 182, 193 y 201.

⁵El problema de las intervenciones no es privativo de las esculturas articuladas, sino que es un problema de la escultura novohispana en general. Hace tiempo Jorge Alberto Manrique planteó muy claro este problema, señalando que es muy común que una escultura virreinal fuese transformada a lo largo de su vida, es decir, que varias de sus piezas fueron utilizadas para crear otra obra; o bien, sufrieron intervenciones en distintas épocas, según la moda o ciertos intereses. Jorge Alberto Manrique, “Problemas y enfoques en el estudio de la Escultura Novohispana” en: *Imaginería Virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, INAH, SEP, 1990, pp. 12-16.

⁶ En el *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles* que realizó el INAH para el Distrito Federal, es posible ver estas omisiones. Mientras que en algunas fichas del *Catálogo Nacional de Escultura Novohispana* referente al Distrito Federal, elaborado por Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en colaboración con el INAH y el CONACULTA, se puede observar que se llega a confundir un sistema de articulación con uno de armado y desarmado, es decir, una mano con sistema de espiga que se quita y pone para facilitar el cambio de vestimenta de una escultura, no es un mecanismo de articulación porque no permite el movimiento. Cabe aclarar que ambos Catálogos, el del INAH y el de la UNAM, son grandes obras dignas de alabanza, las omisiones o confusiones mencionadas aquí se van detectando ante el interés de nuevos temas.

morfológicos con un fuerte énfasis en la artísticidad de las obra. En ocasiones, el hecho de haber sido talladas tan solo parcialmente, con el fin de ser vestidas, provocó su demérito, tal es el caso de la crítica académica. Por ello, a lo largo de este trabajo me he propuesto abordar a las esculturas articuladas del Distrito Federal no sólo desde un análisis formal sino también desde un punto de vista diferente, como es el uso y la función de la imagen y, por consiguiente, centrarme en su interrelación con el movimiento.

En los últimos veinte años se han abordado diversas expresiones artísticas (entre ellas, la escultura) con enfoques teóricos y metodológicos nuevos, dentro de los cuales se insertan las aproximaciones interdisciplinarias y los estudios de la imagen y su recepción. Entre estos últimos resalta la obra de David Freedberg, quien se interesó por las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia, y más específicamente en las respuestas de la gente ante las primeras.⁷ Por su parte, Hans Belting ha señalado que en muchos casos la imagen no se puede abordar desde el análisis del artista, del estilo ni de la teología, sino que es necesario abarcar otros campos como es su relación con la sociedad.⁸ A su vez, Jérôme Bachet propone revalorar las imágenes como objetos y utilizar la noción imagen-objeto, lo cual lleva a analizar las funciones y los usos que tuvieron, entre ellos su manipulación en ritos,⁹ texto con el que se coincide al estudiar las imágenes articuladas novohispanas. Así, gran parte de las preguntas

⁷ David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992 (1989), p. 11.

⁸ Hans Belting, *Likeness and Presence: a History of the Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 2-3.

⁹ Jérôme Baschet, "Introduction: L'image-objet" en: *L'image : Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París, Le Léopard D'or, 1992, pp. 8-12. Mi agradecimiento a la Dra. Linda Báez por haberme facilitado una copia de esta lectura.

que me han surgido en torno a las esculturas articuladas novohispanas están encaminadas a tratar de reconstruir las funciones para las que fueron creadas y el manejo de ellas en las prácticas religiosas.

Me estoy centrando en las piezas que se conservan en el Distrito Federal porque, gracias al Catálogo Nacional de Escultura Novohispana, se cuenta con un catálogo casi completo de su patrimonio escultórico. Además, al ser mi lugar de residencia, me resultó posible realizar las necesarias visitas para conocer las obras directamente.¹⁰

Parto de los siguientes supuestos: una escultura articulada es una obra con una función particular: la movilidad. Los diversos tipos de articulaciones constituyen diferentes soluciones técnicas a partir de las cuales los imagineros consiguieron los movimientos. El número de partes articuladas y los tipos de articulaciones van a otorgar diferentes calidades de movimiento a la figura. La capacidad de movimiento de este tipo de escultura las convierte en una nueva forma de expresión artística tridimensional. Es decir, las imágenes adquieren otra estética, con mecanismos sencillos o sofisticados, y la expresión artística no sólo se apreciará en la talla, sino en el movimiento que la figura pueda tener. Finalmente, el lenguaje corporal de algunas imágenes será especialmente oportuno. Al ser puestas en movimiento en pasajes religiosos, éste podrá transmitir mensajes y provocar sentimientos o emociones con particular habilidad. Así, los elementos que en algún momento la desacreditaron son los mismos que

¹⁰ *El Catálogo Nacional de Escultura Novohispana* es un proyecto iniciado en el año de 2001 bajo la coordinación del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM en colaboración con el INAH y el CONACULTA, hasta este momento tiene información referente a los Estados de Hidalgo, Oaxaca, Estado de México y el Distrito Federal.

en el presente trabajo la presentan como un fenómeno estético nuevo, sofisticado y eficaz.

Los anteriores planteamientos se desarrollarán de la siguiente manera. En primer lugar, se revisará el estado de la cuestión, es decir, qué se ha dicho y cómo se ha considerado a la escultura articulada. En segundo, a manera de antecedente, se presentarán algunos de los usos y funciones que las esculturas articuladas han tenido en el arte occidental, así como las noticias que se han localizado de la Nueva España. En tercero, a partir de una revisión sistemática de las esculturas articuladas novohispanas que se conservan en el Distrito Federal, se harán evidentes algunos problemas de datación y se propondrá una tipología para las piezas analizadas, con base en sus características estructurales y la función de las articulaciones, mostrando los diversos tipos de articulaciones observados y la capacidad de movimiento que pueden tener dichas obras. Finalmente, se abordará –a modo de apéndice– la escenificación del Descendimiento en San Gregorio Atlapulco, Xochimilco; por tratarse de un poblado del Distrito Federal en donde, hasta nuestros días, se sigue manipulando una escultura articulada de origen virreinal durante la Semana Santa.

Resta agregar que ha sido necesaria la inclusión de más de 100 fotografías con la finalidad de mostrar las particularidades de la escultura articulada del Distrito Federal. Varias de ellas representan una aportación de esta investigación por tratarse de obras no conocidas o poco conocidas dentro de los estudios de la escultura novohispana.

I. HISTORIOGRAFÍA

Dentro de los estudios de la escultura novohispana la escultura articulada no ha recibido la atención que merece, debido a que primeramente se han atendido otros aspectos importantes en torno a este arte, tales como la organización gremial, las técnicas de elaboración, los materiales, el análisis de obras específicas, etc.

En las primeras obras sobre escultura colonial, la de Manuel Romero de Terreros (1930) y la de José Moreno Villa (1942),¹¹ no encontramos mención alguna de la articulada, pues el interés de ambos estaba puesto en otros rubros de la escultura. Más tarde, con Manuel Toussaint (1948) se le vio como algo digno de aprecio, sin por ello generar un estudio sistemático. Cuando Toussaint aborda la escultura del siglo XVIII en Querétaro hace alusión a un “Jesús Nazareno de las Tres Caídas”, que era movido por unos muelles, hecho por un escultor famoso en su tiempo, llamado *Bartolico*. La imagen en cuestión es descrita de la siguiente manera: “El rostro es divino, el cuerpo proporcionado, el impulso y ademán de caer y levantar con la cruz, es con tanta naturaleza, debida a la ingeniosa y valiente disposición de los muelles, que cada año se lisongean [*sic*] los queretanos ver representado este pasaje [...]”¹²

¹¹ Manuel Romero de Terreros, *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1930, 18 p. José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, 110 p.

¹² Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 183, *Apud*. Fray José Granado, *Tardes americanas*, pp. 421-422. Rodolfo Anaya cree que este Cristo es el que se encuentra en la capilla izquierda del crucero del templo de San Francisco y que además de atribuirse a Bartolomé de Escobar también se le atribuye al escultor Marcos de Ayón. José Rodolfo Anaya Larios, *Los Cristos de Querétaro*, p. 79. En Ozumba, Estado de México, también existe un Cristo articulado con el cual se sigue representando las Tres Caídas; más adelante se tratará dicha pieza, cuando se aborde las características estructurales y los tipos de articulaciones.

Poco después, en el año de 1950, Elizabeth Wilder Weismann publica *Mexico in Sculpture, 1521-1821*, obra en la cual comenta una serie de esculturas, entre ellas dos piezas de la Virgen de los Dolores, las cuales usan vestimenta de tela y están articuladas.¹³ La autora critica duramente a la primera de estas características, pues considera que representa el *fin de la escultura*. Según Weismann, las imágenes de vestir son como muñecas con ricos guardarropas, pues sólo se necesita una cabeza, un par de manos y unos brazos, de preferencia ajustables. También señala que existe una contradicción en este tipo de figuras, porque, por un lado, necesariamente tienen que estar adornadas con sus ropas para poder mostrarse a los creyentes, mientras que, por el otro, esta práctica fue prohibida por el Tercer Concilio Mexicano, en el año de 1585, el cual mandaba que el ropaje se hiciera de la materia de la escultura y que de ningún modo necesite adornarse con vestidos.¹⁴

En el mismo año de 1950, Abelardo Carrillo y Gariel publica *La imaginería popular novoespañola*, donde aborda tanto a la pintura como a la escultura. Aunque no aborda el tema de las esculturas articuladas, igualmente hace notar que en la época virreinal se acostumbó vestir a las imágenes escultóricas con trajes de lienzo, lo que provocó que la talla “no tuviera más importancia que la de la forma, a veces hasta *incorrecta* dado que debía quedar oculta y otras

¹³ Elizabeth Wilder Weissman, *Mexico in Sculpture, 1521-1821*, Cambridge, Harvard University-Atlante, 1950, 224 p. Weissman publica en este apartado dos fotografías, la primera, corresponde a una escultura sin vestimenta y con base de candelero, sólo conserva parte del brazo, el cual se ve que es articulado; pertenece a la iglesia de San Agustín, Ixmiquilpan, Hidalgo. La segunda, se trata de la Virgen de los Dolores que conservaba el entonces Museo de la Catedral de México y que ahora es resguardada en el Museo Nacional del Virreinato y tiene varias partes articuladas, como se puede ver en las fotografías publicadas en el artículo de Luis Gabriel Rivera Madrid “Sistemas constructivos de las esculturas” en: *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, Tepotzotlán, Gobierno del Estado de México, 2007, pp. 123-149. Autor que se comentará más adelante.

¹⁴ Elizabeth Wilder Weismann, *op. cit.*, p. 178.

degenerando en un simple almacén.”¹⁵ Con la anterior aseveración Carrillo y Gariel pone de manifiesto una de las posibles razones por las cuales la escultura articulada fue poco valorada. Dado que varias de ellas son de vestir y tienen poca talla, o una talla poco naturalista, se consideró que habían perdido cualidades artísticas. Sin embargo, es necesario señalar que la poca talla es un recurso técnico que tiene sus fines, como es el tener una pieza que se pueda vestir con ricos y variados ropajes, así como un peso ligero; y para ello no se necesita mayor trabajo escultórico. De hecho, consideramos que las imágenes de vestir necesitan mayor estudio, por ejemplo, resultaría enriquecedor relacionar la indumentaria civil novohispana con las ricas vestimentas y joyas que recibieron en donación innumerables Vírgenes¹⁶; asimismo, se podría analizar la importancia que se le ha dado al hecho de vestir a una imagen, pues ha sido tal que en ocasiones se mutilaron obras escultóricas para facilitar el cambio de vestuario, pero estos temas requiere de otra investigación.¹⁷

¹⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Imaginería popular novoespañola*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, p. 36. Las cursivas son mías.

¹⁶ Para este tema es fundamental consultar la profunda investigación que realizó Guillermina Solé Peñalosa, *Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVII novohispano*, México, 2009, 659 p. (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).

¹⁷ Tan importante ha sido la vestimenta que a pesar de las prohibiciones algunas piezas sufrieron mutilaciones para facilitar el cambio de vestuario, como sucedió con la Virgen de la Salud en Pátzcuaro; mientras que otras esculturas tuvieron añadidos para el mismo fin, como pasó con El Niño de la Virgen de los Remedios de Naucalpan, al cual se le alongó el cuello. Además, muchas Vírgenes gozaron de grandes guardarropas, haciendo necesario la construcción de camarines para guardar su indumentaria y realizar los cambios de vestuario en ellos, así como la asignación de una camarista que estuviera a cargo del vestuario y de vestir a la imagen. Algo de esto ya fue esbozado por Weissman, *op cit.*, p.178. Para la Virgen de la Salud véase a Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, Conaculta, 1995, pp. 313-316. Para el caso de la Virgen de los Remedios véase a Elena I. Estrada de Gerlero, “Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes” en: *Historia del arte y restauración. 7mo. Coloquio del Seminario de estudio del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa*. Clara Bargellini (ed.) México, UNAM-IIIE, 2000, pp. 75-90.

Posteriormente, en 1967, sale a la luz lo que consideramos un apasionante ensayo titulado *México, angustia de sus cristos*; de Xavier Moyssén.¹⁸ A pesar de que este autor tampoco aborda nuestro tema de interés, es de notar que desde Toussaint hasta Moyssén se vienen enumerando características que –se considera– definen la escultura del siglo XVIII a la que, generalmente, se denomina barroca. Con esta centuria se asocia un mayor interés e incluso exagerado gusto por el realismo, el cual se hizo evidente con el uso de ojos de vidrio, incrustaciones de hueso para dientes y costillas, uso de cuerno para las uñas y dientes, pelucas y pestañas postizas de cabello natural y lágrimas de vidrio. Toussaint considera que dichos elementos se usaron de manera exagerada en el siglo XVIII y critica tal uso considerándolos “recursos fáciles”.¹⁹

A diferencia de Toussaint, otros autores puntualizan que la utilización de postizos no es exclusiva del siglo XVIII. Carrillo y Gariel afirma: “El empleo de ojos de vidrio en las estatuas se vulgariza en México hasta que se inicia el siglo XVIII.”²⁰ Este mismo autor también señala que “la cabellera de algunos Cristos se encuentran formadas por pelo natural desde los tiempos más antiguos, particularmente en las esculturas hechas con caña o con zompante.”²¹ Moyssén, por su parte, señala que el uso de elementos postizos se da desde el siglo XVI, y atribuye a las esculturas hechas por los indígenas el “abuso, sobre todo, de postizos: telas para los vestidos y cabelleras naturales, en sustitución de lo que debía dar la talla misma. Por ello es que en el Segundo Concilio Mexicano

¹⁸ Xavier Moyssén, *México, angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967.

¹⁹ Manuel Toussaint, *op cit*, p. 179.

²⁰ Abelardo Carrillo y Gariel, *op. cit.*, p. 35.

²¹ *Ibid.* p. 36.

celebrado en 1565 ya hacen algunas advertencias al respecto y se amplían en 1585, fecha en la que se reunió el Tercer Concilio.”²²

Como hemos visto, tanto Carrillo y Gariel como Moyssén argumentan desde muy temprano que los postizos están presentes en la escultura novohispana desde el siglo XVI; sin embargo, como veremos más adelante, este es un aspecto que en ocasiones se olvida. Asimismo, vale la pena reparar en que, tanto Toussaint como Weismman al presentar ejemplos de escultura articulada, seleccionan obras del siglo XVIII, lo cual sugiere indirectamente que las articulaciones pudieran ser otro rasgo de la escultura *realista* de dicho siglo. Además, en el caso de Weismman, las esculturas en cuestión eran “de vestir”, rasgo que también se suele asociar con el realismo de la escultura dieciochesca.

En general, la escultura novohispana articulada y/o de vestir así como el empleo de postizos suele ser considerado un fenómeno tardío, sobre todo del siglo XVIII; sin embargo, a lo largo de este trabajo se planteará que no son las articulaciones en sí lo que las hace tardías, sino las características de la talla, los materiales y los tipos de articulaciones. Lo cierto es que al tomar en cuenta un ámbito geográfico y cronológico amplio es posible encontrar piezas articuladas desde épocas muy tempranas, de manera que encontramos rótulas y ojos de vidrio en el arte del siglo XVI europeo y novohispano.²³ Entonces, la articulación *per se* no puede ser un elemento empleado para fechar en el siglo XVIII sin mayor cuestionamiento. Es por ello que en el capítulo tercero se dedican varios

²² Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. XIII.

²³ Un ejemplo de ojos de vidrio del siglo XVI es el que aporta el Dr. Pablo Amador, quien ha referido de manera oral lo siguiente. El Santo Cristo de Zacatecas, Montilla, Córdoba; es una obra de caña de maíz del siglo XVI, dato documentado, anteriormente se creía que los ojos de vidrio eran resultado de una intervención posterior a su construcción, pero en la última restauración hecha por el Dr. Amador se comprobó que los ojos de vidrio fueron puestos en el mismo siglo XVI, al momento de su construcción.

apartados a la descripción del tipo de articulaciones encontradas en las obras virreinales bajo estudio.

Continuando con la revisión historiográfica, tenemos que en 1975 Aline Ussel publica *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)*,²⁴ pero ninguna de las vírgenes que analiza es articulada. En paralelo, Andrés Estrada Jasso firma *Imaginería en caña: estudio, catálogo y bibliografía*,²⁵ donde sí trata a las esculturas articuladas, cuando aborda el empleo de ellas en las representaciones de Semana Santa, señalando que los pasos al tener movimiento “resultaban más impresionantes”.²⁶ También cita largamente al dominico Agustín Dávila Padilla, quien describe el empleo de las imágenes articuladas de caña de maíz en la ciudad de México a finales del siglo XVI.²⁷ Además, Estrada Jasso hace alusión a esculturas articuladas con mecanismos más complejos, como es el caso del paso de “las tres caídas” y explica: “oculto entre las andas suele estar un dispositivo mecánico que acciona palancas conectadas con los brazos y cuerpo de la estatua, que hace se flexione y caiga. Tales son los Cristos en Morelia, Tzintzuntzan, Pátzcuaro, todos ellos de caña.”²⁸

En 1990 se publica *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*; producto de la reunión académica específica sobre escultura y que aconteció en el año de 1987, en la que participaron especialistas de arte virreinal, tanto del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM como del Instituto Nacional de

²⁴ Aline Ussel, *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)*, México, INAH-SEP-Museo Nacional de Historia, 1975, 150 p.

²⁵ Andrés Estrada Jasso, *Imaginería en caña: estudio, catálogo y bibliografía*, Monterrey, Ediciones Al Voleo, 1975, 152 p.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ *Ibid.* pp. 67-70. Esta narración se analizará más adelante.

²⁸ *Ibid.* p. 70. Hasta este momento no he identificado los Cristos que refiere Estrada Jasso.

Antropología e Historia, entre otros; y aunque ninguno de sus integrantes se interesó por las esculturas articuladas, sin embargo, se planteó el estado de las investigaciones sobre escultura en el virreinato novohispano y en la capitanía de Guatemala, resultando grandes aportaciones.²⁹

A partir de 1993, con la publicación de la obra de Roberto Alarcón y Armida Alonso, *Tecnología en la obra de arte en la época colonial*,³⁰ es cuando vemos una mayor atención hacia las esculturas articuladas y se destaca ya su funcionalidad. Roberto y Armida las abordan bajo los rubros de “imaginería de vestir” e “imaginería procesional”. Ellos señalan que ambas se caracterizaron por tener goznes, sólo que con dos fines, en el primero para facilitar el cambio de ropas y en el segundo, para cambiar de actitud a la imagen. Conceptos con los que coincidimos y desarrollaremos en el presente estudio.

La obra de estos autores resulta importante para nuestro tema de interés porque por primera vez se publican fotografías de esculturas novohispanas que muestran claramente los goznes de las articulaciones, permitiendo interpretar otras funciones; por ejemplo, la Virgen de los Dolores con base de candelero (fig. 1), está presentada como “de vestir”, pero a la vez se muestra que en la estructura inferior tiene un mecanismo “que permite el movimiento de la cintura”³¹, lo que nos hace pensar que dicho mecanismo no sólo facilitaba el cambio de ropa, sino que pudo servir para darle movimiento en una representación.

²⁹ En dicho seminario Jorge Alberto Manrique planteó de manera muy clara los problemas que representaba el estudio de la escultura novohispana en ese tiempo. Jorge Alberto Manrique, *op cit.*

³⁰ Roberto Alarcón y Armida Alonso, *Tecnología en la obra de arte en la época colonial: pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, 119 p.

³¹ *Ibid.* p. 76.

Otro ejemplo dentro del mismo estudio es una talla de San José, la cual además de tener articulados los hombros, codos y rodillas; presenta la particularidad de tener la cabeza “intercambiable”³² (fig. 2). Esta última característica pudo representar un ahorro económico, pues al tener un solo cuerpo y varias cabezas, probablemente el gasto era menor y se podía tener la imagen requerida para la festividad o representación en turno.³³ Además, estas esculturas tienen un cuerpo muy similar aunque sean de distinto sexo, es decir, no hay diferencia entre los masculinos y los femeninos, existiendo la posibilidad de que un mismo cuerpo fuera usado para un santo o una santa.

Finalmente, Roberto Alarcón y Armida Alonso hablan de un material empleado generalmente en las esculturas articuladas: la piel o cuero; el cual

³² *Ibid.* p. 79.

³³ Quizá este tipo de esculturas se mandaban a hacer con el fin de ahorrar imágenes y dinero; pero, también, pudo ser que el objetivo era tener una imagen más versátil, independientemente de su valor económico. Al respecto Susan Webster, quien estudia a las esculturas de las cofradías sevillanas, menciona que las cofradías con poco dinero podían cumplir sus necesidades al mandar hacer una imagen con dos cabezas intercambiables, tal fue el caso de la cofradía de la Soledad del pueblo de Niebla que en 1578 encargó al escultor Gaspar de Águila una Virgen con dos cabezas, una triste y otra alegre, de tal manera que se pudieran quitar y poner. Susan Webster Verdi, *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1988, p.64. Para la Nueva España se tiene un caso similar: en el año de 1578 la cofradía de los Santos Cuatro Evangelistas, administrado por los escribanos de la ciudad de México, encargó a Simón Pereyos y Andrés de Concha una escultura con dos cabezas, aunque no se trata de una figura articulada el dato resulta interesante. Se pedía la elaboración del cuerpo de un santo y dos cabezas intercambiables, una serviría para representar a San Lucas, San Marcos y San Mateo; y, la otra, para San Juan Evangelista. Al mismo tiempo ordenaron hacer unas andas para dicha imagen, la cual tuviera un lugar para las insignias de dichos santos, también intercambiables, un toro, un león, un ángel y un águila. Concierto de obra, México, 16 de septiembre de 1578, Archivo General de Notarías de la ciudad de México, notario Antonio Alonso, vol. 7, fs. 370v.-372; consultado en: *Catálogo de Protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México*, vol. 1. (Edición de Ivonne Mijares Ramírez). Finalmente, he podido conocer a través de fotografías, una Virgen con características muy similares al San José que presentan Alarcón y Alonso, se trata de una imagen de tipo doméstico, de 50 centímetros aproximadamente, probablemente del siglo XIX, la cual es articulada y tiene tres cabezas, pudiendo cambiar a las advocaciones de Gozosa, Dolorosa y Transición de la Virgen, pertenece a un familiar de Mónica Pulido, ex compañera del posgrado en Historia del Arte, quien es originaria de la ciudad de Morelia.

puesto en las uniones de la cabeza con el torso o en los hombros permite la movilidad de la escultura.³⁴

En 1995 Consuelo Maquívar publica *El imaginero novohispano*, texto que comprende diversos aspectos del gremio de escultores, así como las técnicas y materiales de este arte. Las imágenes articuladas sí las aborda, cuando trata las piezas que sólo tienen algunos “fragmentos tallados”. Maquívar dice que en el Museo Nacional del Virreinato –conjunto de obras en las que se centra su estudio– existen esculturas que “sólo presentan ciertas partes talladas en madera, por ejemplo, la cabeza –hasta la altura del cuello–, las piernas y los pies, así como los brazos hasta el codo. Este tipo de trabajos se realizó, sobre todo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y se utilizó básicamente para las “imágenes de vestir”; el resto del cuerpo se hacía con amazones de madera y tela burda. A veces se tallaba en madera la forma del cuerpo que se cubre.”³⁵ La autora, igualmente señala, que estas piezas “se ejecutaron especialmente en grandes dimensiones con fines procesionales, por lo que también suelen tener movimiento en brazos y piernas, a la altura del codo y rodillas, respectivamente; esta movilidad [...] contribuye a proporcionar expresión a la imagen y facilita que se le pueda vestir.”³⁶ De las anteriores afirmaciones y las fotos que Maquívar publica se entiende que varias imágenes de vestir que conserva el Museo de Tepotzotlán son articuladas y de gran tamaño, y que la función de las articulaciones es facilitar el

³⁴ Roberto Alarcón y Armida Alonso, *op. cit.*, p. 79. El Dr. Pablo Amador, historiador del arte y restaurador, me ha hecho notar que, generalmente la utilización de cuero en las esculturas articuladas sirven sólo como revestimiento y no constituyen por sí solas un sistema que proporcione movimiento, pues debajo existe una estructura que permite la movilidad.

³⁵ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, 1999, pp. 84-85.

³⁶ *Ibid.* p. 85.

cambio de vestuario y llevarlas en procesión. Nosotros debemos apuntar que, en nuestra investigación, hemos encontrado una diversidad de tamaños, obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que haremos hincapié en otra función: mostrar movimiento en una representación.³⁷

En el ámbito de la restauración ha habido aportes importantes, en primer lugar, hay que mencionar a Luis Gabriel Rivera Madrid, cuya tesis de licenciatura, *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera*, del año de 1995;³⁸ resulta interesante por la información gráfica y explicativa que anota de los sistemas constructivos, y concretamente dos mencionados de la escultura articulada: el sistema de pernos y el móvil amarrado. Sus explicaciones nos serán muy útiles, siendo abordados más adelante, cuando se hable de los tipos de articulación. Por el momento, rescatamos una apreciación de este autor en relación con las esculturas de goznes, él dice que éstos permiten que una imagen tenga varias advocaciones o actitudes, lo que “significó un ahorro de imágenes en una sola. En realidad -dice Rivera Madrid- las esculturas con goznes están hechas ex profeso para representar cierto número de composiciones [...] Existen piezas que sólo pueden tener dos movimientos, por ejemplo hincado y parado, mientras

³⁷ El Museo Nacional del Virreinato conserva 7 piezas articuladas, catalogadas todas ellas como del siglo XVIII, las cuales tienen diversas alturas, hay tres Ecce Homo, uno mide 1.68 m, otro 0.70 m y el tercero 1.55 m.; también está un Jesús Nazareno de 1.68 m., un San Ignacio de Loyola de 1.72 m, una Virgen María de 0.59 m. y una Virgen de la Soledad de 1.54 m., según puede verse en el *Catálogo de la Colección de Escultura* (CD). En el caso de las esculturas articuladas del Distrito Federal los tamaños varían, la más pequeña mide 36 cm de altura, mientras que las dos más grandes miden 216 cm y 222 cm. En promedio, en el D.F. existen 21 piezas con una altura menor a 1 m., lo que representa el 14.3 % de un corpus de 146 imágenes; mientras que aquellas que miden más de 1.75 m. son 31 piezas, representando el 21.2 %; el resto, 64.3%, tienen una altura mediana. Por otro lado, se entiende que una escultura de gran tamaño es más fácil de ser vista en una procesión, pero en la práctica se ha visto que se suelen sacar en procesión imágenes de diverso tamaño, así sean muy pequeñas, por lo que estas prácticas están más relacionadas con el culto y la devoción y no tanto con medidas.

³⁸ Luis Gabriel Rivera Madrid, *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera*, México, 1995 (Tesis de Licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, INAH, SEP).

que otras pueden tener infinidad de movimientos, como un Niño Dios articulado.”³⁹.

Hay que añadir que, en el año de 2007 Rivera Madrid publica un artículo sobre los sistemas constructivos de las esculturas, resumiendo diversos aspectos ya tratados en su tesis, pero da a conocer una Virgen de la Soledad que conserva el Museo Nacional del Virreinato, la cual es interesante por estar articulada en varias partes de su cuerpo (cuello, hombros, a mitad del brazo, codos, caderas y rodillas), lo que permite cambios de postura a la imagen (de pie, arrodillada y sentada).⁴⁰

En cuanto a los informes de restauración publicados sólo encontramos uno sobre una obra articulada, el de Blanca Noval Villar y Francisco Javier Salazar Herrera, quienes en el año de 2001 dan a conocer algunos datos de la restauración que hicieron al Santo Entierro de Santo Domingo Yanhuitlán, donde aportan una información valiosa sobre sistemas constructivos de esculturas articuladas hechas con caña de maíz pero no reparan en su relación con el Cristo que menciona Dávila Padilla en su crónica.⁴¹

En la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRyM) existen informes inéditos de algunas piezas articuladas que han sido

³⁹ *Ibid.* p. 150. Rivera Madrid pone el esquema un Niño Dios articulado de los hombros, codos, caderas y rodillas, pero hasta este momento quien esto escribe no ha conocido un Niño Dios con múltiples partes articuladas. Por otro lado, como ya se comentó, hasta este momento no hemos encontrado documentos suficientes de los cuales inferir si la razón de mandar hacer una escultura articulada es ahorrar imágenes y por tanto ahorrar económicamente, o el fin era tener una imagen con mayores posibilidades de expresión.

⁴⁰ Gabriel Rivera Madrid, “Sistema constructivo de las esculturas” en: *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, Tepetzotlán, Gobierno del Estado de México, 2007, pp. 123-149.

⁴¹ Blanca Noval Villar y Francisco Javier Salazar Herrera, “La restauración de dos cristos de pasta de caña como parte de los trabajos de proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca”, en: Antonio García-Abasolo y Gabriela García Lascurain (coords), *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Caja Sur, 2001, pp. 222-235. Sobre el tipo de articulaciones de este Cristo se tratará más adelante, en el capítulo III.

intervenidas en este centro. Uno es sobre un Cristo en la Cruz, de la iglesia de Santa María de los Ángeles, Churubusco, D.F.; obra que, de acuerdo a los análisis químicos y a la técnica de manufactura, se dató como de la segunda mitad del siglo XX, dato que nos revela la continua demanda y comercio de las esculturas articuladas a través de los siglos.⁴² Otro informe trata la figura de María Magdalena, perteneciente al poblado de La Noria de los Ángeles, Zacatecas; obra del siglo XIX; el escrito aporta datos sobre la técnica y los materiales decimonónicos para las imágenes articuladas, pero restringe su uso a prácticas procesionales, limitando otras posibilidades, como pudiera ser que María Magdalena formara parte de un calvario donde se escenificara el Descendimiento con un Cristo articulado.⁴³ El tercero, refiere la restauración hecha al Santo Entierro de Cardonal, Hidalgo; pieza de buena calidad y con características de manufactura del siglo XVIII, cuyo informe aporta datos sobre los materiales, sistemas constructivos y la función de la obra.⁴⁴

Además, en dicha Escuela también encontramos el dictamen realizado al “Señor del Calvario”, obra que se conserva en la capilla del mismo nombre en el

⁴² Zinia Arróyave, Sergio González y Fernanda Martínez, *Informe de los trabajos de restauración de la pieza: Cristo crucificado, México* (inédito), México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”(en adelante ENCRyM), INAH, SEP, 2001. Los autores de este informe refieren que un ejemplo de tiendas comerciales que continúan produciendo esculturas articuladas es la casa “Lyon”, ubicada en la calle Madero del Centro Histórico de la ciudad de México.

⁴³ Andrea Cordero y Nareni Pliego, *María Magdalena, Noria de Ángeles, Zacatecas* (inédito), México, ENCRyM, INAH, SEP, 2005. En el informe se asienta: “La utilización, producción y consumo de esculturas procesionales-articuladas fue una costumbre hispánica que llegó a México en tiempos de la Colonia y fue a mediados del siglo XVIII que su uso y manufactura se hizo cada vez más frecuente.”, p. 20. En la aseveración anterior se unen los adjetivos de procesional con articulada, limitando otros usos.

⁴⁴ Beatriz Torres Insúa *et. al.*, *Informe de los trabajos realizados en la obra Santo Entierro Cardonal, Hidalgo* (inédito), México, ENCRyM, INAH, SEP, 2006. En esta pieza articulada del cuello y los hombros se usó cuero para unir la cabeza con el torso, parece que dicho material es el que permite la movilidad de la cabeza, no habiendo estructura interna alguna.

pueblo de Culhuacán, delegación Iztapalapa.⁴⁵ Esta escultura representa un Santo Entierro y está articulado del cuello, hombros, codos, ingles, rodillas y tobillos; las articulaciones están cubiertas con cuero; se trata una obra “hueca y ligera”, la policromía está obscurecida por la aplicación de aceites, pero para afirmar más datos los restauradores indicaron que se requiere de un examen más profundo con radiografías y análisis químicos.

Recientemente, en la ENCRyM se llevó a cabo la restauración de un Cristo que pertenece al poblado de Ozumba, Estado de México, el cual se sigue usando para escenificar las Tres Caídas durante la Semana Santa.⁴⁶ Esta obra de finales del siglo XVIII resulta interesante para este trabajo porque presenta sistemas de articulación en metal diferentes a los encontrados en el Distrito Federal, así como un mecanismo distinto para mostrar movimiento en una escenificación.⁴⁷

Por su parte, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH resguarda pocos informes de esculturas articuladas restauradas. Por un lado, en el archivo de dicha institución existe una hoja con datos de la historia clínica y el proyecto de restauración de un Cristo del templo de San Marcos Mexicaltzingo (delegación Iztapalapa, D.F.), el cual llegó totalmente desarmado en agosto de 1983. Se catalogó como del siglo XVIII y fabricado con madera y caña. Las fotografías conservadas en la fototeca dejan ver que está

⁴⁵ Fernando Sánchez Martínez, *et al.*, *Dictamen de la escultura policromada “Señor del Calvario”* (inédito), México, ENCRyM-INAH-SEP, 2006, 11 p.

⁴⁶ Isis Gutiérrez Olguín, *et al.*, *Informe de los procesos de restauración realizados a la obra “El Señor de las Tres Caídas”* (inédito), México, ENCRyM, INAH, SEP, 2010, 119 p.

⁴⁷ Esta escultura la abordaremos con mayor amplitud en el capítulo III.

articulado del cuello, hombros, ingles y rodillas.⁴⁸ Por otro lado, está el informe de la restauración de un “Ecce Homo”, de finales del siglo XIX y perteneciente a la parroquia de La Asunción de Santa Fe los Altos, D.F., el cual está articulado de los hombros y los codos. El informe refiere que es una pieza de reutilización porque la cabeza, antebrazos y piernas pertenecen a una imagen, mientras que el tronco torácico corresponde con el de otra.⁴⁹ Además, en el archivo de dicha institución, encontramos un expediente que contiene el informe de la restauración hecha al Cristo del Santuario del Señor de la Cueva, Iztapalapa, realizada entre los años de 2001 y 2002; así como el dictamen que analizó la réplica de la escultura policromada del Señor de la Cueva, realizado en enero de 1997. Ambas esculturas están articuladas del cuello, hombros, ingles y rodillas; la primera fue considerada manufactura del siglo XVIII, mientras que la segunda del siglo XIX. Este expediente es muy rico porque, además de los detallados procesos de restauración y registro fotográfico de ellos, incluye unas reflexiones de trabajo con la comunidad.⁵⁰ Finalmente, en la fototeca de la Coordinación encontramos registro de dos piezas restauradas, pero cuyos informes no se conservan en el

⁴⁸ El informe lleva por título “Cristo articulado (con goznes)” y tiene la clave 487/83, las fotografías se localizan bajo el título “Cristo de caña”, clave 487/83. Visitado dicho templo de la delegación Iztapalapa vemos que el Cristo está resguardado en una urna, en la advocación de Santo Entierro.

⁴⁹ El informe se localiza bajo el título “Ecce Homo”, tiene el número 8.329 y la clave 57/97. Las fotografías están bajo el mismo título y clave.

⁵⁰ El expediente se localiza bajo el título de “Dictamen de conservación, imagen del Señor de la Cueva y pintura mural” Sánchez Valenzuela, Gloria M. Fecha 07-02-1997, Núm. G/09-009-00/DC1-2. La restauración de los años 2001-2002 estuvo a cargo de Sergio Guerrero, con la colaboración de María Eugenia Marín y Ricardo Castro. Resta informar que Naín Alejandro Ruiz Jaramillo, compañero del posgrado de Historia del Arte, elaboró su tesis de maestría sobre el Cristo que actualmente se localiza en la cueva y lleva por título *El Santo Sepulcro y Entierro de Cristo en una cueva del cerro de La Estrella*. Analiza cómo a partir de la recepción y funcionalidad de una escultura articulada se pasa al vía crucis viviente y considera que, este Cristo es la imagen fundacional del culto en dicho santuario. Ha datado la pieza entre las postrimerías del siglo XVII y principios del XVIII. Descarta que la escultura que actualmente está en el tabernáculo principal de la iglesia sea la fundacional y date del siglo XIX. En cambio, propone a partir de la localización de algunos documentos que se trata de aquella que compraron los cofrades en el año de 1778. Agradezco a Naín Ruiz el haberme proporcionado estos datos de su tesis.

archivo; el primero es un “Cristo de caña” que pertenece al poblado de San Lucas Huitzilhuacan, municipio de Chiautla, Estado de México; y está articulado del cuello, hombros y codos, dichas articulaciones están cubiertas con cuero y no se asigna datación alguna para él⁵¹. El segundo, es un “Cristo policromado” que procede del poblado de Tepeji de Río, Hidalgo, está articulado del cuello, hombros, codos y cintura, y tampoco se asigna siglo alguno.⁵²

Para concluir los aportes de los restauradores, resta decir que a través de la obra de Pablo F. Amador Marrero, 2002, restaurador e historiador del arte, tenemos noticia de un Cristo de caña de maíz articulado de los hombros, elaborados en el siglo XVI y de factura mexicana, que se conservan en Tenerife, Islas Canarias; conocido como el Señor Difunto (iglesia de San Marcos, Icod de los Vinos); del cual se conserva documentación primigenia que refiere los años en que llegó a la isla, así como del culto que recibió.⁵³ Asimismo, en las Jornadas Académicas de 2009 del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el Dr. Amador dio a conocer los detalles de la restauración que realizó a un Cristo articulado que se conserva en Jaca, Huesca; el cual está hecho de madera ligera

⁵¹ Estas fotografías se localizan bajo el título de “Cristo de Caña” y la clave 233/97, con una nota que dice: “véase clave 89/98”.

⁵² Se localizan las fotos bajo el título de “Cristo policromado” y la clave 33/97.

⁵³ Pablo F. Amador Marrero, *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas, Ayuntamiento de Telde, 2002, p. 55, *Apud.* D. Martínez de la Peña, “Esculturas americanas en Canarias”, *II Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp. 479-480. En la obra del Dr. Amador también se refiere como articulado el Santísimo Cristo de la Misericordia, de la iglesia de Santa Ana de Garachico, pp. 53-54, pero el mismo doctor Amador ha rectificado dos asuntos importantes de este Cristo. El primero, que no es una figura articulada, como lo había asentado en su libro, sino que sus brazos se pueden desprender para cambiarlo a la advocación de Santo Entierro, es decir, no tiene la posibilidad de mostrar movimiento y con él no se escenifica el Descendimiento. El segundo, se refiere al material del que está hecho; de acuerdo a estudios recientes hechos por el mismo Dr. Amador, este Cristo no es de caña sino de papelón y madera ligera. Ver Pablo F. Amador Marrero, “El Santo Cristo, reliquia muy milagrosa. Análisis interdisciplinario de una imagen novohispana de papelón”, en: Cirilo Velázquez Ramos (Coord.), *Garachico y sus fiestas del Cristo: Apuntes históricos y crónicas de prensa*, Villa y puerto de Garachico, Gobierno de Canarias, 2010, pp. 29-53. Agradezco al Dr. Pablo Amador el haberme manifestado estas observaciones y el haberme facilitado la consulta de esta última obra.

y caña de maíz, documentado a finales del siglo XVI y de manufactura mexicana. Dicha obra es muy interesante porque en los hombros lleva un sistema de articulación de rótula exenta con cuerdas de origen animal y en las piernas el movimiento se logra por medio de maderas que se entrelazan.⁵⁴

Finalmente, es necesario resaltar la catalogación que desde el año 2001 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM realiza en colaboración con el INAH y el CONACULTA. Este proyecto de catalogación nacional de escultura novohispana reúne información del Distrito Federal, Estado de México, Hidalgo y Oaxaca; en una base de datos todavía incompleta que está en proceso de revisión y actualización y de la cual me he servido para localizar la mayor parte del corpus imágenes de esta investigación. En adelante, me referiré a esta base de datos con las siglas CNENDF.

⁵⁴ El sistema de rótula exenta lo abordaremos en este trabajo cuando veamos los tipos de articulación, mientras que el sistema de las piernas no lo abordamos aquí por la falta de material gráfico y escrito que nos permita describir de manera precisa como se entrelazan dichas maderas.

II. USO Y FUNCIÓN DE LAS ESCULTURAS ARTICULADAS

Cómo se planteó desde un inicio, en este trabajo se pretende comprender y valorar la escultura articulada a partir de su capacidad de movimiento lo cual implica rescatar sus usos así como analizar sus funciones en las prácticas religiosas. La creación de este tipo de figuras no constituye una forma de expresión única del ambiente novohispano, sino que se encuentra difundida por toda América⁵⁵ y tiene sus antecedentes en la Europa medieval, donde desde el siglo XIII existieron crucifijos con brazos móviles.⁵⁶ Más tarde, hacia el siglo XIV, los hubo con los brazos y la cabeza articulada, tanto en el norte como en el sur de Europa.⁵⁷ En algunas ocasiones los Cristos articulados llevaban cabello natural y una sonda colocada entre la herida del costado y la espalda, de manera que al mover la cabeza y los brazos la herida sangraba.⁵⁸

La función principal de sus articulaciones fue permitir que las figuras participaran activamente en las celebraciones litúrgicas del periodo pascual, en donde se veía actuar conjuntamente personas e imágenes, y solía ser de la

⁵⁵ Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, [Buenos Aires], Fundación Tarea, 1998, p. 293.

⁵⁶ David Freedberg, *op. cit.*, p. 283

⁵⁷ *Ibid.* pp. 326-327. Freedberg refiere un estudio hecho por Gesine Taubert y Johannes Taubert, en el año de 1969, quienes catalogaron 35 crucifijos articulados conservados y otros 5 documentados. En cuanto a los artistas que los elaboraron, pocos son de personas de renombre, como el atribuido a Donatello, en la Santa Croce de Florencia, y un crucifijo de Giovanni di Balduccio, realizado a principios del siglo XVI y conservado en el Baptisterio; sin embargo –señala Freedberg–, la gran mayoría son de autores de talento desigual.

⁵⁸ *Ibid.* p. 327. Freedberg observa que el recurso para simular que la herida sangre pudo representar una oportunidad para los clérigos sin escrúpulos, dispuestos a explotar la credulidad y los bolsillos de los feligreses. El autor opina de este modo por aquellos casos en que se usaron ingenios mecánicos para dar la impresión de producir un milagro, un ejemplo es el de la “estatua de la Virgen de Berna que lloró y habló para fascinación de los piadosos. Los tubos ocultos a través de los cuales hizo ambas cosas fueron descubiertos en 1508.” *Ibid.*, nota 7. Sin embargo, es necesario matizar que numerosas expresiones de fe no representan ganancias económicas para los clérigos; aunque, también es cierto que las imágenes consideradas milagrosas atraen a gran número de creyentes y representan ingresos para los lugares donde se conservan.

manera siguiente. El Viernes Santo se sacaba el crucifijo en procesión y se llevaba a cabo la adoración (la *Adoratio Crucis*), después, se realizaba el descendimiento, entonces se pegaban los brazos al cuerpo de Cristo para ser amortajado y lo depositaban en el altar del Santo Sepulcro (la *Depositio*); finalmente, el Domingo de Resurrección se deshacía la mortaja y Cristo salía de la tumba (la *Elevatio*).⁵⁹

La primera narración de una ceremonia litúrgica en la cual se utilizó un crucifijo con brazos articulado se sitúa en el convento de religiosas benedictinas de Parking, Essex -la actual Inglaterra-, en el año 1370; pero la crónica más detallada se localiza en un *Ordo*, de 1489 aproximadamente, en la abadía benedictina de Prüfening, cerca de Ratisbona, -Alemania-.⁶⁰

El uso de figuras articuladas en actos religiosos no se limitó a los Cristos. Alfredo Aracil da noticias de “un mal ladrón del siglo XV –actualmente en el Museo de Cluny- que movía la cabeza, volvía los ojos y sacaba la lengua durante el sermón, [así como] varias representaciones del demonio haciendo gestos similares.”⁶¹ Posteriormente, algunos Cristos llegaron a tener mayor complejidad, un ejemplo es “el de Limpias, en Cantabria, ya del siglo XVIII, capaz de mover los labios, volver los ojos, abrir y cerrar los párpados y contraerse.”⁶²

También se usaron efigies articuladas en ceremonias de carácter político-militar, como es el caso de una estatua sedente de Santiago apóstol que estaba en una capilla del monasterio de Las Huelgas. El brazo derecho articulado y con una espada se accionaba por medio de un cordón para dar “el espaldarazo que

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.* p. 327

⁶¹ Alfredo Aracil, *Juego y artificio: autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 58

⁶² *Ibid.*

armaba caballeros de la Orden de Santiago a los reyes, ya que ningún hombre tenía dignidad para hacerlo. Fue, al parecer, invento de Fernando III el Santo y tras él fueron armados caballeros otros cuatro reyes de Castilla y Eduardo I de Inglaterra.”⁶³

En cuanto a figuras femeninas destaca la Virgen de los Reyes, escultura gótica que se conserva en la capilla Real de la catedral de Sevilla. Su origen es oscuro pero su manufactura se ha datado en el siglo XIII, época en que ya era sacada en procesiones.⁶⁴ Iconográficamente la Virgen de los Reyes se observa en pose de majestad, sentada en su trono y con el Niño Dios sentado al centro de sus piernas. Está articulada del cuello, brazos, piernas y caderas y posee un mecanismo de engranes y poleas que le permite levantarse de su silla, inclinar la cabeza y quizás mover los brazos.⁶⁵ Susan Webster considera que probablemente sea de las primeras esculturas de vestir conocidas en España, ya que los únicos elementos tallados a detalle son la cabeza, manos y pies; el resto del cuerpo es una armadura de madera cubierta con una fina vitela. La escultura del Niño Dios se considera que es una adición posterior, también es una imagen de vestir y puede mover la cabeza y tal vez los brazos.⁶⁶

Otra imagen articulada importante en el ámbito español, aunque de importación, es el Santo Cristo de Burgos, venerado en la Catedral de dicha ciudad desde el año de 1836 ya que anteriormente estuvo resguardado en el

⁶³ *Ibid.* p. 58, *Apud.* A. Bonet Correa, *Monasterios Reales del Patrimonio Nacional*, pp. 25-26.

⁶⁴ Susan Webster, *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Congraternities and the processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 75-79.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 79-80. De acuerdo a esta información que proporciona Webster podría pensarse que tal vez se trataba de un autómatas, cuyo sistema de engranes y poleas se activaba por medio de una fuerza ejercida sobre alguna parte de su cuerpo.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 79-81.

convento de los Agustinos Ermitaños.⁶⁷ No se sabe cómo llegó a Burgos, al respecto existen varias leyendas siendo muy probable que se haya importado de los Países Bajos.⁶⁸ La pieza fue restaurada recientemente, revelando la elevada calidad técnica de la obra, la diversidad de materiales empleados en su elaboración y los complejos artificios que dan efectos naturalistas.⁶⁹

El Cristo de Burgos está articulado de cuello, hombros, codos, dedos de las manos y rodillas; articulaciones que están forradas delicadamente de cuero,

... en la piel que conforma el cuello se practican unas costuras con hilo de cáñamo para semejar los tendones. La piel de las manos y pies se coge a modo de guantes, colocándose en su interior las falanges de madera. En las manos, dentro de cada dedo, se ha introducido un alambre de hierro que sirve para colocar los dedos en una posición determinada. En el extremo de cada dedo se ha abierto, en la piel, el arranque para pegar unas uñas hechas de asta, curvadas mediante calor, que confieren a los dedos de manos y pies un aspecto muy naturalista.⁷⁰

Además, para rellenar los engranajes que permiten el movimiento se introdujo lana picada, dando una apariencia más natural al cuerpo.⁷¹ No sólo eso, sino que en el pecho del Cristo se alberga un recipiente del cual, mediante un conducto que comunica a la abertura de la llaga del costado, se hacía que brotara sangre.⁷² Las numerosas heridas y llagas que lleva en todo su cuerpo también se realizaron cuidadosamente, utilizando trozos de piel, yeso y cola.⁷³ El efecto

⁶⁷ María José Martínez Martínez, “El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados” en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 2003-2004, p. 208. Consultado el 05 de marzo de 2010, en: bddoc.csic.es:8080/detalles.html?tabla=docu&bd=ISOCART&id=523517.

⁶⁸ *Ibid*, p. 236. Felipe Pereda apunta que probablemente se realizó en Flandes o Alemania, a finales del siglo XIV, pues “su existencia está documentada ya en 1399”. Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, p. 136.

⁶⁹ María José Martínez Martínez, *op. cit.*, p. 218.

⁷⁰ *Ibid*, p. 219.

⁷¹ *Ibid*, p.207. Quizá este relleno hace que la piel se perciba más flexible y por tanto con mayor apariencia humana. J. E. Varey, hace notar que la piel que cubre la imagen es muy elástica, de manera que “cede fácilmente en cualquier parte que la apliquen el dedo, como si fuera de carne”. J. E. Varey, *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, p. 31, *Apud*. Fray Pedro Liviano, *Historia del Santísimo Cristo de Burgos*, pp. 37-38.

⁷² María José Martínez Martínez, *op. cit.*, p. 219.

⁷³ *Ibid*.

naturalista conseguido como el hecho de llevar cabello natural en la cabeza, barba y bigote; dio pie a múltiples leyendas en torno a él a lo largo del tiempo, como creer que le crecían las uñas, el pelo y la barba; que sangraba y sudaba y que se trataba de una momia.⁷⁴

El delicado trabajo del Cristo de Burgos deja ver que no sólo fue concebido para presentar una figura lo más naturalista posible, sino para usarse en escenificaciones litúrgicas y, por tanto, mostrar movimiento. Debió impactar enormemente ver un cuerpo de apariencia real crucificado, sangrando, y al momento de descenderlo, ver que su cabeza, brazos y piernas se movían. Constancia de dicho impacto es lo que se cuenta de la reina Isabel La Católica, quien pidió un clavo de las manos del Cristo de Burgos en calidad de reliquia, la reina quiso estar presente al tiempo que se le quitara, y al ver que el brazo se movía lentamente, cayó desmayada.⁷⁵

La fama y veneración que alcanzó el Cristo de Burgos fue considerable y de él se hicieron muchas réplicas –en pintura y en escultura– que se conservan en Europa y en América, incluso -en México- existen imágenes que no se parecen al Cristo de Burgos, pero que se le asociaron.⁷⁶

⁷⁴ *Ibid*, pp. 212-217.

⁷⁵ J. E. Varey, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁶ En Andalucía existen varias réplicas en pintura y en Lima, Perú, existe la única copia autorizada que fue hecha a finales del siglo XVI, para los agustinos de Sevilla, y un siglo más tarde fue llevada a América. Ver: “El Cristo de Burgos centra la exaltación de la cruz en la Catedral”, consultado el 12 de mayo de 2009 en: www.soitu.es/soitu/2008/09/13/info/1221325418_497543.html En la ciudad de Tlaxcala, México, existe una talla en madera, réplica del Cristo de Burgos, es conocida como “El Señor del Vecino” y aunque no se observa articulada y ya no tiene los huevos de avestruz a sus pies, tiene mucha semejanza con el Cristo de Burgos. Por otro lado, entre las esculturas articuladas de la ciudad de México, está un Nazareno conocido como “El Señor de Nextengo”, conservado en la capilla de la colonia Nextengo, en la delegación Azcapotzalco; dicha pieza iconográficamente no tiene parecido con el Cristo de Burgos, pero en la década de 1940 el pintor español Alejandro Pardinas afirmó que tenía facciones parecidas al Cristo de Burgos. Lo anterior se anota en un artículo de *Jueves de Excelsior* conservado entre la comunidad de la capilla, del cual no se ha podido localizar su fecha exacta. Otros datos sobre el Señor de Nextengo se pueden ver en: Higinio

Otros Cristos articulados con características similares al de Burgos son el de Finisterre, el de Orense y el de Palencia, los cuales también se han datado como del siglo XIV y comparten similitudes en su manufactura y en las leyendas de sus orígenes.⁷⁷ Finalmente, resta mencionar como articulado al Cristo de Gascones (Segovia), el cual podría ser de una época anterior.⁷⁸

Por otro lado, se sabe que a comienzos del siglo XVIII en el obispado de Coria (Cáceres) proliferó la construcción y uso de Cristos articulados para la escenificación del Descendimiento, y junto con él la de la Virgen Dolorosa, también articulada, la cual solía ser “talla de candelerero, de madera policromada, ojos de cristal, pelo postizo natural y brazos articulados”.⁷⁹ Documentación del pueblo de Ahigal prueban el uso dado a dichas esculturas, por ejemplo, está una licencia del año de 1753 por medio de la cual el obispo de Coria autoriza la compra de un Cristo articulado y una Virgen de la Soledad, al año siguiente las escenificaciones comenzaron y se describen de la manera siguiente.

Se llevaba a cabo una procesión con varias imágenes, entre ellas un Cristo yacente y una Dolorosa, llegados al sitio conocido como el Calvario se sacaba de su urna al Cristo articulado y lo clavaban en la cruz,

Vázquez Santa Ana, *Cristos célebres de México*, [México] 1950. Higinio Vázquez Santa Ana, *Fiestas y costumbres mexicanas*, Tomo II, México, Ediciones Botas, 1953

⁷⁷ El Cristo de Palencia es considerado una obra alemana de finales del siglo XIV, se conserva en el convento de Santa Clara de Palencia, lleva cabello natural y uñas de apariencia naturalista. Ver a Fernando Caballero “Las clarisas restauran su Cristo”, consultado el 30 de agosto de 2010 en: www.nortecastilla.es/pg060621/prensa/noticias/Palencia/200606/21/VAL-PAL-058.html Sobre el Santo Cristo de Finisterre se menciona algo en: http://es.wikipedia.org/wiki/Santo_Cristo_de_Finisterre

⁷⁸ Felipe Pereda, *op. cit.*, p. 105. “Cristo yacente llamado “de los Gascones” en: *Revista de Folklore*, Caja España, Fundación Joaquín Díaz. Consultado el 30 de agosto de 2010 en: www.fundjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=400

⁷⁹ José María Domínguez Moreno, “La función del descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)” en: *Revista de Folklore*, Caja España, Fundación Joaquín Díaz. Consultado el 24 de noviembre de 2008 en: www.fundjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=656

al tiempo que algunas mujeres movían los articulados brazos de la Dolorosa [...] para que enjugase sus lágrimas con un pañuelo [...]. Durante la “crucifixión” se entonaba el Misere. Seguidamente el sacerdote predicaba el “sermón del Descendimiento”, tras lo cual los diputados de la Cofradía de la Vera Cruz desclavaban al Cristo y lo ponían en los brazos de la Virgen, estirados para recibir aquella imagen. Colocado de nuevo el Cristo Yacente en la [... urna,] la procesión del Santo Entierro volvía a la iglesia.⁸⁰

Pero las escenificaciones no duraron mucho tiempo porque en el año 1788 el obispo de Coria, fray Diego Martín y Rodríguez, prohibió dichas ceremonias en todo el obispado, debido a la degeneración en que había caído la representación y al uso poco respetuoso que se daba a las imágenes, el obispo decía:

Unos se ocupan de miradas liziniosas, otros en conversaciones mundanas, otros en voces destempladas y otros (quando mas) en unos suspiros y lagrimas materiales [...] sacadas maquinal y por tramoia [...]. Que se usa en algunos pueblos de subir y bajar con un cordel las manos de la ymagen de N[uestro] S[eñor]a de la Soledad para limpiar los ojos y recibir la corona y los clabos que le han de ofrecer los minsas. y otras imbenziones ajenas a la seriedad con que se debe celebrar este tierno paso.⁸¹

De la anterior narración es importante hacer notar que en la escenificación no sólo se le da movimiento al Cristo sino también a la Virgen, la cual era de candelero, y que en nuestro estudio a las imágenes articuladas novohispanas de este tipo en comparación con las otras, estamos considerando que la función de las articulaciones es facilitar el cambio de vestuario y cambio de actitud, quizá a la Virgen sólo se le ataron unos cordones para activar el movimiento.

La tradición de la manufactura y uso de esculturas articuladas pasó pronto de España a la Nueva España, donde tuvo una gran difusión, a juzgar por un gran número de piezas que aún se conservan, y donde adquirió características propias.

Existen varios Cristos articulados hechos en la técnica de caña de maíz, arte que

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* Años antes (1776) en La Laguna, Tenerife, Islas Canarias; ya se había prohibido la escenificación del Descendimiento y entierro de Cristo, quizá porque, como observaba un memorialista “Házese este Entierro en el Claustro del Convto. y se va a él como se iría al Coliseo de las Comedias, sin guardar reverencia ni atender [*sic*] al respetabilísimo Señor.” A.A.V.V. *La muerte y entierro de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*, San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna-Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico, 2000, p. 55. Agradezco al Dr. Pablo Amador haberme permitido consultar este libro.

combinó saberes prehispánicos y españoles, y cuya manufactura se ha datado en el siglo XVI.⁸² Un caso es el Señor de Sacromonte, del Santuario de Sacromonte, Amecameca, fundado en el año de 1584.⁸³ Otros dos ejemplos los encontramos en el actual estado de Michoacán, se trata de dos Santos Entierros, uno en la Parroquia del Sagrario Metropolitano (Templo de las Monjas) de Morelia (fig. 3), y otro en la Capilla de la Soledad, Tzintzuntzan; ambos están articulados de los hombros.⁸⁴ Finalmente, como ya se mencionó, el “Señor Difunto” conservado en Tenerife, Islas Canarias; también es una obra de origen novohispano, elaborada con caña de maíz, articulado de los hombros y documentado como del siglo XVI.⁸⁵

Aunque no se han localizado muchos documentos que nos den información detallada de cómo se utilizaban estas imágenes con la capacidad de mover sus miembros en el ámbito novohispano, a continuación mencionaremos una referencia temprana que refiere al uso y características de las esculturas. Se trata de la crónica ampliamente conocida del dominico Agustín Dávila Padilla, quien narra la representación del Descendimiento realizado el Viernes Santo del año de 1582 dentro de la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de México, con motivo de la inauguración de la cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Cristo. En esa ocasión se colocó un gran tablado dentro de la capilla mayor, en él se pusieron

⁸² Cabe aclarar que las esculturas que comúnmente se denominan de caña de maíz están hechas con materiales ligeros, tales como papel, tela, caña de maíz (en caña o en pasta) y maderas livianas, como el colorín; por lo que resulta más apropiado llamarlas esculturas ligeras.

⁸³ Xavier Moysén, *México, angustia de sus cristos*, p.XI. Gabriela García Lascurain V. “Relación de imágenes de caña de maíz y/o papel amate de México” en: *Imaginería indígena mexicana. Una catequesis en caña de maíz*, p. 413. Por su parte, Rigel García señala que no existe la certeza de que este Cristo haya sido articulado desde su origen y que probablemente se trate de una intervención posterior. Rigel García, *De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El Santo Entierro de Amaqueme*, (Tesis de maestría en Historia del Arte, UNAM), pp. 12 y 22.

⁸⁴ Sofía Irene Velarde Cruz, *Imaginería michoacana en caña de maíz*, Morelia, CONACULTA-Instituto Michoacana de Cultura, 2003, pp. 107-108, 172, 175-177.

⁸⁵ Pablo F. Amador Marrero, *op. cit.*, p. 55, *Apud*. D. Martínez de la Peña, “Esculturas americanas en Canarias”, *II Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, pp. 479-480.

tres cruces cavadas en el suelo y se les rodeó de algunas piedras y hierbas silvestres. Al centro estaba la imagen de Cristo crucificado, a los lados de él, los dos ladrones; a la derecha del mismo, la de la Virgen, y en el resto del tablado estaban las esculturas que se llevarían en procesión.⁸⁶ Los personajes principales, Cristo y la Virgen, eran piezas articuladas; la escultura de Cristo era, a decir del dominico, “de las que en esta tierra se hacen de caña, con el primor que para aquél espectáculo se requiere. Los [h]ombros y rodillas están con tal disposición, con unas bolas que tienen por de dentro [*sic*] bien disimuladas y cubiertas; que hacen juego con mucha facilidad, como si fuesen de cuerpo natural.”⁸⁷ Mientras que, la Virgen María estaba “en pie, vestida de luto, [...] hecha de tal suerte, que con unos cordeles que se mandan por debajo de las andas, pueda la imagen llegar las manos [...] al rostro, y humillar la cabeza, y también inclinar el cuerpo.”⁸⁸

En dicha escenificación participaron un gran número de religiosos y con las imágenes articuladas realizaron una serie de acciones, las manipularon para mostrar movimiento y en cierto modo fueron tratadas como personas reales. A la Virgen se le pidió permiso para descender a su hijo, también se le presentaron las insignias de la pasión, de manera que se pudo ver que las abrazaba y las hacía llegar a su rostro y ponerlas en sus ojos. Asimismo, tenía en las manos un lienzo, como muestra de que le servía para enjugar sus lágrimas. A Jesús se le desclavó y descendió, después fue llevado a los brazos de su madre; y finalmente, se le pidió permiso a la Virgen para conducir a su hijo al sepulcro.⁸⁹

⁸⁶ Fray Agustín Dávila Padilla, *op cit.*, p. 563.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 564-565.

En opinión de Dávila Padilla, la escenificación causó efectos considerables, de manera que unos aborrecen los pecados, “[otros] consideran el sentimiento de la madre, y otros [más] piden perdón al hijo; [... y en ocasiones] suele ser tanto el ruido de los sollozos y sentimiento del pueblo, que apenas se entiende [lo que dice] el predicador [... cuando] pide licencia a la Virgen para dar sepulcro al cuerpo de su hijo.”⁹⁰ Así, las representaciones con esculturas articuladas en movimiento debió ser un buen recurso para transmitir un mensaje y conmover a los presentes, según Dávila Padilla, “la representación de estos misterios aviva nuestra memoria, fortalece la Fe, y despierta nuestros afectos para Dios.”⁹¹

He localizado otra referencia en la que no tenemos la certeza de que las esculturas sean articuladas; sin embargo, resulta interesante porque a través de ella se observa que en las prácticas religiosas del siglo XVI existía una clara necesidad de darle movimiento a las imágenes. Se trata del caso que llegó a la Inquisición, en el que se denunció la manipulación de imágenes religiosas de manera poco respetuosa. El documento en cuestión describe varias representaciones que orquestó Francisco de Guzmán, natural de Sevilla, de oficio sastre y mayordomo de la cofradía de la Soledad de la ciudad de Veracruz. El sexto viernes de cuaresma del año de 1585, Guzmán escenificó la despedida de Cristo de su madre, antes de padecer la Pasión y muerte; para ello puso un tablado en la iglesia mayor y

en el hueco de una ventana que estaba en la pared arrimada al tablado encajó como en hornilla una imagen de Dios Padre que tenía en la mano una pluma y papel firmando la sentencia de muerte de Cristo, en el tablado estaba la imagen de la Soledad y otra de Cristo, fantástica y mal compuesta, y otra del evangelista San Juan, que no tenía que ver con ella [...] porque era una imagen de Santo Geminiano, que es patrón en esta iglesia

⁹⁰ *Ibid.* p. 565

⁹¹ *Ibid.* p. 562.

contra los mosquitos, y es robusta y con más barba que un ermitaño; mire vuestra merced, [dice el denunciante], si al glorioso apóstol le pintan con tal deformidad, pero disfrazole graciosamente, que para cubrirle el vellocino le echó otro de cabello de nazareno, con que quedó hecho medio salvaje.⁹²

Las acciones para escenificar la citada despedida fueron las siguientes: “abrazáronse las dos imágenes, [...] hijo y madre, y súbitamente hacen hundir la de Cristo por un hueco del tablado [...], como que desaparecía”.⁹³ Agrega otro testigo: “tomando el Cristo por los pies y todo tan indecente [...] poca devoción.”⁹⁴ Posteriormente, los cofrades llevaron la imagen de la Virgen de la Soledad al hospital de españoles de la dicha ciudad de Veracruz.

El Viernes Santo se escenificó el Descendimiento en el hospital antes dicho, en la representación participaron dos miembros de la Compañía de Jesús, quienes se encargaron de desclavar al Cristo de la cruz, subiendo por dos escaleras; al pie de la cruz estaba Francisco de Guzmán, participando en la escenificación.

El dicho sastre estaba en túnica y vestido blanco con una como mitra o tiara en la cabeza y unas tenazas en la mano, creo que representando a Nicodemus, y llegó a desclavar los pies; y desclavado ya el Cristo, como los padres no lo podían sustentar desde lo alto de la escalera donde estaban, dejánselo al Nicodemus, el cual le cobró metiendo un brazo por las corvas y el otro cargándolo sobre los pies, quedó todo el cuerpo del Cristo en vago y así como si llevara algún madero para apalancar con él, llévalo a un tablado que allí estaba con la imagen de la Soledad y púsosele como en el regazo, aunque no fue sino en el suelo del tablado, y acude luego por detrás de la imagen de la Madre de Dios y métele la mano por bajo de las faldas y comiéndola a mover para que hiciese como ademanes de sentimiento, como si fuera cosa de matachines.⁹⁵

Es probable que el Cristo y la Virgen que utilizó Guzmán fuesen articulados, pues en la escenificación de la despedida se menciona que las imágenes se

⁹² Archivo General de la Nación, *Inquisición*, Vol. 139, Exp. 29, f. 375v. Maya Ramos Smith dio a conocer este documento pero de manera parcial, pues su interés se centró en el teatro novohispano y no en las esculturas religiosas, ella transcribió sólo las fojas 363, 373-377; y el proceso completo va de la 362 a la 377v., ver: Maya Ramos Smith (Coord.) *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, México, CONACULTA-INBA-CITRU, 1998, pp. 351-355.

⁹³ *Ibid*, f. 375v..

⁹⁴ *Ibid*, f. 363.

⁹⁵ *Ibid*, f. 376.

abrazaron; y para desclavar y descender al Cristo de la cruz, éste debió tener por lo menos los hombros articulados; en caso de no ser así, las esculturas articuladas facilitarían tales representaciones y estos eventos dan constancia del interés de la religiosidad popular hacia las figuras con capacidad de movimiento. Además, este caso sucedido en Veracruz (1585), es muy cercano –cronológicamente- a las celebraciones llevadas a cabo en la ciudad de México unos años antes (1582) y que refiere Dávila Padilla, lo que prueba la existencia de una tradición arraigada en la población española que llegaba al Nuevo Mundo y que se continuaría a través del tiempo en la Nueva España.

Otras noticias tempranas a estos eventos las proporciona Chimalpahin, quien refiere que en el año de 1584 “se celebró la ceremonia del Santo Entierro en Amaquemecan, en el Viernes Sancto”,⁹⁶ tal vez dicha ceremonia también incluyó una escenificación. El mismo Chimalpahin informa que en el año de 1587 “por primera vez se hizo una representación de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo en el Viernes Sancto en Coyohuacan.”⁹⁷ No sabemos qué tipo de representación fue, ni que pasaje en específico se representó, ni si se utilizaron figuras articuladas; pero estos datos parecen indicar que a partir del año de 1582, en que se estableció la cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Cristo en la ciudad de México, las escenificaciones de la Pasión y Descendimiento de Cristo empiezan a practicarse en diversos puntos de la Nueva España.

Regresando al caso de Francisco de Guzmán, vemos que al año siguiente (1586), a Guzmán le fueron prohibidas tales representaciones, pero nuevamente

⁹⁶ Francisco Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 289.

⁹⁷ *Ibid.* p. 291.

manipuló la escultura de la Virgen de la Soledad. Esta vez la puso en su altar “con unas Horas en las manos, como que estaba rezando, y por no sé qué desasiósele la una mano y quedole levantada un poco más alta que las Horas; anda luego la cosa y dice que es milagro, y a no atajarlo el comisario de palabra y va la gente a porfía a verlo.”⁹⁸

El interés de Guzmán en utilizar imágenes religiosas no cesó tras las amonestaciones que se le hicieron en el año de 1586, sino que en enero de 1587 insistió y fue más lejos, pues en esta ocasión las empleó en eventos de carácter profano.⁹⁹

El domingo 11 de enero de 1587, Francisco de Guzmán, con motivo de recordar que el Niño Jesús se había perdido en el templo, organiza una diversión; ya no una procesión nocturna, como un año antes lo había hecho y que también fue mal vista. Se trataba de una justa donde hombres a caballo, enmascarados, con libreas y lanzas; combatían con un “Dominguillo o bulto como de hombre hecho de palo que llaman don Peroleño”.¹⁰⁰ Pero, para acompañar dicho evento, Guzmán sacó de la iglesia de San Francisco una figura religiosa que en aquél momento estaba “como que representando con otra figura los sabios de la ley que disputaban con el Niño Jesús”.¹⁰¹ La imagen en cuestión era La Magdalena, la cual “los [Jueves y] Viernes Santos suelen sacar los cofrades de la

⁹⁸ AGN, *Inquisición*, Vol. 139, Exp. 29, f. 377.

⁹⁹ Maya Ramos Smith no transcribe la parte que a continuación se tratará, tal vez por tratarse de un evento de carácter festivo y no propiamente de una escenificación, a nosotros si nos interesa por involucrar el uso de imágenes religiosas.

¹⁰⁰ *Ibid.* f. 365.

¹⁰¹ *Ibid.* f. 371v.

Soledad o los de la Veracruz en la procesión de los penitentes en unas andas abrazada con una cruz.”¹⁰²

La Magdalena era una imagen de las llamadas de vestir, no sabemos si articulada o no, pues la información es un tanto confusa. Un testigo afirma que “la dicha figura es la cabeza y manos de madera barnizada y el cuerpo es postizo y se lo suelen poner de ropa o de paja.”¹⁰³

En dicha diversión se cometieron una serie de actos poco respetuosos con la imagen. En primer lugar, Guzmán vistió a La Magdalena con un ropaje que no era de ella sino de otra escultura, de “una imagen de Nuestra Señora”.¹⁰⁴ El vestuario consistió en “una delantera de raso blanco y un manto de damasco azul, la dicha delantera y manto con franjas de oro”.¹⁰⁵ En segundo lugar, la arregló de manera distinta a como era costumbre, pues un testigo dijo no haber reconocido que era La Magdalena porque “no llevaba el cabello largo y tendido como lo suele llevar en la procesión”.¹⁰⁶

Una vez vestida la Magdalena fue subida a un carro enramado para llevarla hasta donde se realizaría la justa, los que la vieron “se rieron de ver que salía descolorida y muy compuesta”.¹⁰⁷ El personaje que le asignó Guzmán a la Magdalena era ser “la Ninfa de don Peroleño” o “la dama de don Pedro Palo”.¹⁰⁸

¹⁰² *Ibid.* f. 366v.

¹⁰³ *Ibid.* f. 371v. Probablemente sí era una obra articulada, pues como se dijo arriba, un testigo la vio abrazada a una cruz, otro dice que se salía “arrimada a una cruz” y, uno más, refiere que iba “al pie de la cruz”, ver f. 366v. y 369. En caso de ser cabeza y manos, para investigaciones futuras resultaría de gran provecho investigar sobre la importación de caritas y manos, principalmente de Filipinas. Agradezco a la Mtra. Elena Estrada de Gerlero ésta y otras sugerencias de nuevas líneas de investigación.

¹⁰⁴ *Ibid.* f. 367.

¹⁰⁵ *Ibid.* f. 371v.

¹⁰⁶ *Ibid.* fs. 369-369v.

¹⁰⁷ *Ibid.* f. 366.

¹⁰⁸ *Ibid.* fs. 369 y 371v.

Ya en la plaza pública donde se llevó a cabo la justa, continuaron los actos considerados irrespetuosos, pues la imagen sacra fue tomada como imagen profana. Juan de Zoca, quien fuera el que derribó al muñeco de palo y por tanto el ganador, subió al carro enramado y fingió “que hacía caricias y amores a la dicha figura, le decía limpiándole las lágrimas con un pañuelo: Callad Señora, no lloréis ni tengáis pena que yo os trataré mejor que don Peroleño, como dando a entender que la había ganado en la justa.”¹⁰⁹

El expediente no contiene el auto resolutivo en contra de estos actos, ni sabemos que tan frecuente ocurrían casos similares, lo que si sabemos es que desde el Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585) se prohibió hacer esculturas de vestir, mandando que sus ropajes sean del mismo material, “que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan asignadas sus vestiduras propias [...] Y cuando fuere necesario vestir o adornar de cualquier modo a las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias.”¹¹⁰

A pesar de tales prohibiciones, las faltas se siguieron cometiendo, pues casi dos siglos después, el Cuarto Concilio Provincial Mexicano (1771) sigue insistiendo en que no se hagan imágenes de vestir, que no se adornen con “collares, gargantillas, pulseras y otros muy ajenos de las singular modestia de María santísima y santas vírgenes”¹¹¹, además, se insiste en no sacar a las

¹⁰⁹ *Ibid.* fs. 366-366v.

¹¹⁰ *Tercer Concilio Provincial Mexicano*, título XVIII, parágrafo IX, p. 210, consultado en: Pilar Martínez López-Cano (coord), *Concilios Provinciales Mexicanos: época colonial* (CD), México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004.

¹¹¹ *Ibid.* Cuarto Concilio Provincial Mexicano, título XXI, parágrafo 8, p. 250. Este concilio no tuvo fuerza de ley por no ser aprobado por el Rey ni por el Papa, pero refleja el interés por legislar prácticas religiosas inadecuadas.

imágenes de las iglesias para vestir las porque disminuye el “respeto y veneración que los seglares han de tener a las imágenes, que aprecian en poco cuando al vestir las solo ven unos cartones o armadura de palos”.¹¹² Y añade, que si es necesario vestir las, “los vestidos una vez puestos a las santas imágenes no se puedan aplicar a usos profanos sino que quedan para decencia y adorno de ellas.”¹¹³ De dichos decretos se entiende que una falta común fue el empleo de vestidos de uso profano en imágenes sagradas, a manera de préstamo, y que se sacaban las esculturas de las iglesias para ser vestidas.

Otras noticias sobre el uso de esculturas articuladas las encontramos en Agustín de Vetancurt, ya en el siglo XVII. El franciscano refiere que de la capilla de San José de los Naturales de la ciudad de México salían procesiones todos los viernes de Cuaresma y sacaban un paso representando la Pasión, “para cuyo efecto tienen de talla y goznes”.¹¹⁴ También, el viernes de la Semana Santa se llevaba a cabo el “descendimiento de la cruz, en que hay muchas lágrimas [y] sale la procesión del Santo Entierro”.¹¹⁵ Aunque Vetancurt no aclara que en este caso se trate de un Cristo articulado, lo más probable es que sí lo fuera. Además, este cronista, refiere otras escenificaciones que se llevaban a cabo en dicha capilla, por ejemplo, se podía ver darle la lanzada a un Cristo, al cual le ponían “en la llaga una vexiga de licor de carmín”, mientras que el día de la Ascensión del Señor le subían “con cordeles, y le recibe una nube” y para el día del Espíritu Santo “de lo

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Agustín de Vetancurt, *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos y religioso del nuevo mundo de las Indias*, p. 42

¹¹⁵ *Ibid.*

alto lo bajan.”¹¹⁶ Para Vetancurt los recursos escénicos seguían siendo necesarios pues consideraba que “como los naturales no tienen más entendimiento que los ojos, les ponen a la vista los misterios, para que queden en la Fee mas firmes”.¹¹⁷

Resta decir que con el paso del tiempo el interés en utilizar imágenes articuladas para escenificaciones religiosas no se perdió.¹¹⁸ En la actualidad, en algunos lugares del Distrito Federal se sigue haciendo uso de ellas para escenificar el Descendimiento, como en San Gregorio Atlapulco, Xochimilco; ceremonia de la que se trata en el apéndice de este trabajo. En otros puntos del Distrito Federal se siguen usando esculturas articuladas pero ya no para mostrar movimiento, sino para sacarlas en la llamada “procesión del silencio” y después velar la imagen de Cristo ya muerto (figs. 4-7).

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Se han localizado pocas noticias para los siglos siguientes, Enrique de Olavarría y Ferrari recoge un escrito del año de 1825, donde se crítica las escenificaciones poco reverentes que se hacían en algunos pueblos durante la Semana Santa. En él se ve la gran participación de personas representando diferentes personajes, pero también el uso de imágenes, como la “efigie del Redentor [...] que por medio de cordeles la hacen caer y volver la sagrada cabeza con otros movimientos, según el antojo de sus espíritus groseros.” Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, México, Porrúa, 1961, Tomo I, pp. 202-203. Más tarde, Guillermo Prieto, narra de manera divertida e irónica el desarrollo de la “Semana Santa en Tacubaya (1840)”, donde se observa que diversos personajes eran representados por personas, mientras que “nuestro Padre Jesús ... es una imagen colosal, de goznes y de rostro bellísimo.” Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos (de 1840 a 1853)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944, (Biblioteca Enciclopédica Popular, 18), pp. 11-14. Por otro lado, no está de más mencionar una noticia sobre las escenificaciones con esculturas articuladas en Chile. Se trata de la crónica que dejó el viajero francés M. Frézier, quien en el año de 1713 presenció en Valparaíso la escenificación del Descendimiento con figuras articuladas de tamaño natural. “A medida que se quitaban los clavos –dice este viajero- la corona y los otros instrumentos de la Pasión, el diácono se los pasaba a una Virgen vestida de negro que por medio de resortes los tomaba con sus manos y los besaba uno detrás de otro. Por fin, cuando hubo descendido de la cruz, se le colocó con los brazos cruzados y la cabeza derecha en un sepulcro magnífico, entre hermosos paños blancos guarnecidos de encaje y bajo rica colcha de damasco. Este lecho-sepulcro tiene una espléndida escultura dorada y rodeada de bujías.... Así se le condujo por las calles al fulgor de las velas; muchos penitentes que acompañaban la procesión iban cubiertos con un saco de tela abierto por la espalda y se disciplinaban ...” Crónica citada por Isabel Cruz de Amenábar, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, [1995?], p. 199, *Apud.* M. Frézier, *Relación del viaje por el mar del Sur a las costas de Chile y Perú durante los años de 1712, 1713 y 1714*. Trad. De Nicolás Peña M., Santiago, Imprenta Mejía, 1902, pp. 112-113.

En el siguiente cuadro se asientan las iglesias del Distrito Federal en donde se sigue haciendo uso de imágenes articuladas, ya sea para sacarlas en la procesión del silencio del Viernes Santo, para llevar a cabo la representación del Descendimiento; o bien, para realizar ambos eventos. Únicamente en Mixquic la procesión se lleva a cabo el 31 de diciembre de cada año, día en que se festeja al “Señor de las Maravillas”.

Iglesia	Delegación	Advocación	Evento
Santa Lucía	Álvaro Obregón	Santo Entierro	Procesión del silencio
San Francisco de Asís Xocotitla	Azcapotzalco	Santo Entierro	Procesión del silencio
Santo Tomás Apóstol	Azcapotzalco	Santo Entierro	Descendimiento
Inmaculada Concepción	Cuauhtémoc	Cristo Muerto	Procesión del silencio
Nuestra Señora de los Ángeles	Cuauhtémoc	Santo Entierro	Procesión del silencio
Santa Catarina Virgen y Mártir	Cuauhtémoc	Santo Entierro	Procesión del silencio
San Andrés Apóstol, Mixquic	Tláhuac	“Señor de las Maravillas” (Cristo en la cruz)	Procesión
Santa Cruz y Soledad	Venustiano Carranza	Santo Entierro	Procesión del silencio
San Gregorio Magno, Atlapulco	Xochimilco	Santo Entierro	Descendimiento, y procesión del silencio
San Luis Tolosa, Tlaxiamalteco	Xochimilco	Santo Entierro	Procesión del silencio
Santiago Apóstol, Tulyehualco	Xochimilco	Santo Entierro	Descendimiento y procesión del silencio
San Francisco, Tepepan	Xochimilco	Santo Entierro	Descendimiento y procesión del silencio

III. LA ESCULTURA ARTICULADA DEL DISTRITO FEDERAL

Ahora bien, es momento de abordar las obras articuladas que actualmente se conservan en el Distrito Federal que, como ya se ha visto, son de carácter religioso. Hasta este momento se han detectado 146 imágenes de este tipo entre los siglos XVI y XX.¹¹⁹ Con la excepción de dos piezas que son de propiedad particular el resto está ubicado en diferentes iglesias y capillas en 13 de las 16 delegaciones que conforman dicha entidad.¹²⁰ La gran mayoría fueron talladas en madera, sólo en doce casos se empleó la caña de maíz¹²¹ y en uno –quizá- el cartón.¹²² Los tamaños varían, la más pequeña mide 36 cm. de altura¹²³, es un Niño Dios (fig. 8); mientras que la más grande mide 222 cm. de altura, es el Santo Entierro de San Marcos Mexicaltzingo, delegación Iztapalapa¹²⁴.

En el presente trabajo se propone analizar cuatro aspectos que nos han parecido importantes de las imágenes articuladas, los dos primeros (época constructiva e iconografía) aparecen en la ficha de registro del CNENDF, pero los

¹¹⁹ Cabe mencionar que la selección de escultura articulada del siglo XIX y XX no es representativa porque el CNENDF solo tiene algunos casos de estos periodos por no ser su objetivo registrarla de manera sistemática.

¹²⁰ No se han detectado piezas en las delegaciones de Cuajimalpa, Gustavo A. Madero y Magdalena Contreras; lo cual no forzosamente significa que no existan en ellas. Puede ser que en el CNENDF no se tenga tal información porque no se ha permitido el acceso total a ellas o porque falta visitar algunas iglesias y capillas.

¹²¹ Las esculturas que comúnmente se denominan de caña de maíz o escultura ligera suelen estar manufacturadas con diversos materiales, tales como madera, tela, papel y la caña de maíz, ya sea en caña o molida; así como con diversas técnicas, como es el tallado, moldeado y modelado.

¹²² La pieza de cartón la abordaremos en el inciso c3 y aunque faltan estudios especializados que confirmen que está hecha de dicho material, lo asentamos así porque de manera visual y táctil así nos pareció.

¹²³ Este Niño Dios es obra de finales del siglo XIX o principios del XX y pertenece a la familia Mendoza Zaragoza, habitante y originaria del centro de Xochimilco. Mi agradecimiento a Mariza Mendoza por haberme permitido sacar fotos de esta pieza.

¹²⁴ De esta obra no tenemos buenas fotos, por ello no se incluyen, además no estaba registrada en el CNENDF. Las medidas fueron tomadas del informe de la restauración hecha por la Coordinación del INAH, mencionado en el primer capítulo de este trabajo.

dos últimos (características estructurales de la talla y tipo de articulación) nos obligan a mirar con más detalle y requieren un trabajo descriptivo, estos dos últimos aspectos nos llevarán a deducir la capacidad y la calidad de movimiento que pueden tener estas efigies.

1. ÉPOCAS CONSTRUCTIVAS

Establecer cronologías para la escultura articulada implica enfrentarse a una serie de dificultades, por un lado, estamos ante piezas que generalmente han sufrido intervenciones posteriores a su construcción, sobre todo han sido repolicromadas, de manera que han perdido gran parte de sus rasgos primigenios y, en ocasiones, cualidades artísticas. Por otro lado, carecemos de documentos que confirmen una época, no se han localizado contratos que nos refieran un autor o un taller, como tampoco quién o quiénes las solicitaron. Estas dos problemáticas son comunes a la escultura novohispana en general, pero en la articulada existe, además, una tendencia a ser catalogarlas como obras del siglo XVIII por el simple hecho de ser articuladas y llevar elementos postizos. Aunque ambos elementos proliferaron en el siglo XVIII, ya se ha explicado que están presentes desde el siglo XVI. En este sentido, este trabajo plantea como hipótesis que varias de las piezas catalogadas como dieciochescas en realidad son más tempranas y en los próximos apartados defenderemos las propuestas cronológicas.

En el cuadro de abajo mostramos piezas datadas entre los siglos XVI y XX. Aunque nuestro interés y el del catálogo están puestos en el período virreinal, se ha conservado el registro de algunas piezas del siglo XIX porque su catalogación dentro de dicha centuria planteo dudas o porque son piezas que muestran

pervivencia de intereses generalmente asociados con el periodo virreinal. En este mismo sentido, se han conservado los datos encontrados de las obras del siglo XX, porque evidencian que el interés en las imágenes articuladas continuó, tanto en la producción como en la demanda.¹²⁵

SIGLO	NÚMERO
XVI-XVII	1
XVII	5
XVII-XVIII	1
XVIII	98
XVIII-XIX	5
XIX	26
XIX-XX	6
XX	4

Las cifras anteriores dejan ver que la gran mayoría de las piezas articuladas del Distrito Federal han sido catalogadas en el siglo XVIII, lo que representa el 67.1 % del total de ellas, mientras que un 4.7 % se considera que fueron construidas entre los siglos XVI y XVII, y un 28 % entre los siglos XIX y XX. De los anteriores porcentajes se pudiera interpretar que, a pesar de que se tienen noticias de la producción y uso de esculturas articuladas en Semana Santa durante el siglo XVI -como lo refiere la crónica de Dávila Padilla- pareciera que no se conservan o que durante el siglo XVII no hubo gran interés en construir otras y que en el XVIII resurge ese interés, existiendo una gran demanda y producción de ellas. Pero, ¿Realmente fue así? O bien, ¿Las imágenes creadas en el siglo XVI y XVII tuvieron un gran uso, de manera que terminaron por resultar inservibles y

¹²⁵ Cabe aclarar que la mayor parte de la información que se asienta en el siguiente cuadro ha sido tomada del CNENDF, el cual, en primer lugar, recupera las catalogaciones realizadas por el INAH y el CONACULTA. Sin embargo, cuando ha sido pertinente se han corregido datos. También estamos incluyendo piezas articuladas que no habían sido catalogadas por dichas instituciones.

fueron destruidas y para el siglo XVIII fue necesario elaborar nuevas esculturas? O quizá, ¿Las prácticas religiosas del siglo XVIII demandaron una gran producción de esculturas articuladas? O tal vez ¿será necesario hacer una nueva catalogación porque realmente varias esculturas articuladas consideradas del siglo XVIII podrían ser del XVII o XVI?

Aún no se tiene respuestas a las anteriores preguntas que requieren de una ardua labor y de estudios interdisciplinarios, que ayuden a datar las imágenes y profundizar en sus sistemas constructivos. Además, los pocos documentos encontrados no ofrecen grandes detalles para poder seguirle la pista a alguna imagen en particular. Por ejemplo, la crónica de Dávila Padilla hace referencia a un Cristo articulado que se conservaba en la iglesia de Santo Domingo de la ciudad de México, el cual era “de caña” y estaba articulado de los hombros y rodillas.¹²⁶ Actualmente en dicha iglesia existe un Santo Entierro articulado. En el CNENDF se asienta que es de madera, tiene ojos de vidrio, está articulado de hombros y rodillas y está datado como del siglo XVIII (figs. 9-10). Cabría preguntarse ¿qué le pasó al que refiere Dávila Padilla?, ¿el tiempo y su excesivo uso en representaciones de Semana Santa y procesiones acabó por dejar inservible la pieza y fue destruida?¹²⁷

Las preguntas aumentan ante la noticia de documentación resguardada en el Archivo General de la Nación que refiere que, hacia finales del siglo XVIII el Santo Entierro del convento de Santo Domingo era llevado en procesión el Viernes

¹²⁶ Fray Diego Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores*, México, Editorial Academia Literaria, 1955, p. 563.

¹²⁷ El Santo Entierro de Santo Domingo es datado por Roberto Alarcón y Armida Alonso como obra del siglo XVI, pero también señalan que es una talla en madera y no de caña, como el referido por Dávila Padilla. Roberto Alarcón, *Op. cit.*, p. 78.

Santo al convento de la Purísima Concepción, para que las religiosas le rindieran culto,¹²⁸ ¿se trata de la escultura referida por Dávila Padilla? o ¿en ese siglo ya se contaba con una imagen nueva? No lo sabemos, ni los documentos que hablan de esta tradicional procesión dan grandes detalles de las imágenes en cuestión. A tenor y sobre todo lo apuntado por sus restauradores, nos llevan a pensar en una sustitución de la obra en caña de maíz por otra de madera también articulada, que quizá fue la que presidía el culto en el siglo XVIII.

2. ICONOGRAFÍAS

El segundo modo de abordaje propuesto se refiere a las iconografías de las esculturas articuladas, las cuales reflejan los cultos y las devociones de una época, pero también sus usos y funciones. En el siguiente cuadro se anotan las diversas advocaciones que existen dentro de las imágenes articuladas del Distrito Federal y el número de veces que se repiten. También se ha hecho una subdivisión en tres grandes grupos: las diferentes representaciones de Cristo, las de la Virgen y otras variantes, cada una muestra el total que suman.

NOMBRE/ ADVOCACIÓN	NÚMERO
Santo Entierro	43
Nazareno	17
Ecce Homo	14
Cristo en la cruz	13
Cristo cargando la cruz	3

¹²⁸ Informe del defensorio del convento de la Concepción sobre la procesión del Santo Entierro. México, 12 de septiembre de 1780. Archivo General de la Nación (de aquí en adelante AGN), *Bienes Nacionales*, vol. 88, exp. 43, fs. 5. Este documento deja ver que los dominicos piden que la tradicional procesión al convento de la Purísima Concepción, no se realice el Viernes Santo, sino el día siguiente, argumentando que quedaba retirado de la Catedral, lugar a donde llegaba primero la procesión con el Santo Entierro, y que era mucho el cansancio por las innumerables actividades de la Semana Santa; las religiosas tuvieron que aceptar que la imagen fuera llevado a su iglesia el sábado por la mañana.

Divino Preso	3
Señor de la columna	2
Cristo	2
Cristo de la Meditación	1
Divino Salvador	1
Niño Jesús y Niño Dios	3
	Total: 102
Virgen Dolorosa o Virgen de los Dolores	12
Inmaculada Concepción	11
Virgen María	6
Virgen de la Soledad	2
El Tránsito de la Virgen	1
	Total: 32
San José	3
San Antonio de Padua	1
San Judas Tadeo	1
San Juan (Evangelista)	1
San Francisco	1
Santo Anónimo	1
San Miguel Arcángel	1
Arcángel	1
Ánima sola	1
Verónica (antes estaba como Dolorosa)	1
	Total: 12

Como vemos, la mayor parte de la escultura articulada representa a Jesús (eje del cristianismo) en diferentes advocaciones (un 69.8%), pero sobre todo en aquellas que lo vinculan con la Pasión; el 21.9% tiene que ver con representaciones de la Virgen, resaltando la advocación de la Dolorosa (de nuevo una temática asociada a la Pasión) y la Inmaculada Concepción; y sólo un 8.2% se trata de otras representaciones.

Los datos anteriores indican que, en su mayoría, las obras fueron empleadas para la escenificación de pasajes pasionarios y que una tradición que en Nueva España empezó en el siglo XVI, el Descendimiento de Cristo de la cruz con una imagen articulada, fue en aumento. Los Santos Entierros representan un

29.4% del total del corpus aquí registrado, al cual se le podría sumar un 8.9% de piezas de Cristo en la Cruz; mientras que las de la Virgen en sus advocaciones de Dolorosa y Soledad representan un 9.5%.

También el número de piezas de Cristo en su advocación de Ecce Homo y Nazareno es considerable (ambos representan un 21.2 % del total de imágenes), lo cual parecen indicar que a la representación del Descendimiento se agregó otros pasajes, para lo que se requirió esculturas articuladas.

Es necesario aclarar que, aproximadamente el 24% del total de las piezas son de las llamadas “imágenes de vestir”, en donde la principal función de las articulaciones era facilitar el cambio de ropas.

3. CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES

De acuerdo a sus características físicas y a la funcionalidad de sus articulaciones, en este apartado se propone agrupar a las piezas articuladas del Distrito Federal dentro de tres grandes conjuntos: candelero, maniquí y talla completa. Los dos primeros se relacionan por tratarse de imágenes de vestir, pero en los dos últimos –maniquí y talla completa– se ha distinguido subgéneros, de acuerdo a un análisis de uso y función de la imagen. Además, se tiene una imagen que no requiere vestimenta, pero que tampoco lleva una talla completa, por lo que se le ha dado un lugar aparte.

a) Tipo Candelero

Las imágenes articuladas de candelero son aquellas que tienen una talla minuciosa en la cabeza y las manos, tanto el torso como los brazos están

esbozados y la parte inferior del cuerpo se compone de unos maderos, que serán cubiertos por una vestimenta de tela.¹²⁹ Las esculturas de candelero suelen tener los hombros y los codos articulados con el fin de facilitar el cambio del vestuario, sin embargo, no podemos descartar que en otro tiempo se pudo aprovechar la posibilidad de movimiento para hacer participar a la imagen en una escenificación, como sucedió en el obispado de Coria, Cáceres, a mediados del siglo XVIII.¹³⁰

En nuestra investigación, solamente detectamos dos ejemplos de candelero articulado en el Distrito Federal; el primero es la Virgen de la Soledad que se localiza en la parroquia de Santa Cruz y Soledad de la delegación Venustiano Carranza (fig. 11). La imagen es de tamaño natural¹³¹, el torso está pintado de color rosa y presenta articulaciones en los hombros y en los codos, siendo las manos construidas de una sola pieza, donde aparecen juntas y son desprendibles, de unión de espiga¹³² (fig. 12). La parte inferior es una base ovoidal que se une al torso por medio de maderos y está recubierta por un tejido oscuro, sobre el cual se pone la ropa interior y vestido (fig. 13).

El rostro muestra una expresión de dolor contenido a través de la mirada baja, el ceño fruncido y la aplicación de lágrimas; la boca está entreabierta y deja ver la talla de dientes (fig. 14), no lleva cabello tallado sino que porta peluca de cabello natural y tiene ojos de vidrio.

¹²⁹ Gabriel Rivera Madrid llama a este tipo de escultura como “de bastidor”, *op cit.*, p. 153.

¹³⁰ Véase la referencia en el capítulo II de este trabajo.

¹³¹ Mide 1.68 m. de altura aproximadamente. Esta pieza no estaba registrada en el CNENDF.

¹³² Quien esto escribe estuvo presente en el cambio de vestimenta que se le hizo para celebrar su fiesta (02/04/2009) y se pudo observar que la imagen ya está muy deteriorada del torso y las manos, éstas son desprendibles y tienen que ser sujetadas por unas maderas pequeñas y tornillos; en la espalda tiene clavada una madera para que de ahí se sostenga la aureola de metal que lleva; el tipo de articulaciones tanto de hombros como de codos no se pudo observar porque no se desvistió totalmente a la imagen, le dejaron una ropa interior que cubría tanto el torso como la base del bastidor, pero si se pudo verificar el movimiento de los brazos.

Se sabe que esta Virgen ya era muy venerada en el último cuarto del siglo XVIII, probablemente su manufactura es de ese siglo. Juan de Viera se refiere a ella cuando enumera la séptima iglesia parroquial administrada por el clero secular, de las catorce que existían en la ciudad de México, y dice:

Aquí se venera una portentosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad tan célebre por su hermosura como por sus prodigios. Está representada María Santísima de la estatura natural de una muger, vestida de terciopelo negro guarnecido de oro fino, con sus tocas blancas de delicado cambrai, puestas las manos delante del pecho como quien ruega y coronada la cabeza con una corona imperial de oro embutida en piedras. A este templo, como a venerable santuario, ocurre todo el vecindario de México a buscar consuelo en sus aflicciones y faltan paredes donde colgar los votos y retablos que publican sus maravillas, aunque hoy se está ampliando esta parroquial iglesia, con el fin de colocar en el centro de su colateral maior esta Santa Imagen.¹³³

El segundo caso de candelero es otra Virgen de la Soledad que resguarda la misma parroquia y que por cierta semejanza que guarda con la imagen principal se podría pensar que es una copia o su “peregrina”.¹³⁴ Dicha escultura es más

¹³³ Juan de Viera, “Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América Septentrional” en: *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780): tres crónicas*, México, CONACULTA, 1990, p. 226. Gonzalo Obregón es el que rescata esta cita de Viera, nosotros la copiamos de manera más amplia por resultar interesante. Véase la introducción de: Gregorio Pérez Cancio, *Libro de fábrica del templo parroquial de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Años de 1773 a 1784*, México, INAH, 1970, p. 22. También, Gonzalo Obregón señala que “la iglesia, situada al oriente de la ciudad de México, está enclavada en un barrio que fue pobre y que lo sigue siendo.” *Ibid*, p. 19. Actualmente, en los alrededores de la parroquia de la Soledad vive y trabaja gente de bajos recursos económicos, y según la Sra. Edelmira Lomelín, trabajadora social, la Virgen de la Soledad es muy venerada entre la gente marginada, como sexo-servidoras y travestís.

¹³⁴ A finales del siglo XVII la Virgen de la Salud de Pátzcuaro contaba con una escultura conocida como “La Peregrina”. Se trataba de una pieza pequeña que conservaba una mujer piadosa y que el cura Carreño escogió, en el año de 1696, para que representara a la Virgen de la Salud y para, con ella, coleccionar limosnas fuera de la provincia de Michoacán. No se menciona que fuera una copia sino que el objetivo era no llevar a la auténtica. Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, CONACULTA, 1995, pp. 317-318. Gabriela García Lascurain y Moisés Ventura Sánchez llaman “peregrinas” a las imágenes principales que se les sacaba de visita por capillas e iglesias, tal como lo hizo la Virgen de Zapopan a fines del siglo XVII y en 1721, cuando la ciudad de Guadalajara sufrió grandes pestes. Gabriela García Lascurain y Moisés Sánchez, “Origen, leyenda y devoción de imágenes de caña de maíz y papel amate” en *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, p. 290. Por su parte, Elena Estrada de Gerlero refiere el caso de la Virgen de los Remedios de Naucalpan, donde los documentos señalan que La Peregrina a veces ocupaba el trono del altar y otras aparecía dentro del camarín y donde, al parecer, hubo varias peregrinas. También, esta autora, deja ver que entre los rituales que debieron hacerse a las peregrinas, debió destacar el que fueran tocadas por la original. Elena Estrada de Gerlero, *op cit.*, pp. 87-89. Resta asentar que hoy se conoce como imagen peregrina aquella que es copia de la original o la representa, aunque no sea muy parecida, y que suele llevarse de visita a las casas particulares para rendirle culto y coleccionar limosnas para su fiesta; como sucede con “El

pequeña¹³⁵ (fig. 15), está articulada de los hombros, codos y muñecas;¹³⁶ los brazos están pintados de color azul y de la cintura salen unos maderos que se unen a una mesa, la cual funge como base, dichos maderos están cubiertos por una tela negra. Esta imagen llama la atención por su rostro (fig. 16), que aunque tiene semejanzas con la Virgen principal, su expresión es más dramática; también tiene ojos de vidrio y porta peluca, aunque debajo de ella si tiene talla de cabello. Otra diferencia con la imagen principal es que a esta Soledad se le tallaron las manos separadas y se articularon las muñecas, dándole mayor posibilidad de movimiento y de cambio de postura (fig. 17).

b) Tipo maniquí

Bajo este rubro estamos considerando aquellas piezas que presentan talla pormenorizada en el rostro, manos y pies; pero la figura del cuerpo solo se esboza sin una preocupación naturalista, pues estará cubierta por su ropaje de tela. En este tipo de escultura es frecuente ver los cuerpos pintados de color azul, aunque también existen otros colores.¹³⁷

En el Distrito Federal existen cerca de 40 figuras articuladas tipo maniquí¹³⁸, que de acuerdo a sus características y la función de las articulaciones las hemos

Señor del Desmayo peregrino” de Tamazulapan, Oax., que es traído a casas de la ciudad de México para dichos fines. También, actualmente lleva el nombre de peregrino un Cristo del barrio de San Mateo, Milpa Alta; que es llevado en peregrinación anual a Chalma.

¹³⁵ Mide 1.41 m. de altura y tampoco estaba registrada por el CNENDF.

¹³⁶ Los sistemas de articulación se tratarán en el punto número 4 de este capítulo.

¹³⁷ Actualmente podemos ver algunas piezas articuladas tipo maniquí pintadas de color blanco, rosa, amarillo y negro; pero no tenemos una explicación clara de por qué predomina el color azul; sólo podemos decir que pintar el cuerpo de un solo color adecenta la figura.

¹³⁸ El número es aproximado porque en algunos casos no se ha tenido acceso a la imagen.

subdividido en tres tipologías que se interrelacionan y que a continuación detallamos.

b1) Para vestir

En este rubro estamos considerando las esculturas tipo maniquí cuyas articulaciones parecen estar concebidas solamente para facilitar el vestir a la obra. Un ejemplo de escultura femenina con cuerpo tipo maniquí es la Purísima Concepción de la iglesia de San Nicolás Tolentino, del pueblo de San Nicolás Tetelco, delegación Tláhuac.¹³⁹ El énfasis de la talla está puesto en el rostro de apariencia dulce y está articulada de los hombros y de los codos (figs. 18-19).

El ejemplo masculino de cuerpo tipo maniquí es el San Juan Evangelista que se localiza en la parroquia de San Matías, barrio de la Asunción, delegación Iztacalco; obra del siglo XIX o XX (figs. 20-21).¹⁴⁰ Nuevamente vemos talla minuciosa en rostro, manos y pies; pero el cuerpo está insinuado (con un repinte reciente); también los brazos se articulan de los hombros y los codos para ayuda del cambio de vestuario y aunque son demasiados angostos en relación con el cuerpo, quedarán ocultos bajo la ropa.

b2) Para vestir y cambiar de postura

Dentro de este grupo se distinguen aquellas figuras que tienen el cuerpo tipo maniquí, pero además de tener los brazos articulados –que sería lo que

¹³⁹ La pieza mide 1.27 m. de altura (sin base). Existe duda en su datación, siglo XVIII-XIX, ficha DFTH5-3 del CNENDF.

¹⁴⁰ La escultura mide 1.54 m. de altura. Ficha DFIC15-15 del CNENDF, *Apud. Catálogo Nacional Monumentos Históricos y Muebles, Iztacalco, D.F., México, INAH, 1992, p. 154.*

facilitaría el cambio de ropa— también tienen articuladas las rodillas o las caderas, o ambas partes, lo que permite un cambio de postura y la diversidad de usos. Un ejemplo es el Cristo que se localiza en la capilla de San Sebastián, en Azcapotzalco (figs. 22-23). Esta imagen está catalogada como del siglo XVIII,¹⁴¹ aunque por los rasgos de la talla del rostro y del cuerpo, muy alejada del naturalismo, puede pensarse que ya es del XIX. Nuevamente vemos trabajo detallado en el rostro, manos y pies; el cuerpo está pintado de un color azul claro y es muy pequeño en relación con la cabeza, los brazos parecen no pertenecer a esta imagen, incluso tienen otro tono de azul; está articulado de los hombros, codos y caderas, estas últimas permitirían cambiar de postura al Cristo.

El ejemplo femenino es la Purísima Concepción de la parroquia de San Agustín de las Cuevas, delegación Tlalpan. La pieza está catalogada como del siglo XIX,¹⁴² su cuerpo está pintado de azul, tiene ojos de vidrio y está articulada de los hombros, codos, caderas y rodillas (fig. 24). Nuevamente la finalidad de las articulaciones no es sólo facilitar el cambio de ropas sino cambiar de postura y probablemente de advocación a la imagen. Además, existe la posibilidad de cambiarle la cabeza, según se observa en la ranura en forma triangular que baja de los hombros hacia la parte frontal y posterior del torso (fig. 25), lo que aumenta las opciones de cambio de iconografías; y por las semejanzas que presenta con el San José de cabeza intercambiable que muestran Roberto Alarcón y Armida Alonso,¹⁴³ se puede pensar que esta imagen también sea del siglo XVIII.

¹⁴¹ La pieza mide 1.45 m. de altura, ficha DFAZ19-3 del CNENDF.

¹⁴² Se trata de una talla en madera, mide 0.98 m. de altura (con base), ficha DFTP1-13 del CNENDF.

¹⁴³ Autores citados en la parte historiográfica de este trabajo y cuya imagen corresponde a la figura número 2 del presente estudio.

b3) Para vestir, cambiar de postura y mostrar movimiento.

Aquí se están considerando aquellas piezas con cuerpo tipo maniquí articulado que poseen un sistema de cuerdas para activar el movimiento en una representación. Una muestra de ello es la Virgen Dolorosa que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, delegación Álvaro Obregón;¹⁴⁴ su cuerpo no tiene rasgos naturalistas, no es muy armónico y no posee rasgos femeninos; está pintada de azul y está articulada del cuello, hombros, codos, ingles y rodillas (figs. 26-28). Esta imagen necesariamente tiene que ser vestida, no puede mostrarse ante los feligreses sin vestimenta; las articulaciones de las ingles y las rodillas están concebidas para un cambio de postura, a sedente o hincada, y no tanto para facilitar el cambio de vestuario; pero, además, el cuello es articulado y en la parte posterior de él se puede ver que tiene atado un cordón (fig. 29), jalándolo se puede activar el movimiento, es decir, enderezar e inclinar la cabeza, y una inclinación de cabeza puede representar un gesto de saludo o reverencia cuando se encuentran dos esculturas en una procesión.

Otra pieza importante en este sentido es la virgen Dolorosa de la parroquia de Santiago Apóstol, pueblo de Tulyehualco, delegación Xochimilco;¹⁴⁵ está articulada del hombro derecho y de los codos (fig. 30), a diferencia de la gran mayoría el cuerpo está pintado de color blanco –tinta plana– (aunque ya sucio por el tiempo) y no de azul; lo interesante en ella es que tiene puestas una serie de argollas en los brazos, cuello y espalda; por donde pasan cuerdas para activar el

¹⁴⁴ Es una talla en madera, catalogada como obra del siglo XVIII y mide 1.55 m. de altura; ficha DFA03-16 del CNENDF.

¹⁴⁵ Mide 1.52 m. de altura, ficha DFXO48-9 del CNENDF.

movimiento de sus manos y de su brazo derecho (figs. 31-32). Analizado el movimiento, por la posición de las manos y tratarse de una Dolorosa, no podemos dejar de anotar la cierta similitud que guarda con la descripción apuntada por Dávila Padilla sobre el gesto de enjugar las lagrimas, haciendo llegar las manos al rostro. El obispo dominico dice sobre la Virgen del siglo XVI: “Está la imagen hecha de tal suerte, que con unos cordeles que se mandan por debajo de las andas, pueda la imagen llegar las manos y paño al rostro,”¹⁴⁶ aunque la del siglo XVI también podía “humillar la cabeza ... [e] inclinar el cuerpo.”¹⁴⁷

Si bien, la Dolorosa de Tulyehualco no es una obra del siglo XVI, concuerda con las descripciones del obispo dominico, lo cual muestra que este tipo de escultura no surge en el siglo XVIII sino que pervive y reflorece. También, debemos hacer hincapié en la sustancial diferenciación con las piezas anteriores de este grupo, ya que las obras en análisis están a caballo entre las imágenes de vestir y las articuladas para mover, en base a un concepto de representación teatral que nos encontraremos en el último grupo.

c) Talla completa

En este apartado se está considerando aquellas imágenes que se caracterizan por estar talladas en su totalidad, de pies a cabeza, muestran rasgos más acabados y no necesariamente requieren de un ropaje para ser expuestos, aún cuando muestren los mecanismos de la articulación; sin embargo, es frecuente verlas vestidas o amortajadas (en el caso del Santo Entierro).

¹⁴⁶ Fray Diego Dávila Padilla, *op. cit.*, p. 563. Nota: se actualiza la ortografía en las citas de este autor.

¹⁴⁷ *Ibid.*

Nuevamente podemos distinguir tres subgrupos, resultado del pormenorizado estudio y análisis del catálogo de referencia y el posterior desarrollo de modelos y usos.

c1) Para cambiar de postura

En este caso el objetivo de las articulaciones es el cambio de postura, una muestra es el Señor de la Columna que se ubica en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad de la Catedral Metropolitana, obra de notable calidad artística;¹⁴⁸ está articulado de los hombros, codos y muñecas; el rostro es muy bello, en las piernas se ve talla delicada y la torsión del torso en relación con las piernas acrecienta la expresión de la figura (fig. 33). Se puede considerar un Cristo “terriblemente torturado”, como los que refiere Moyssén,¹⁴⁹ a juzgar por la graves heridas de la espalda que dejan ver los huesos (fig. 34). Aquí cabría preguntarse si para dicha advocación ¿era necesario que fuera articulado?, o, ¿se le cambiaba de disposición? Al respecto debemos apuntar que, aunque en la actualidad conocemos a esta talla con una sola iconografía, el hecho de ser articulada le permite transformarse en Ecce Homo y Nazareno. Así pudo usarse en la Semana Santa con alguna de estas posturas o con las tres, ya sea para una procesión o para recordar dichos pasajes.

¹⁴⁸ “Último tercio XVIII. Escultura en madera tallada y tela encolada, policromada y articulada”. Mide 1.67 m. de altura, ficha DFCH2-22 del CNENDF, *Apud. Catedral de México. Patrimonio Artístico y Cultural*, México, SEDUE, Fomento Cultural Banamex, 1986, p. 161.

¹⁴⁹ Xavier Moyssén, *op. cit.*, p. VIII.

Otro ejemplo es el Nazareno de la parroquia de Santa María la Redonda, delegación Cuauhtémoc,¹⁵⁰ el rostro es de apariencia serena, tiene ojos de vidrio, y el cabello es largo y con vuelo, éste parece no ser una talla en madera, sino un trabajo de modelado con otro material (figs. 35-37). Está articulado de los hombros y codos (fig. 38), en estos últimos se ve los pernos que los articulan, lo que hace que pierda un poco de naturalismo, pero en el trabajo de las piernas se ve el interés del imaginero por los rasgos naturalistas (fig. 39). Además, las uñas de los pies llevan incrustaciones (tal vez de cuerno) que dan mayor verismo a la imagen (fig. 40). En este caso se puede mostrar a Cristo como Ecce Homo, o, cambiando la postura de los brazos y con una cruz a cuesta, como Nazareno.

Otro exponente de este grupo es el Ecce Homo de la parroquia de San Miguel Arcángel, pueblo de San Miguel Amantla, delegación Azcapotzalco;¹⁵¹ el rostro es expresivo, tiene ojos de vidrio, el cráneo está pintado de color café, ex profeso para usar peluca (figs. 41-42); pero tanto el torso como los brazos no son muy anatómicos, sin embargo, el encarnado y el color rojo puesto en la espalda intentan dar un carácter naturalista a la imagen (fig. 43), lo que hace pensar que pudo mostrarse sin vestimenta. Está articulado de los hombros y codos, lo que le permite cambiar de postura, de Ecce Homo a Nazareno; de hecho, se sabe que este Cristo, hacia mediados del siglo XX, era prestado al pueblo vecino de San Juan Tlihuaca durante la Semana Santa, para representar un Nazareno cargando

¹⁵⁰ Talla en madera del siglo XVIII y mide 1.60 m. de altura, ficha DFCH64-6 del CNENDF.

¹⁵¹ Talla en madera del siglo XVIII, mide 1.36 m. de altura y se cree que las articulaciones son una adaptación posterior, ficha DFAZ16-1 del CNENDF, *Apud. Catálogo de bienes inmuebles, Azcapotzalco, D.F.*; México, INAH, 1988, p.362.

una cruz.¹⁵² Como último dato interesante que debemos mencionar es que en la parte posterior de la boca tiene colocado un espejo (fig. 44). ¿Cuál es su función o significado? No lo sabemos, quizá sea una solución técnica para iluminar los detalles naturalistas de la boca y así el feligrés perciba la talla de dientes y lengua.¹⁵³

c2) Para cambiar de postura y mostrar movimiento

En este grupo se están considerando las esculturas de talla completa que además de estar articuladas de los brazos, también lo están de la cintura o cadera y piernas, lo que les permite cambiar de postura, pero también llevan mecanismos –como cuerdas y varillas- para activar el movimiento. Dentro de las piezas de este tipo tenemos a un Nazareno de la parroquia de Santiago Apóstol, pueblo de Tulyehualco, delegación Xochimilco;¹⁵⁴ está articulado en cuello, hombros, codos y cadera;¹⁵⁵ ésta última se pueden mover a través de un tornillo largo (figs. 45-46), el cual se aprieta por medio de una tuerca de mariposa, y con ello puede cambiar de postura aflojando la tuerca y quedar fijo apretándola, lo que la pone en relación con el subgrupo anterior. Pero también tiene colocadas nueve argollas en la parte posterior de su cuerpo (fig. 47), por las que debieron pasar cuerdas para activar su movimiento (tres en la cabeza, una en el hombro izquierdo, dos en la parte alta de

¹⁵² Información oral de la Sra. María Cruz Martínez y Aguilar.

¹⁵³ Por su parte, Fanny Unikel, restauradora y compañera del posgrado, tiene la hipótesis de que el espejo en la boca da la impresión de humedad, es decir, viendo la imagen desde un punto de vista inferior, no desde todos los lugares, se pudo percibir un brillo en la boca y este brillo daría la sensación de estar ante un ser vivo (como en los bebés que hacen bombas de saliva y éstas brillan), así el espejo sería un elemento postizo para dar realismo a la imagen. También Unikel ha señalado que la colocación del espejo en la boca es un recurso poco usual.

¹⁵⁴ Talla en madera del siglo XVIII, mide 1.48 m. de altura, ficha DFXO48-7 del CNENDF.

¹⁵⁵ Parece que también está articulado de las rodillas, no se tiene la certeza porque en las fotos consultadas no es muy claro.

la espalda, una en el lado derecho de su cintura, otra más en la cadera derecha y una en la pierna -seguramente la derecha-) (fig. 48). Además, en la parte inferior de la cadera se observa una vara metálica, que más que sostener la imagen suponemos que es para inclinar o erguir al Nazareno (fig. 49). Probablemente cargaba la cruz y con él representaban las tres caídas, requiriendo quizás más de una persona para manipularlo.

Otro Nazareno con características semejantes se localiza en la misma parroquia,¹⁵⁶ está articulado en cuello, hombros, codos y cintura (figs. 50-51); también tiene argollas –catorce en total- por las que pasan cuerdas (fig. 52) (dos en cada brazo, una en cada hombros, una en la parte posterior del cuello, seis en la espalda y una en la cadera); además tiene una varilla (al parecer de madera) que está empotrada en la parte posterior de la cintura, la cual sirve para mover el torso. Jalando las cuerdas desde abajo se podía mostrar movimiento y quizá una inclinación del torso representaba un desfallecimiento cuando cargaba la cruz.

Muy interesante es el Nazareno de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Ozumba, Estado de México; que aunque geográficamente ya no entra dentro de este estudio, lo mencionamos por la oportunidad que se dio de conocer una pieza a la que se puede cambiar de postura y tiene diversos mecanismos para mostrar movimiento.¹⁵⁷ El Cristo está articulado del cuello, hombros, codos, cintura, cadera y rodillas (fig 53); lo que permitiría diferentes posturas (de pie, cargando la cruz, sentado e hincado). Las articulaciones son

¹⁵⁶ Talla en madera del siglo XVIII y mide 1.61 m. de altura, ficha DFXO48-13 del CNENDF.

¹⁵⁷ Mis agradecimientos a Guillermo Arce, compañero del posgrado y originario de Ozumba; quien en un primer momento me permitió conocer esta escultura a través de fotos; a Fanny Unikel y Fernando González, maestros de la ENCRyM, quienes amablemente me permitieron ver la pieza cuando estaba siendo restaurada en dicha escuela; y a las alumnas del taller de Escultura encargadas de dicha restauración por mostrarme la obra y aclararme algunas dudas de la pieza.

piezas metálicas que están incrustadas en la madera, algunas cubiertas con piel. Además, lleva dos cuerdas para mostrar movimiento, con una –que se jala por la parte posterior del torso– mueve la cabeza (fig. 54), y con la otra, –que sale en la parte frontal del torso– se pueden mover ambos brazos al mismo tiempo (fig. 55). El mayor rango de movimiento lo muestra cuando se representa con él las Tres Caídas, para dicha escenificación participan 7 personas: cuatro que cargan las andas, un niño que ayuda a sostener la cruz, y dos hombres que por debajo de las andas provocan el movimiento. Uno de ellos va bajando poco a poco la varilla que sostiene el torso, mientras, el otro jala los pies hacia atrás para que el Cristo caiga hincado (figs. 56-57), escenificando así las caídas de Cristo rumbo al Calvario.¹⁵⁸

c3) Para cambiar de postura y mostrar movimiento

(sin mecanismos para activarlo)

Aquí estamos considerando los Cristos articulados que son de talla completa y que encontramos tanto en la advocación de crucificado como de Santo Entierro, que si bien se les puede cambiar de postura y tener más de una iconografía, su principal función es representar el Descendimiento y, por tanto, están concebidos para moverse y ser movidos, pero dicho movimiento no requiere de cuerdas o mecanismos para activarlo sino que las personas que participan en la escenificación manipulan a la imagen como si se tratara de un cuerpo real y mientras más partes articuladas tenga, mayor rango de movimiento tendrá, lo que dará más veracidad de estar ante un cuerpo humano sin vida.

¹⁵⁸ En cada pie lleva fijada una barra de metal con dos ruedas, de acuerdo con los restauradores de la ENCRyM estas ruedas pudieron haber estado sobre una base con rieles, donde se deslizaban, resultando el movimiento más suave y continuo.

De los nueve casos que hemos encontrado con la iconografía de Cristo crucificado, nos centramos en dos, donde destaca la calidad de la obra. El primero es el Cristo en la Cruz de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, delegación Venustiano Carranza;¹⁵⁹ (figs. 58-59) su rostro expresa gran dolor, a pesar de representar a un Cristo muerto; los cabellos muestran una talla delicada y el cuerpo es delgado y armónico, aunque el desgaste de las articulaciones de los hombros interrumpen un poco dicha armonía. A pesar de que este Cristo sólo tiene articulados los hombros, con él se debió escenificar el Descendimiento y por tanto mostrar el movimiento de los brazos.

El segundo ejemplo es el Señor de la Salud, localizado en la parroquia de la Santa Veracruz (fig. 60); es una imagen ligera, articulada de los hombros y catalogada como del siglo XVIII, pero el delicado trabajo naturalista que se puede observar en el rostro y en el cuerpo, nos hace pensar que en realidad es una manufactura del siglo XVII¹⁶⁰ (figs. 61-62). En el torso el imaginero remarcó fuertemente los huesos de las costillas y los músculos abdominales, en las piernas se pueden observar los músculos de los muslos y en los pies es posible ver claramente los huesos de los tobillos. La articulación de los hombros debió servir para escenificar el Descendimiento.

En cuanto a los cristos en la iconografía de Santo Entierro a continuación mostraremos algunos ejemplos que dejan ver la variedad de ellos. Empezaremos

¹⁵⁹ Talla en madera del siglo XVIII, no se asientan medidas; ficha DFCH23-1 del CNENDF.

¹⁶⁰ El CNENDF refiere que el Señor de la Salud (ficha DFCH18-16) es una obra del siglo XVIII y se trata de una talla en madera, pero Gabriela García Lascurain, en base a información de Andrés Estrada Jasso, lo cataloga como pieza de caña de maíz, aunque no asigna siglo alguno. Gabriela García Lascurain, "Relación de imágenes en caña de maíz y/o papel amate en México" en: *Imaginería Indígena Mexicana: una catequesis en caña de maíz*, p. 412. El Dr. Pablo Amador considera que el Señor de la Salud sí es de caña de maíz y avala la datación del siglo XVII, por las características arriba mencionadas.

con el Santo Entierro de la parroquia de Santa María la Redonda,¹⁶¹ el cual tiene una talla delicada en el rostro, sin embargo las piernas presentan poco naturalismo, no tienen tono muscular (figs. 63-65), pero el encarnado, salpicado de manchas rojas que simulan sangre, da uniformidad a la escultura y pretende dar un sentido naturalista a la imagen. El Cristo está articulado de cuello, hombros y codos; elementos que permitieron utilizarlo en la escenificación del Descendimiento.

Por otro lado, el Santo Entierro de la parroquia de Santa Cruz y Soledad presenta otras características que dan muestra de la variedad de figuras articuladas de este rubro¹⁶². El rostro expresa las facciones de una persona que ya ha expirado y en el cuerpo no observamos detalles del tono muscular ni de huesos, pero la policromía intenta dar un efecto naturalista (figs. 66-69). Está articulado del cuello, hombros, caderas y rodillas; aquí el incremento del número de articulaciones en la parte inferior del cuerpo revela que hubo un interés –por parte del imaginero y del comitente- por mostrar movimiento en toda la figura y quizá de manipularla de forma distinta. Resta señalar que de la revisión visual y táctil nos pareció que esta obra está hecha en cartón, pero sólo un análisis especializado lo confirmaría, en caso de ser cierta esta sospecha se trataría de la única pieza articulada del Distrito Federal en dicho material, en cuya factura se debieron usar técnicas de modelado, moldeado y talla; y de acuerdo a la opinión del Dr. Pablo Amador pudiera tratarse de una obra del siglo XVII.

¹⁶¹ Talla en madera del siglo XVIII, mide 1.74 m. de pies a cabeza, se cree que ha tenido varias intervenciones y que posiblemente las rodillas también fueron articuladas, el Cristo fue restaurado por Fermín Castañeda Colunga; datos de la ficha DFCH64-7 del CNENDF.

¹⁶² Esta obra no estaba catalogada por el CNENDF, mide 1.70 m. de pies a cabeza.

Muy distinto es el Santo Entierro de la parroquia de Jesús María, en el Centro Histórico de la ciudad de México;¹⁶³ que presenta una talla delicada y naturalista, tanto en el rostro como en el cuerpo, y muestra de ello son las pantorrillas, en donde se marcan claramente los músculos (figs. 70-71). Está articulado del cuello, hombros y rodillas; la piel que cubre las partes articuladas está muy bien ajustada que casi pasa inadvertida -a diferencia de otras esculturas donde la piel está puesta de una manera burda- y la policromía de sombras verdosas da mayor veracidad al encarnado.

d) Una imagen particular: la *Ánima Sola* de Tulyehualco¹⁶⁴

Aunque en un primer momento la consideramos como parte de otro grupo, las particularidades de la obra que ahora analizamos nos han llevado a dedicarle un apartado propio. Se trata del busto de la *Ánima Sola* que se ubica en la parroquia de Santiago Apóstol, pueblo de Tulyehualco, Xochimilco;¹⁶⁵ cuya iconografía no requiere de vestimenta alguna (fig. 72-73). Presenta rostro femenino, ojos de vidrio, cabello largo y suelto y en la base del busto están talladas unas llamas. Al respecto, tanto del cabello como de las llamas, y en debate con los asesores de esta tesis, se planteó que estos elementos puedan corresponder con un añadido, lo que va directamente relacionado con lo que planteamos desde un primer momento, que pudiera corresponder con una obra reutilizada. Un detalle interesante es el hueco que tiene en el lado izquierdo del

¹⁶³ Talla en madera del siglo XVIII, ficha DFCH9-5 del CNENDF. En el Catálogo no se asientan las medidas, pero mide aproximadamente 1.68 m., de pies a cabeza.

¹⁶⁴ En México, cuando se representa un ánima del purgatorio sola y no en conjunto, tanto en pintura como en escultura, se le conoce como “ánima sola”.

¹⁶⁵ Talla en madera del siglo XVIII, mide 0.58 m. de altura, ficha DFXO48-8 del CNENDF.

pecho y que está pintado en un tono rosa (fig. 74), el cual puede ser una pervivencia de la iconografía anterior.¹⁶⁶ En la actual iconografía la articulación de los brazos permite ponerla en dos posiciones: con brazos suplicantes (extendidos hacia arriba, como se ven en algunas pinturas novohispanas) o con brazos resignados (recogidos y cruzados sobre el pecho, esperando la intercesión de los feligreses por medio de rezos y misas).

4. TIPOS DE ARTICULACIONES

Los tipos de articulaciones están muy relacionados con los sistemas constructivos, los materiales y las posibilidades y necesidades de movimiento que permiten cada uno de ellos. Uno es el que Rivera Madrid llama “ensamble gozne de paleta”, el cual funciona “mediante una junta de horquilla y una espiga de paleta, la cual rota en un eje perpendicular sostenido en el centro por un perno”¹⁶⁷ (fig. 75). Otro tipo es el llamado por este autor “ensamble gozne de perno”, el cual “simplemente se realiza con dos juntas planas unidas por un perno”¹⁶⁸ (fig. 75). Estos pernos en su superficie pueden estar tallados de diferente forma, lo que determinará las posibilidades de movilidad, dichas superficies pueden ser de cuatro tipos: esférica, cilíndrica, planas y de encaje recíproco.¹⁶⁹ En las imágenes articuladas del Distrito Federal se observa mucho el gozne de paleta con acabado esférico, el cual puede o no estar recubierto por un trozo de piel policromada (figs.

¹⁶⁶ Debemos añadir que, en los cuadros novohispanos que representan a las ánimas del purgatorio no hemos visto el hueco arriba mencionado y en comparación con los bustos-relicarios que llevan un hueco para portar las reliquias, vemos que éstos suelen llevar el hueco en el centro del pecho y no están articulados.

¹⁶⁷ Luis Gabriel Rivera Madrid, *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera*, p.

81

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 150.

2, 17, 25 y 38). También es muy común observar que en los hombros se combinan ambos pernos, es decir, el palito de la paleta no está fijo en el torso, sino que tiene movilidad, así los brazos pueden subir y bajar y abrirse a los lados (fig. 76).

Una variante del gozne de paleta y que sólo en una pieza del Distrito Federal se observa es el puesto en las manos de la Virgen de la Soledad (la peregrina) de la parroquia de Santa Cruz y Soledad; aquí la paleta no tiene forma circular sino que es semirectangular (fig. 77).

Un tercer tipo es el que Rivera Madrid denomina “sistema móvil amarrado y enlienzado”, que se refiere a la solución técnica usada en algunos Cristos para unir los brazos al cuerpo. Funciona pasando un lazo dentro del cuerpo, mismo que se amarra a un clavo en cada extremo del brazo, generalmente la unión se cubría con lienzo o cuero y después se policromaba¹⁷⁰ (fig. 78). Para el Distrito Federal no se ha detectado este sistema, porque los hombros suelen estar cubiertos con piel, pero probablemente el Cristo en la Cruz de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria, referido anteriormente, tenga este sistema (figs. 58-59), pues en sus hombros no se observa protuberancia alguna que nos dé indicios de otro sistema de articulación. Si tenemos en cuenta el estudio formal de esta obra cabría suponer que pudiera tratarse de una imagen reformada para cumplir con el culto del descendimiento. A todas luces es una obra donde lo que prevalece es una visión como crucificado. Esta reflexión, que debe ser tomada como punto de partida para futuros estudios, nos hace preguntarnos ¿cuántas piezas que ahora vemos sufrieron otra mutilaciones y cambios? y ¿por qué en concreto?

¹⁷⁰ *Ibíd.* p. 154.

Una variante de la utilización de lazos para unir y dar movilidad a las articulaciones es la observada en las caderas del Santo Entierro de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, delegación Cuauhtémoc (fig. 79)¹⁷¹. Este Cristo se observa hueco en la parte inferior del torso (figs. 80-81), donde se introdujo un trozo de madera con dos cavidades cóncavas, en donde embonan los extremos superiores de las piernas que tienen forma redonda y la unión de ambas piezas se logra con el atado de unos lazos, que son los que permiten la movilidad de las piernas. Tal vez esta área estuvo cubierta de cuero y posiblemente otras esculturas compartan el mismo sistema de articulación, pues en algunas de ellas sólo podemos ver grandes trozos de piel que cubren la cadera.

Otra modalidad de articulación es aquella que se observa en el “Señor de las Maravillas”, de la parroquia de San Andrés Apóstol, Mixquic, delegación Tláhuac (fig. 82). Dicha escultura está hecha en la técnica de caña de maíz y está catalogada como manufactura del siglo XVIII;¹⁷² en las articulaciones de los hombros se pueden observar unas esferas de madera a través de las cuales pasan unos cordones que se amarran a los extremos de los brazos y de las axilas, dicha forma esférica permite una gran movilidad (fig. 83). El Señor de las Maravillas también está articulado del cuello, parte alta de los muslos, rodillas y tobillos, en éstos últimos también se puede observar el sistema de esferas de madera (fig. 84), en el resto aunque no son tan evidentes las esferas se intuye que es el mismo sistema (fig. 85). Posiblemente como este Cristo haya sido el del siglo

¹⁷¹ La pieza mide 1.90 m. de pies a cabeza, está articulada del cuello, hombros, caderas, rodillas y tobillos; fue catalogada como talla en madera y de manufactura del siglo XVIII (ficha DFCH25-3 del CNENDF). Aunque claramente se observan partes en madera, como la unión de las piernas con el torso, éste último se ve hueco y posiblemente varios elementos de este Santo Entierro estén trabajados en caña de maíz y por tanto sea una obra de fecha anterior.

¹⁷² La escultura mide 1.70 m de alto, ficha DFTH2-14 del CNENDF.

XVI que refiere Dávila Padilla, pues coincide en la técnica “de caña” y en las “bolas” que él menciona para articular los hombros y las rodillas.¹⁷³ Por su sistema de articulación, material del que está hecho y rasgos del rostro se puede datar al Señor de las Maravillas como obra de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII, y no del XVIII, donde hasta ahora no se ha podido documentar una obra de similares características.¹⁷⁴

Un quinto tipo de articulación que hemos distinguido es el que requiere de tornillos metálicos, el ejemplo es el Nazareno de la iglesia de Santiago Apóstol, pueblo de Tulyehualco, delegación Xochimilco¹⁷⁵ (fig. 45). Está articulado del cuello, hombros, codos y caderas,¹⁷⁶ éstas últimas se pueden mover a través de un tornillo largo, el cual se aprieta por medio de una tuerca de mariposa, así el Cristo puede cambiar de postura aflojando la tuerca y quedar fijo apretándola (fig. 46).

En el Nazareno de Ozumba, Estado de México, anteriormente mencionado; se puede ver el uso de diferentes piezas metálicas para lograr la movilidad; en las rodillas se fijó una horquilla, la cual está perforada en las puntas y por ella pasa una varilla; el juego que hace la varilla en la horquilla es el que permite la

¹⁷³ En la escultura del Santo Entierro de Santo Domingo Yanhuitlán, Oax., hecha en la técnica de caña de maíz y considerada una pieza del siglo XVII, los restauradores Blanca Noval y Francisco Javier Salazar, también encontraron que el sistema para articular los brazos consiste en unirlos al torso por medio de un hilo grueso que va de brazo a brazo y pasa por el cuello, y, dicen ellos, para dar volumen al hombro “existe una esfera de madera que sólo se sujeta por medio del hilo que la atraviesa.” Dichas articulaciones son cubiertas por piel. Blanca Noval y Francisco Javier Salazar, *op. cit.*, p. 229-230. Por otro lado, el Dr. Pablo Amador, en las Jornadas Académicas 2009 del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; dio a conocer un Cristo articulado, documentado de finales del siglo XVI, hecho en madera ligera y caña de maíz y de manufactura mexicana; se encuentra en Jaca, Huesca; y coincide con el mismo sistema constructivo de esferas de madera, pero en este caso las cuerdas son de origen animal. El Dr. Amador llama a este sistema como “rótula exenta”.

¹⁷⁴ El Dr. Pablo Amador, en base a su experiencia y conocimientos, avala esta datación.

¹⁷⁵ Esta escultura es una talla en madera, mide 1.48 m. de altura y está catalogada como del siglo XVIII; ficha DFXO48-7 del CNENDF.

¹⁷⁶ Parece que también está articulado de las rodillas, no se tiene la certeza porque en las fotos consultadas no es muy claro.

movilidad (fig. 86). Para mover la cabeza tiene colocada, a la altura de la boca, otra horquilla, la cual se ató a una cuerda, jalando de ella se activa el movimiento.¹⁷⁷ Para el movimiento de los brazos se fijaron argollas que sostienen y dan juego a una varilla metálica que cruza de hombro a hombro, en medio tiene otras argollas para atar una cuerda, jalándola se muevan ambos brazos (fig. 87). En la cintura lleva entrelazadas dos argollas con puntas largas (similar a una aguja), las puntas se fijaron en la parte inferior y superior de la cintura y el juego de las argollas permite el movimiento (fig. 88). El mismo sistema se observa en los codos, sólo que las piezas son más pequeñas. Para el movimiento de las piernas en las ingles se fijaron nuevamente piezas metálica con forma de aguja (fig. 89), por el ojo de la aguja pasa una varilla que cruza la pierna de lado a lado, esto más la forma en que se talló la madera otorga la movilidad. Resta decir que en esta escultura se utilizaron otros elementos metálicos que ayudan a controlar y facilitar el movimiento de la pieza, en el torso se fijaron dos argollas (esta vez con tuercas), mismas que sirven para que una barra metálica larga pueda sostener a la escultura (figs. 90-91, 53), bajando poco a poco dicha barra (para ello se necesita espacio debajo de unas andas) y jalando los pies hacia atrás se logra hincar al Cristo, escenificando así las Tres Caídas. Un último elemento que debió contribuir a dar movimiento a esta figura, son las barras con ruedas colocadas en los pies del Cristo (fig. 92) y que los restauradores de la ENCRyM plantean que en

¹⁷⁷ Los mecanismos internos que no se observan a simple vista fueron identificados en las radiografías que tomó el taller de restauración de la ENCRyM.

otro tiempo debieron desplazarse sobre unos rieles con el fin de hacer más fácil y suave el movimiento¹⁷⁸.

Dentro del corpus de obras articuladas del Distrito Federal se detectó un único caso en que las articulaciones están hechas con tela, se trata del Cristo cargando la cruz localizado en la capilla de San Salvador Nextengo, delegación Azcapotzalco (fig. 93). La imagen es pequeña, mide 85 cm. de altura y está catalogada como del siglo XVIII;¹⁷⁹ parte de los brazos y antebrazos son de madera, pero la tela que cubre todo el brazo deja un espacio en los codos y en los hombros, de esta manera se consigue la movilidad¹⁸⁰ (fig. 94).

Ahora bien, debemos señalar que existen imágenes que tienen aplicaciones de grandes trozos de piel y pareciera que éstos son un sistema de articulación, por ejemplo el ya citado Santo Entierro de Santa Cruz y Soledad, cuya cadera articulada está cubierta con piel (fig. 68), o el Santo Entierro de Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, delegación Álvaro Obregón (figs. 95-96); o el Santo Entierro de San Miguel Arcángel, del centro histórico de la ciudad de México, que aunque ya es del siglo XIX se le observa grandes trozos de piel en el cuello, hombros y cintura (figs. 97-99). Al respecto, el Dr. Pablo Amador me ha hecho notar que, generalmente, la utilización de la piel en las esculturas articuladas es mero recubrimiento y es común que exista una estructura interna que sirva de soporte, sabedor de lo precario y deleznable del material, pues el cuero se

¹⁷⁸ Todos estos detalles se explican de manera más amplia y profunda en el informe de restauración de dicho Cristo, ver: Isis Gutiérrez Olguín, *op cit.*

¹⁷⁹ Está catalogado con la advocación de Cristo Rey de Burlas, ficha DFAZ18-1 del CNENDF.

¹⁸⁰ Parece estar muy intervenido, por lo cual no podemos confirmar que lo que se observa corresponda con el sistema de recubrimiento original, pero aunque la tela parezca ser reciente, puede ser que desde su origen haya tenido un trozo de tela, tal vez de lino por ser un material resistente. Este sistema es muy similar al usado en la construcción de marionetas mexicanas del siglo XX.

destroza y no dura más de 100 años, de manera que lo que generalmente vemos son intervenciones.

Finalmente, otro tipo de articulación que encontramos en una sola pieza del Distrito Federal y del que no se ha hallado mención alguna en las obras consultadas, es aquél que une dos partes del cuerpo por medio de tiras de piel amarradas. La escultura en cuestión es el Santo Entierro de la parroquia de San Francisco de Asís Xocotitla, delegación Azcapotzalco. Es una obra en caña de maíz, mide de pies a cabeza 2.02 m. y está catalogada como factura del siglo XVII.¹⁸¹ Este Cristo está articulado del cuello, hombros, codos, cintura, cadera, rodillas y tobillos (fig. 100). En él se puede ver una combinación de sistemas de articulación, el cuello (fig. 101), que está severamente deteriorado, se mueve por medio de una esfera que descansa sobre una madera con una cavidad cóncava, para que la esfera tenga juego en ella; a diferencia del Señor de las Maravillas y los Cristos relacionados con él, no se observa que la esfera haya estado amarrada al trozo de madera, sino que se une al torso por medio de un trozo de cuero que recubre el cuello. Las partes pequeñas, como los tobillos (fig. 102), dejan ver que se articulan simplemente con un trozo de piel, de lo que podemos deducir que para articular partes pequeñas no siempre se consideró necesario construir un mecanismo interno que proporcione la movilidad. En la cintura (fig. 103) se observa un sistema de articulación muy sencillo, pero original y funcional; consiste en pasar unas tiras de piel por unas perforaciones y amarrarlas, dejando un

¹⁸¹ En la ficha DFAZ9-13 del CNENDF sólo se asientan los datos del *Catálogo Nacional Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F.*, México, INAH, 1988, p. 289; y sólo existe una foto, probablemente no se tuvo acceso a la imagen. En dichos registros se asienta que el Cristo mide de altura 1.94 m., que es de caña de maíz y del siglo XVII, pero no se registra detalles de las articulaciones.

espacio para permitir la movilidad del torso en relación con la parte inferior del cuerpo. Hasta este momento este sistema no ha sido observado en otra pieza y quizá sea una solución técnica producto del ingenio del imaginero o de tradición netamente mexicana.¹⁸² Finalmente, en la cadera (fig. 103) se alcanza a ver al interior un pedazo de madera de cada lado, tal vez como soporte; y se une a las piernas con trozos de piel. Este Santo Entierro tiene otra particularidad digna de notar y es que no tiene el bigote y la barba tallados, sino que tiene rastros de haber usado unos postizos¹⁸³ (fig. 101), rasgo poco común y que coincide con el Santo Cristo de Burgos, el Cristo de Palencia y el Cristo de Finisterre, obras medievales articuladas, en torno a las cuales se crearon varios mitos, uno de ellos fue creer que la barba les crecía. Sólo otro Cristo articulado del Distrito Federal lleva barba postiza, se trata del Santo Entierro de la iglesia de Santo Domingo, delegación Cuauhtémoc (fig. 10). Una característica más a resaltar del Santo Entierro de San Francisco de Asís Xicotitla y que es poco común en las esculturas articuladas del Distrito Federal es que, tanto en las uñas de las manos

¹⁸² Cabe mencionar que Rivera Madrid señala que un sistema de unión es el amarre, y dice que se usó “cuando no se conoció un adecuado ensamble o no había un adhesivo a la mano, o simplemente se deseaba una articulación muy flexible como la del enlizado, sin más cuidado tecnológico para las esculturas se recurría al amarrado. Así hemos encontrado el amarrado como solución a las esculturas de vestir que tienen problemas para colocar el vestido, solución que se prefiere por el práctico manejo de quitar o poner la cabeza o las extremidades sin mayor complicación que un amarre.

Los amarres en general son hechos con cordeles de fibras vegetales, animales o metales y pasan por orificios lo más cercanos a las juntas o a las articulaciones, atados también a clavos o tachuelas.” Rivera Madrid, *Sistemas constructivos de las esculturas novohispanas talladas en madera*, pp. 89-90. En el Santo Entierro de San Francisco Xicotitla debemos destacar que no se trata de una talla en madera, sino de un trabajo en caña de maíz; y que la función de los amarres de la articulación de la cintura no es facilitar el cambio de vestimenta, sino ofrecer deliberadamente una solución técnica que proporcione movimiento a la figura.

¹⁸³ Alrededor de la boca se observan varios orificios de los clavos que unían el bigote y la barba postiza al rostro, dicha zona está pintada de color café. En la foto del Catálogo del INAH, cuya edición es del año de 1988, se puede ver al Santo Entierro de San Francisco Xicotitla con barba postiza. *Catálogo Nacional Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F.*, p.289. Moysén asocia el uso de postizos con las esculturas barrocas y dice que, para dar realismo a la figura, en la barba y bigote se sustituyó la talla en madera “con aplicaciones de piel de conejos negros; tal puede verse en el Santo Cristo de la parroquia de Amecameca y en el de la Capilla Real de Cholula.”, Xavier Moysén, *Op cit.*, p. XVI.

como de los pies lleva incrustaciones de otro material (quizá cuerno), elemento que proporciona una apariencia más humana a la figura (fig. 104). Otras dos piezas articuladas del Distrito Federal comparten esta particularidad, son el Nazareno de la parroquia de Santa María la Redonda, ya mencionado (fig. 40); y el Ecce Homo de la capilla de Santo Tomás de Aquino, delegación Benito Juárez (figs. 105-106). Por último, quiero hacer notar que el Santo Entierro de San Francisco de Asís Xocotitla lleva ojos de vidrio (fig. 101), característica que aunque suele asociarse con esculturas del siglo XVIII, es posible encontrar en piezas más tempranas como en ésta.¹⁸⁴

CAPACIDAD Y CALIDAD DE MOVIMIENTO

Ahora bien, la función de los anteriores tipos de articulaciones fue la movilidad, en algunos casos para facilitar el cambio de ropa, en otros, para cambiar de actitud o advocación a una imagen, en ambas opciones el movimiento no es para ser visto por la gran mayoría de los creyentes; en cambio, como ya se vio, existen esculturas que además de tener las funciones anteriores su fin principal fue mostrar la movilidad de sus cuerpos ante todos, como en la escenificación del Descendimiento. Desafortunadamente no se ha encontrado mucha documentación que narre detalles de cómo se activaba el movimiento, por lo que hay que reflexionar en las capacidades y calidades de movimiento que

¹⁸⁴ Pablo Amador defiende esta hipótesis y aporta evidencias de ello: El Santo Cristo de Zacatecas, Montilla, Córdoba, es una obra de caña de maíz del siglo XVI -dato documentado- que tiene ojos de vidrio y anteriormente se había pensado que eran resultado de una intervención posterior a su construcción, pero en la última restauración hecha por el Dr. Amador se comprobó que los ojos de vidrio fueron puestos en el mismo siglo XVI, al momento de su construcción.

pueden tener las piezas aquí tratadas, de acuerdo a las numerosas partes articuladas que poseen.

Un cuello articulado permite mover la cabeza; en el caso de una Virgen Dolorosa, como la de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción (fig. 29), el tipo de articulación sólo le permite inclinarla y elevarla, en señal de reverencia, saludo, expresión de pena o para que sus manos se acerquen a la cara y muestre que limpia sus lágrimas o besa las insignias de la Pasión; mientras que un Cristo, como el Santo Entierro de San Francisco de Asís Xocotitla (fig. 101), el sistema de esfera en el cuello permite un mayor rango de movimiento a la cabeza, inclinarla y elevarla, girarla a los lados y flexionarla hacia los hombros; así se le puede mover de manera manual y cambiarlo de actitud, o bien, de manera automática, como consecuencia de la manipulación del cuerpo; cuando Cristo es bajado de la cruz el balanceo de la cabeza da la sensación de estar ante un cuerpo real sin vida. Por otro lado, en algunos Nazarenos seguramente se pudo percibir un balanceo de cabeza mientras se les llevaba en procesión. En el Señor de las Tres Caídas de Ozumba, las personas que lo manipulan, suelen jalar la cuerda que mueve la cabeza en la última caída, de manera que el Cristo mira hacia arriba.¹⁸⁵

Unos hombros articulados permiten subir y bajar los brazos a los lados del cuerpo, para crucificar a Cristo y descenderlo de la cruz, pero también son necesarios para que los Nazarenos puedan cargar la cruz.

Unos codos articulados permiten la flexión del brazo para cargar una cruz, pero también los Santos Entierros suelen tener articulados los codos, este detalle debió dar más veracidad al Descendimiento, pues no tiene la misma calidad de

¹⁸⁵ Isis Gutiérrez Olguín *et al.*, *op cit.*, p. 48.

movimiento un brazo que está articulado de los hombros, a uno que también tenga articulados los codos (en el primer caso el movimiento sería más rígido y en el segundo más natural y suave).

Unas muñecas articuladas permiten mover las manos para cambiar de actitud a la imagen, por ejemplo, a la Virgen de la Soledad de la parroquia de Santa Cruz y Soledad (fig. 17) se le pueden acomodar más fácilmente sus manos para sostener su pañuelo; mientras que al Señor de la Columna de la Catedral de México (fig. 33) las muñecas articuladas permitirían sostener la cruz de manera más natural si se le vistiera de Nazareno. Pero, ¿con qué fin se articularon las muñecas del Santo Entierro del templo de San Miguel Arcángel?¹⁸⁶ (fig. 107), aquí es difícil imaginar su funcionalidad, quizá sean sutilezas del imaginero para mostrar movimiento o para acomodar mejor las manos al momento de clavarlas, o bien, dicha pieza tuvo más iconografías que la de Crucificado y Santo Entierro.

Una cintura articulada permite la flexión del torso con respecto a las piernas, lo mismo que la cadera, en este último caso permite sentar a la imagen; un crucificado pudo pasar a la iconografía de La Piedad si se le sentaba en las piernas o a los pies de una Dolorosa. En los Nazarenos se pudo activar el movimiento de la cintura y/o cadera para inclinar el cuerpo de la imagen y así representar las Tres Caídas. Los encargados de manipular al Cristo de Ozumba aprovechan muy bien las múltiples articulaciones de esta imagen y gradualmente hacen que el Cristo caiga, en la primera caída lo descenden un poco, en la segunda otro poco más y en la última totalmente hasta quedar hincado.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Parroquia de la colonia Buenavista, delegación Cuauhtémoc; ficha DFCH51-2 del CNENDF.

¹⁸⁷ Isís Gutiérrez *et al.*, *op. cit.*, p. 48.

También, en el Descendimiento, la cintura articulada permite el juego natural del torso con respecto a las piernas, ya que pudieron existir diferentes formas de descender a la imagen, la que muestra el mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac (fig. 108) requiere de una cintura articulada.

Unas rodillas articuladas permiten hincar a la escultura, pero también da naturalidad a un Cristo sentado. Finalmente, ¿cómo se usaron unos tobillos articulados? Probablemente la función de éstos era acomodar más fácilmente los pies para clavarlos en la cruz. También se puede pensar que unos tobillos articulados permiten que un cuerpo se hinque de manera orgánica, por ejemplo en una de las caídas, en este caso es posible estar nuevamente ante sutilezas del escultor. No sabemos si unos tobillos articulados también fueron ideados para mostrar movimiento o sólo para cambiar de posición a la imagen; quizá en tiempos de su creación tales recursos fueron explotados al máximo, conmoviendo en gran medida a los presentes.

Se puede afirmar que en las esculturas articuladas, el imaginero no sólo planeó una escultura con un rostro bello y expresivo, así como una figura armónica, sino que pensó en soluciones técnicas que dieran mayor verismo al movimiento, de manera que un lenguaje corporal pudiera transmitir mensajes y provocar emociones y sentimientos (de pena, dolor, compasión, arrepentimiento, etc.) a los feligreses que estuvieran presentes en una escenificación. Además, estas soluciones técnicas dan otra estética a la figura y la expresión artística del imaginero se refleja no sólo en las tallas, sino en cómo se va a ver la escultura cuando se manipule y muestre movimiento.

CONCLUSIONES

El estudio de la escultura articulada del Distrito Federal aporta elementos que contribuyen a entender la función de las articulaciones, valorar las obras y comprender las prácticas religiosas novohispanas. Una revisión historiográfica permitió ver que los pocos estudios sobre escultura novohispana que la abordan no profundizaron en el tema. En estos casos, sólo se trataron aspectos relacionados con ella; por ejemplo, algunos autores criticaron a las imágenes de vestir (que incluyen piezas articuladas) por el hecho de llevar poca talla. Nosotros, en cambio, señalamos que la escasez de talla tiene sus razones y sus fines. En dichos trabajos también se afirma que el uso de postizos, que contribuyen a dar realismo a la imagen y fueron comunes en la escultura articulada, ubica esta producción en el siglo XVIII. Lo cierto es que los postizos están presentes desde el siglo XVI, de modo que hicimos énfasis en la necesidad de tomar en cuenta varios factores para datar: las características de la talla, los materiales empleados y los tipos de articulaciones presentes en la pieza. Finalmente, la revisión historiográfica mostró que en años recientes los estudiosos de la escultura novohispana resaltaron que las articulaciones facilitan el cambio de vestimenta y permiten que la imagen cambie de actitud e iconografía. Nosotros estamos poniendo el acento en que también sirven para mostrar movimiento en una escenificación.

El hacer un breve recuento de los usos y funciones de las esculturas articuladas en Europa contribuyó a dejar claro que esta tradición es de origen medieval y estas piezas esencialmente se usaron en celebraciones litúrgicas que rememoraban la muerte de Cristo. Dicha tradición pasó a la Nueva España en el

siglo XVI, donde ya existe registro de ello en la década de los ochenta. Además, presenta algunas características propias, como es la manufactura de imágenes con materiales de origen americano, como es la caña de maíz. Se rescató documentación que muestra el interés novohispano por tener imágenes religiosas que pudieran moverse. Algunas veces los usos dados a las esculturas fueron más allá de lo que pudiera pensarse, como sucedió con una escultura de Magdalena, que fue empleada en ámbitos profanos. Sin embargo, algunos autores que escribieron sobre estas obras durante el periodo virreinal, también evidencian la necesidad de su empleo para la escenificación de pasajes de la vida de Cristo. Dávila Padilla, por ejemplo, señaló que fortalecía la fe y despertaba los afectos para con Dios, mientras que Vetancurt opinó que ponían a la vista los misterios a quienes no tenían mayor entendimiento que los ojos y quedaba la fe más firme.

El estudio de las esculturas articuladas en el Distrito Federal no ha sido una tarea fácil, por ser un tema que ha sido escasamente tomado en cuenta en los estudios y catálogos de escultura novohispana, lo que conlleva la omisión de datos o poco detalle en su registro. Muchas de estas esculturas se ocultan bajo un manto o un ropaje, por lo que indagar sobre sus tipos de articulaciones sin la ayuda de los catálogos resultaría una tarea casi imposible. Más aún, todas estas figuras de bulto siguen siendo imágenes de culto, resultando más difícil su acceso. En este sentido, se ha trabajado con lo oculto y cuando se trata de imágenes para vestir, se trabajó con aquello que fue intencionalmente creado para no ser visto.

Sin embargo, se pudieron detectar 146 imágenes articuladas en el Distrito Federal y se lograron identificar aspectos importantes en torno a ellas como su diversidad de tamaños y materiales (13 son esculturas ligeras y 133 de madera).

Tanto las fuentes escritas como las iconografías localizadas revelan que en su mayoría estas obras fueron creadas para escenificar pasajes pasionarios. De este modo, es posible concluir que el Descendimiento de Cristo de la cruz con una imagen articulada es una tradición iniciada en el siglo XVI que fue en aumento, a juzgar por el número de piezas articuladas con la advocación de Santo Entierro y Cristo en la cruz. Además, se incluyó la representación de otros pasajes, según deja ver el número de obras de Cristo como Ecce Homo y Nazareno así como la posibilidad que algunos mecanismos proporcionan para escenificar caídas.

Analizar las características estructurales de las piezas del Distrito Federal en relación con la funcionalidad de las articulaciones nos permitió agruparlas en tres grandes grupos, distinguiendo subgéneros en dos de ellos, y mostrar de manera detallada particularidades de algunas piezas. Dicho análisis también nos permitió distinguir varios tipos de articulaciones, la mayoría de ellos no contemplados en la historiografía del arte novohispano; de manera que esta es la primera vez que se sistematiza este conocimiento abriendo nuevos campos de investigación.

Podemos afirmar que la escultura articulada presenta una serie de elementos que no se ven en la escultura estática, tanto en materiales y sistemas constructivos como en usos y funciones. Tales características las podemos resumir en nueve puntos: 1) Sus miembros tiene capacidad de movimiento. 2) La capacidad de movimiento tuvo tres funciones: facilitar el cambio de vestimenta, cambiar de actitud o advocación a la imagen y mostrar movimiento en una escenificación. 3) El movimiento fue una característica pensada por el escultor y el patrocinador, para ello surgieron soluciones técnicas que dieron ciertos tipos de

movimiento –según la parte del cuerpo que se deseaba mover– y ofrecieran calidades de movimiento distinto –a veces para lograr esto era necesario multiplicar el número de articulaciones. Aun cuando las articulaciones son intervenciones posteriores, se debió contemplar el tipo y calidad de movimiento que posibilitaban. 4) La capacidad expresiva del imaginero no sólo se manifestó en la talla del rostro y del cuerpo, sino en los potenciales movimientos que imprimió en la obra. 5) Las piezas que fueron hechas para mostrar movimiento tienen la capacidad de mostrar un lenguaje corporal con el cual transmitir un mensaje, rememorar un pasaje y con ello provocar sentimientos o emociones. 6) La construcción de una escultura articulada involucra el uso de materiales que no suelen utilizarse en una escultura estática, como son: cuero (en grandes trozos o en tiras para amarrar), cordones (para activar el movimiento), lazos (para articular un miembro) y metales (para tornillos, tuercas, argollas, horquillas y varillas, aunque éstas últimas también pueden ser de madera). 7) En este tipo de esculturas se emplean técnicas constructivas diferentes a una escultura estática, como es la elaboración de pernos y esferas. 8) Son obras versátiles porque sus iconografías y advocaciones se pueden transformar. Las que pueden cambiar de cabeza, incluso pueden transformar una figura femenina en masculina, o viceversa. 9) Además del uso cultural y procesional que puede tener cualquier imagen, las esculturas articuladas pueden estar hechas para hacerlas participar activamente en una escenificación.

Este trabajo aporta varios elementos no estudiados de manera sistemática, como son los usos y funciones de las esculturas articuladas, sus iconografías, los tipos de articulaciones, y las técnicas y materiales. Estos aspectos requieren de

atención para comprender a la escultura novohispana y su uso en las prácticas religiosas.

Finalmente, resulta interesante observar que el uso y manejo de esculturas articuladas es una tradición que llega a la Nueva España en el XVI y continúa hasta nuestros días, en que se puede ver la manipulación de imágenes articuladas en las celebraciones de Semana Santa, como en San Gregorio Atlapulco, Xochimilco. Consideramos que conforme se siga investigando y se sigan actualizando los catálogos de escultura, seguramente este corpus crecerá; y en la medida que se registren con mayor detalle y se trabaje de manera interdisciplinaria se podrá tener más información acerca de ellas. Resta decir que, quedan interrogantes que por el momento no han encontrado respuesta, como son los costos de las piezas, los patrocinadores, los autores y más detalles de su manejo en escenificaciones. También permanece el interés por examinar piezas que se conservan fuera del Distrito Federal, por ejemplo el San Francisco que se conserva en el coro de la iglesia del colegio de Propaganda Fide, de Guadalupe, Zacatecas; estudio que ampliarían el conocimiento hasta aquí obtenido.

APÉNDICE

1. EL DESCENDIMIENTO EN SAN GREGORIO ATLAPULCO¹⁸⁸

a) SAN GREGORIO ATLAPULCO.

San Gregorio Atlapulco es un pueblo que se localiza al sur de la ciudad de México y “al oriente de la delegación Xochimilco”.¹⁸⁹ Parte de su población todavía se dedica a las labores del campo y conserva una serie de tradiciones, entre ellas la representación del Descendimiento con un cristo articulado, evento que se realiza año con año y es de gran importancia para la comunidad, en él participa activamente la mayor parte de la población, desde jovencitos hasta adultos mayores, proporcionando gran cohesión social a la comunidad.

El primer templo de San Gregorio Atlapulco fue construido en el año de 1599, por iniciativa del franciscano fray Francisco Bautista de Contreras, para fungir como vicaría del convento de San Bernardino de Siena de Xochimilco. Posteriormente, en el año de 1637 fray Alonso de la Paz y Monterrey impulsó la construcción tanto de la iglesia de San Gregorio Magno como del convento, actualmente la iglesia está a cargo del clero secular.¹⁹⁰

b) LA ESCULTURA DEL SANTO ENTIERRO.

El Santo Entierro de San Gregorio Atlapulco es una talla de bulto redondo en madera, policromada, probablemente elaborado en el siglo XVIII o antes y de

¹⁸⁸ Agradezco a mi compañera y amiga del posgrado Mariza Mendoza Zaragoza el haberme informado sobre la representación del Descendimiento en San Gregorio Atlapulco, igualmente le agradezco todas sus amables atenciones.

¹⁸⁹ Leonardo Vega Flores, “Los varones de San Gregorio Atlapulco” en: Teresa Mora Vázquez (coord.), Los pueblos originarios de la ciudad de México: atlas etnográfico, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Gobierno del Distrito Federal, 2007, p. 204.

¹⁹⁰ Berenise Bravo Rubio (coord.) *Inventario del archivo parroquial San Gregorio Magno, Atlapulco. VIII vicaría, arzobispado de México. Xochimilco, Distrito Federal.* p. 11.

tamaño un poco mayor al natural.¹⁹¹ Se trata de un Cristo muerto, su rostro es bello aunque los repintes han hecho que pierda parte de sus rasgos originales, la boca y los ojos están entreabiertos, éstos últimos son policromados; porta una peluca, pero se alcanza a percibir que tiene cabello tallado por debajo de ella (fig. 109). El torso anatómicamente no es perfecto, la zona de la cintura escapular está un tanto abultada, pero la talla de las costillas y la herida del costado dan patetismo a la figura. La parte inferior del cuerpo se observa muy estrecha en comparación con el torso. Tanto los brazos como las piernas son largos y delgados, las manos y los pies no tienen gran detalle de la talla y están horadados (fig. 110).

La policromía original de todo su cuerpo ya no se puede ver, en cambio tenemos un Cristo con un repinte reciente, es sangrante pero no en exceso, la parte que derrama más sangre es la herida del costado; está articulado del cuello, hombros, ingles,¹⁹² rodillas y tobillos. Las articulaciones están cubiertas con piel y repintadas de color marrón,¹⁹³ hecho curioso porque se rompe con la armonía de la encarnación y por tanto con la apariencia de un cuerpo real, la excepción es el cuello que es de color carne. Tal vez hacer evidente las partes articuladas con un color distinto al del resto del cuerpo se trate de una acción deliberada para mostrar que la figura puede moverse.

¹⁹¹ Mide aproximadamente 1.92 m de pies a cabeza y 0.40 m. de hombro a hombro, ficha DFXO21-11 del CNENDF.

¹⁹² Un joven que el año de 2008 fue parte de la Asociación de Varones refirió de manera oral que también está articulado de las ingles; dicha asociación es la única que tiene acceso a la imagen, la que realiza el cambio de vestimenta (cendal) y sábanas, y la que puede verlo sin accesorio alguno.

¹⁹³ En el caso de las ingles no se sabe la policromía que tiene.

Por la forma de la piel que cubre las articulaciones se adivina que debajo no hay un sistema de pernos, sino tal vez las partes se unen por medio de cuerdas o lazos, pero sólo un estudio técnico lo podría confirmar.

c) LA REPRESENTACIÓN DEL DESCENDIMIENTO

La escenificación del Descendimiento que hoy en día se celebra en San Gregorio Atlapulco probablemente se viene llevando a cabo desde el periodo virreinal;¹⁹⁴ en ella participan personas de la comunidad e imágenes, siendo estas últimas de gran importancia por su asociación con lo divino; pero ya no dirigen la representación los clérigos, ellos se limitan a eventos ahora considerados litúrgicos.

Entre las imágenes utilizadas en las procesiones, misas y escenificaciones; destacan un Nazareno articulado (llamado “Padre Jesús”)¹⁹⁵, una Dolorosa (no articulada)¹⁹⁶ y el Santo Entierro articulado referido anteriormente. A diferencia de la crónica de Dávila Padilla, la participación eclesiástica en gran parte de estos eventos es menor, el padre en turno se limita a celebrar misas, participar en algunas procesiones (como la del Domingo de Ramos y el vía crucis) y rememora el lavatorio de pies;¹⁹⁷ pero no participa del ritual del Descendimiento ni de la procesión del silencio, momentos clímax de dichas celebraciones.

En San Gregorio quien está a cargo de la ceremonia del Descendimiento es la “Asociación de Varones”, conformada por 14 jóvenes de aproximadamente 20

¹⁹⁴ La siguiente relación tiene que ver con lo observado en la Semana Santa del año de 2009.

¹⁹⁵ El “Padre Jesús” está articulado del cuello, hombros y codos; es de propiedad particular, su dueña es la Sra. María del Carmen Vidal Galicia, y probablemente su manufactura sea del siglo XIX o principios del XX.

¹⁹⁶ Probablemente del siglo XIX o XX.

¹⁹⁷ Cabe mencionar que en la celebración de esta misa el párroco dejó de manifiesto que el lavatorio que él realiza a los jovencitos que representan a los apóstoles no se trata de una escenificación teatral, sino de la rememoración de un evento tan importante como fue la Pasión de Cristo.

años de edad y son los que organizan gran parte de los eventos; la Iglesia aunque permite llevar a cabo estos ritos para-litúrgicos, evita ser partícipe de ellos.¹⁹⁸ El Viernes Santo, después de haberse llevado a cabo la procesión del vía crucis por la mañana, en dónde el párroco en turno explicó las estaciones, a la una y media de la tarde se llevó a cabo la Liturgia de las Siete Palabras, en este caso con dos ministros; terminada dicha celebración, los sacerdotes se retiraron y quedó en manos del pueblo la escenificación del Descendimiento con una imagen articulada.

Existen grandes contrastes entre lo que sucede hoy en día en San Gregorio Atlapulco y lo que narra Dávila Padilla para el siglo XVI, en 1582 la escenificación tuvo lugar “en medio de la Capilla mayor de S. Domingo de México, [en donde] se asienta un tablado grande”¹⁹⁹ en este tablado se pusieron tres cruces, al centro la de Cristo y a los lados las de los dos ladrones, a la derecha de Cristo estaba la Virgen vestida de luto y en el resto del tablado se pusieron las demás imágenes “que se llevan en andas por la procesión”.²⁰⁰ En San Gregorio la ceremonia se lleva a cabo en el atrio, frente a la entrada principal de la iglesia, también se pone un tablado con tres cruces, la de Cristo al centro y a los lados la de Dimas y Gestas, de menor tamaño. La imagen de la Virgen, en su advocación de Dolorosa es puesta al lado izquierdo de Jesús, tal vez por error, y a los extremos se ven

¹⁹⁸ Algunos párrocos se han mostrado celosos de estos eventos, a tal grado que han tenido problemas con la Asociación de Varones en turno “por asuntos relacionados con el uso de espacios del templo”. Leonardo Vega Flores, *op. cit.*, p. 204. En el pueblo vecino de Santiago Tulyehualco el cura sí está presente al momento del Descendimiento, pero más que un rito se usa a la imagen de manera ilustrativa, es decir, el párroco va dando un discurso sobre el Descendimiento y algunos hombres se encargan de descender al Cristo y ponerlo en una urna, según se observó en la misma Semana Santa del año de 2009.

¹⁹⁹ Agustín Dávila Padilla, *op. cit.*, p. 563.

²⁰⁰ *Ibid.*

sentadas dos jovencitas de aproximadamente 12 años de edad que representan a La Magdalena y a La Verónica.

En el siglo XVI quienes presidieron la escenificación fueron numerosos religiosos del clero regular y secular, Dávila Padilla dice:

salen de la sacristía revestidos cinco sacerdotes y cinco ministros con vestiduras sagradas, [...] vienen delante los dos acólitos con sendas escaleras que traen abrazadas y llegadas al pecho, significando quan de corazon sale aquella obra. Viene otro religioso con un incensario, para turibular el cuerpo santo. Salen quatro sacerdotes con albas y estolas, para llevar en ombros las andas, en que ha de yr el cuerpo al sepulchro. Los últimos son el preste y los ministros.²⁰¹

En San Gregorio salen de la puerta principal de la iglesia los 14 varones de la “Asociación”, descalzos, vestidos de pantalón negro y camisa blanca, portando en el cuello una serie de escapularios y en la cintura varios pañuelos blancos con los que manipularán la imagen de Cristo.²⁰² Uno de ellos lleva la sábana que recibirá a Cristo y, otros dos, lienzos blancos y listones morados para descender a la imagen.

Las imágenes, como ya se dijo, representan los papeles más importantes, en el siglo XVI el papel secundario lo lleva la escultura articulada de la Virgen, a ella se le pide “licencia para descender a su hijo”, “abraza la Corona de espinas, y la llega a su rostro, y la pone en sus ojos”;²⁰³ y más tarde, cuando se ha descendido el cuerpo de Cristo, se lo llevan a sus brazos.²⁰⁴ En cambio, en San

²⁰¹ *Ibid.* pp. 563-564.

²⁰² Tanto los pañuelos como los escapularios son obsequios de mujeres jóvenes (de aproximadamente 18 años) a los varones, ellas mismas hacen los escapularios con imágenes religiosas, entre éstas se pueden ver fotos pequeñas del Padre Jesús.

²⁰³ *Ibid.* p. 564

²⁰⁴ *Ibid.* p. 565.

Gregorio la imagen de la Virgen, que no es articulada, está presente en el Descendimiento, pero no se interactúa con ella (fig. 111).²⁰⁵

En el Descendimiento de San Gregorio ya no se ve las muestras de dolor y llanto que registra Dávila Padilla, pero se observa un gran respeto por el rito, sobre todo por parte de los 14 varones de la “Asociación”, quienes manipulan a la imagen con gran lentitud y cuidado, tanto que casi no es posible observar al Cristo en movimiento, la excepción fue en la cabeza, ésta no era sostenida y al bajar el cuerpo se balanceaba, dando la apariencia de estar frente a un cuerpo humano real, ya muerto (figs. 112 y 113).

Un elemento importante en dicha celebración fueron los cantos orquestados por los adultos mayores del sexo masculino, quienes cantaron durante la ceremonia del Descendimiento, toda la tarde en la velación y en la Procesión del Silencio. Básicamente cantan dos melodías en tres diferentes canciones; una canción se refiere a la Adoración de la cruz, una estrofa dice: Venir pecadores/ venir con la cruz/ adorar la sangre/ del Dulce Jesús. Otra hace alusión a la muerte de Jesús, una estrofa dice: Ya llegó el doloroso momento/ de partir a mi Dios adorado/ y al llegar a este templo sagrado/ implorando de Dios el perdón. Finalmente, el tercer canto está dedicado a la Virgen de la Soledad, que tiene frases de gran pena, como aquélla en que la Virgen pregunta: ¿Dónde está mi amado? ... y aquella otra que dice: ¿Dónde está mi vida?, la estrofa más repetida dice: Cantemos almas/ de tanto penar/ a la Virgen pura/ de la Soledad. Dichas

²⁰⁵ Tanto la Virgen Dolorosa como el Nazareno (llamado “Padre Jesús”) tuvieron mayor presencia el Jueves Santo, ambos fueron llevados a la misa del pan y lavatorio de pies, para ello tuvo lugar dos pequeñas procesiones, una con el Padre Jesús (de la casa de su dueña a la iglesia) y, otra, con la Dolorosa que es sacada de la iglesia a la entrada al atrio para encontrarse con Cristo, después, ambas imágenes son llevadas a la misa de ese jueves, avanzando el Nazareno delante de la Virgen.

canciones se repitieron una y otra vez durante las siguientes 12 horas, aproximadamente, pues la procesión del silencio (que no lo es por ir acompañada de cantos) suele terminar a altas horas de la madrugada.

Resta señalar como elemento notable en esta celebración, el uso de flores y frutos; por un lado, en los Altares de Dolores puestos en la capilla del Santo Entierro y en los nichos interiores de la iglesia²⁰⁶ (fig. 114) y, por otro, en la urna para la procesión del Santo Entierro, adornado con gran cantidad de pétalos de rosas rojas y flores moradas (fig. 115). Así, en San Gregorio estas celebraciones no sólo sirven para recordar los pasajes más importantes del cristianismo, sino que debido a la gran participación de personas de diferentes edades, dan cohesión a la sociedad.

²⁰⁶ En los altares se puede ver frutas, trigo germinado y flores.

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. Virgen de los Dolores

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
Fuente: Roberto Alarcón y Armida
Alonso, *op cit.*, p. 76

Siglo XVIII
216 x 212 cm
Parroquia Santa María de la
Visitación, Tepepan, Xochimilco,
México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

2. San José

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
Fuente: Roberto Alarcón y Armida
Alonso, *op cit.*, p. 79

7. Santo Entierro (adornado para la procesión del silencio)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
88 cm
Parroquia de San Luis Tolosa,
Tlaxialtemalco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: Hilda Calzada

3. Santo Entierro

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVI
Parroquia del Sagrario Metropolitano
(Templo de las Monjas), Morelia,
Michoacán.
Foto: Hilda Calzada

8. Niño Dios

Talla en madera policromada
Siglo XIX-XX
36 x 16 x 15 cm
Particular: Familia Mendoza
Zaragoza, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

4. Santo Entierro en Procesión del Silencio

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
174 x 62 cm
Parroquia de Santa Lucía, Álvaro
Obregón, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

9. Santo Entierro

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
s/m
Iglesia de Santo Domingo,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: CNENDF

5. Santo Entierro (crucificado para representar el Descendimiento)

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo
200 cm
Templo de Santo Tomás Apóstol,
Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Lilia Calzada

10. Santo Entierro (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
s/m
Iglesia de Santo Domingo,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

6. Santo Entierro (crucificado para representar el Descendimiento)

Talla en madera policromada

11. Virgen de la Soledad

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
168 cm aprox.
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

12. Virgen de la Soledad (detalle de manos)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
168 cm aprox.
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

13. Virgen de la Soledad (detalle base de bastidor)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
168 cm aprox.
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

14. Virgen de la Soledad (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
168 cm aprox.
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

15. Virgen de la Soledad [Peregrina]

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
141 cm
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

16. Virgen de la Soledad [Peregrina] (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII

141 cm
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

17. Virgen de la Soledad [Peregrina] (detalle de codo y muñeca articulada)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
141 cm
Parroquia de Santa Cruz y Soledad,
Venustiano Carranza, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

18. Purísima Concepción

Talla en madera policromada
Siglo XVIII-XIX
127 cm
Templo de San Nicolás de Tolentino,
Tetelco, Tláhuac, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

19. Purísima Concepción (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII-XIX
127 cm
Templo de San Nicolás Tolentino,
Tetelco, Tláhuac, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

20. San Juan Evangelista

Talla en madera policromada
Siglo XIX-XX
154 cm
Parroquia de San Matías, barrio de la
Asunción, Iztacalco, México, D.F.
Foto: CNENDF

21. San Juan Evangelista (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XIX-XX
154 cm
Parroquia de San Matías, barrio de la
Asunción, Iztacalco, México, D.F.

Foto: CNENDF

22. Cristo

Talla en madera policromada

Siglo XIX

105 x 23 x 18 cm

Capilla de San Sebastián,
Azcapotzalco, México, D.F.

Foto: CNENDF

23. Cristo (detalle de rostro)

Talla en madera policromada

Siglo XIX

105 x 23 x 18 cm

Capilla de San Sebastián,
Azcapotzalco, México, D.F.

Foto: CNENDF

24. Purísima Concepción

Talla en madera policromada

Siglo XIX

98 cm

Parroquia de San Agustín de las
Cuevas, Tlalpan, México, D.F.

Foto: CNENDF

25. Purísima Concepción (detalle)

Talla en madera policromada

Siglo XIX

98 cm

Parroquia de San Agustín de las
Cuevas, Tlalpan, México, D.F.

Foto: CNENDF

26. Virgen Dolorosa

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

155 x 43 x 18 cm

Parroquia de Nuestra Señora de la
Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón,
México, D.F.

Foto: CNENDF

27. Virgen Dolorosa (sin vestimenta)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

155 x 43 x 18 cm

Parroquia de Nuestra Señora de la
Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón,
México, D.F.

Foto: CNENDF

28. Virgen Dolorosa (detalle de articulación de caderas)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

155 x 43 x 18 cm

Parroquia de Nuestra Señora de la
Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón,
México, D.F.

Foto: CNENDF

29. Virgen Dolorosa (uso de cordones en cuello)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

155 x 43 x 18 cm

Parroquia de Nuestra Señora de la
Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón,
México, D.F.

Foto: CNENDF

30. Virgen Dolorosa

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

152 x 32 x 10 cm

Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.

Foto: CNENDF

31. Virgen Dolorosa (detalle de argollas en brazos)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

152 x 32 x 10 cm

Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.

Foto: CNENDF

32. Virgen Dolorosa (detalle de argollas en la espalda)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
152 x 32 x 10 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

33. Señor de la Columna

Talla en madera policromada y tela
encolada
Último tercio del siglo XVIII
167 x 50 cm
Capilla de Nuestra Señora de la
Soledad, Catedral Metropolitana,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: CNENDF

34. Señor de la Columna (detalle de parte posterior)

Talla en madera policromada y tela
encolada
Último tercio del siglo XVIII
167 x 50 cm
Capilla de Nuestra Señora de la
Soledad, Catedral Metropolitana,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

35. Nazareno

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: CNENDF

36. Nazareno (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

37. Nazareno (detalle de cabello)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

38. Nazareno (detalle de articulación de codo)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: CNENDF

39. Nazareno (detalle de talla de piernas)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: CNENDF

40. Nazareno (detalle de incrustaciones en uñas de los pies)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 46 cm
Parroquia de Santa María la
Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

41. Ecce Homo

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
136 cm
Parroquia de San Miguel Arcángel,
San Miguel Amantla, Azcapotzalco,
México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

42. Ecce Homo (sin vestimenta)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
136 cm

Parroquia de San Miguel Arcángel,
San Miguel Amantla, Azcapotzalco,
México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

43. Ecce Homo (detalle de policromía en la espalda)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
136 cm
Parroquia de San Miguel Arcángel,
San Miguel Amantla, Azcapotzalco,
México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

44. Ecce Homo (detalle de espejo en la parte posterior de la boca)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
136 cm
Parroquia de San Miguel Arcángel,
San Miguel Amantla, Azcapotzalco,
México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

45. Nazareno [1]

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
148 x 41 x 15 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

46. Nazareno [1] (detalle de articulación de la cadera con tornillos)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
148 x 41 x 15 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

47. Nazareno [1] (detalle de argollas en la espalda)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
148 x 41 x 15 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

48. Nazareno [1] (detalle de argolla en una pierna)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
148 x 41 x 15 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

49. Nazareno [1] (detalle de varilla metálica en caderas)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
148 x 41 x 15 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

50. Nazareno [2]

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
161 x 34 x 24 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

51. Nazareno [2] (sin vestimenta)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
161 x 34 x 24 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

52. Nazareno [2] (detalle de argollas y varilla)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
161 x 34 x 24 cm
Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: CNENDF

53. Nazareno

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

54. Nazareno (detalle de cuerda que mueve la cabeza)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

55. Nazareno (detalle de cuerda que mueve los brazos)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

56. Nazareno (en procesión del vía crucis)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Guillermo Arce

57. Nazareno (escenificación de una caída de Cristo)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Guillermo Arce

58. Cristo en la cruz

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
s/m
Iglesia de Nuestra Señora de la
Candelaria, Cuauhtémoc, México,
D.F.
Foto: Hilda Calzada

59. Cristo en la cruz (detalle de rostro y torso)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
s/m
Iglesia de Nuestra Señora de la
Candelaria, Cuauhtémoc, México,
D.F.
Foto: Hilda Calzada

60. Señor de la Salud

Talla, modelado y moldeado. Madera
y caña de maíz.
Siglo XVII
120 x 110 cm
Parroquia de la Santa Veracruz,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

61. Señor de la Salud (detalle de torso)

Talla, modelado y moldeado. Madera
y caña de maíz.
Siglo XVII
120 x 110 cm
Parroquia de la Santa Veracruz,
Cuauhtémoc, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

62. Señor de la Salud (detalle de piernas y tobillos)

Talla, modelado y moldeado. Madera y caña de maíz.

Siglo XVII

120 x 110 cm

Parroquia de la Santa Veracruz, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

63. Santo Entierro

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

174 x 52 cm

Parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

64. Santo Entierro (detalle de rostro)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

174 x 52 cm

Parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

65. Santo Entierro (detalle de piernas)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

174 x 52 cm

Parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

66. Santo Entierro (detalle de rostro y articulación del cuello)

Talla, moldeado y modelado. Madera y cartón

Siglo XVII

170 cm

Parroquia de Santa Cruz y Soledad, Venustiano Carranza, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

67. Santo Entierro

Talla, moldeado y modelado; madera y cartón

Siglo XVII

170 cm

Parroquia de Santa Cruz y Soledad, Venustiano Carranza, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

68. Santo Entierro (detalle de articulación de caderas)

Talla, moldeado y modelado. Madera y cartón

Siglo XVII

170 cm

Parroquia de Santa Cruz y Soledad, Venustiano Carranza, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

69. Santo Entierro (detalle de articulación de rodillas)

Talla, moldeado y modelado. Madera y cartón

Siglo XVII

170 cm

Parroquia de Santa Cruz y Soledad, Venustiano Carranza, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

70. Santo Entierro

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

168 cm aprox.

Parroquia de Jesús María, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

71. Santo Entierro (detalle de articulación de rodillas)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

168 cm aprox.

Parroquia de Jesús María, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

72. Anima Sola

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

58 x 31 x 31 cm

Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.
Foto: Hilda Calzada

73.Ánima Sola (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII

58 x 31 x 31 cm

Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.

Foto: Hilda Calzada

74.Ánima Sola (detalle de hueco en el pecho)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII

58 x 31 x 31 cm

Parroquia de Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xochimilco, México,
D.F.

Foto: Hilda Calzada

75.Esquema de ensamblaje gozne de paleta y gozne perno

Fuente: Gabriel Rivera Madrid,
Sistemas constructivos ..., p. 85.

76.Gozne de paleta en hombros, Purísima Concepción

Talla en madera policromada
Siglo XVIII-XIX

127 cm

Templo de San Nicolás de Tolentino,
Tetelco, Tláhuac, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

77.Esquema de variante de gozne de paleta en muñecas.

Dibujo: Hilda Calzada

78.Esquema de “Sistema móvil amarrado”

Fuente: Gabriel Rivera Madrid,
Sistemas constructivos ..., p. 92.

79.Santo Entierro

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

190 x 53 cm

Parroquia Nuestra Señora de los
Ángeles, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: CNENDF

80.Santo Entierro (detalle de articulación de caderas)

Talla en madera policromada

Siglo XVIII

190 x 53 cm

Parroquia Nuestra Señora de los
Ángeles, Cuauhtémoc, México, D.F.

Foto: CNENDF

81.Esquema de variante de articulación con lazos

Dibujo: Hilda Calzada

82.Señor de las Maravillas

Talla en madera, moldeado y
modelado; caña de maíz

Siglo XVI-XVII

s/m

Parroquia San Andrés Apóstol,
Mixquic, Tláhuac, México, D.F.

Foto: CNENDF

83.Señor de las Maravillas (detalle de articulación de hombros)

Talla en madera, moldeado y
modelado; caña de maíz

Siglo XVI-XVII

s/m

Parroquia San Andrés Apóstol,
Mixquic, Tláhuac, México, D.F.

Foto: CNENDF

84.Señor de las Maravillas (detalle de articulación de tobillos)

Talla en madera, moldeado y
modelado; caña de maíz

Siglo XVI-XVII

s/m

Parroquia San Andrés Apóstol,
Mixquic, Tláhuac, México, D.F.
Foto: CNENDF

85. Señor de las Maravillas

Talla en madera, moldeado y
modelado; caña de maíz
Siglo XVI-XVII
s/m

Parroquia San Andrés Apóstol,
Mixquic, Tláhuac, México, D.F.
Foto: CNENDF

**86. Nazareno (detalle de
articulación de rodilla)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

**87. Nazareno (detalle de varilla que
mueve los brazos)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

**88. Nazareno (detalle de argollas
que articulan la cintura)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

**89. Nazareno (detalle de la
articulación de la cadera)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.

Foto: Hilda Calzada

**90. Nazareno (detalle de varilla y
argollas que sostienen el torso)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

**91. Nazareno (detalle de tuercas en
la parte interior del torso)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

**92. Nazareno (detalle de ruedas
metálicas fijadas en los pies)**

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167x50x23 cm
Parroquia Inmaculada Concepción,
Ozumba, Edo. de México.
Foto: Hilda Calzada

93. Nazareno

Talla en madera policromada, tela
Siglo XVIII
85 cm
Capilla de San Salvador Nextengo,
Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

94. Nazareno (sin vestimenta)

Talla en madera policromada, tela
Siglo XVIII
85 cm
Capilla de San Salvador Nextengo,
Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

**95. Santo Entierro (articulación de
la cadera)**

Talla en madera
Siglo XIX
196 x 40 x 15 cm
Nuestra Señora de la Asunción,
Santa Fe, Álvaro Obregón, México,
D.F.
Foto: CNENDF

96. Santo Entierro (detalle de articulación de la cadera)

Talla en madera
Siglo XIX
196 x 40 x 15 cm
Nuestra Señora de la Asunción,
Santa Fe, Álvaro Obregón, México,
D.F.
Foto: CNENDF

97. Santo Entierro (detalle de articulación de cuello)

Talla en madera
Siglo XIX
139 x 45 cm
San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc,
México, D.F.
Foto: CNENDF

98. Santo Entierro (detalle de articulación de hombros)

Talla en madera
Siglo XIX
139 x 45 cm
San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc,
México, D.F.
Foto: CNENDF

99. Santo Entierro (detalle de articulación de cintura)

Talla en madera
Siglo XIX
139 x 45 cm
San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc,
México, D.F.
Foto: CNENDF

100. Santo Entierro

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVII
194 cm
Parroquia de San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

101. Santo Entierro (detalle de rostro y articulación del cuello)

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVII
194 cm
Parroquia de San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

102. Santo Entierro (detalle de articulación de tobillos)

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVII
194 cm
Parroquia de San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

103. Santo Entierro (detalle de articulación de cintura y cadera)

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVII
194 cm
Parroquia de San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

104. Santo Entierro (detalle de incrustaciones en las uñas de los pies)

Talla, moldeado y modelado. Madera
y caña de maíz
Siglo XVII
194 cm
Parroquia de San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco, México, D.F.

Foto: Hilda Calzada

105. Ecce Homo

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 40 x 47 cm
Capilla de Santo Tomás de Aquino,
Benito Juárez, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

106. Ecce Homo (detalle de incrustaciones en las uñas de los pies)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
160 x 40 x 47 cm
Capilla de Santo Tomás de Aquino,
Benito Juárez, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

107. Santo Entierro (detalle de muñeca articulada)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
167 x 45 cm
Templo de San Miguel Arcángel,
[Nonoalco], Cuauhtémoc, México,
D.F.
Foto: CNENDF

108. Descendimiento

Pintura al fresco
Testero de la capilla abierta de San
Juan Teitipac
Fuente: Pablo Escalante, *op cit.*, p.
226

109. Santo Entierro (detalle de rostro)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm
Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

110. Santo Entierro (crucificado para escenificar el Descendimiento)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm
Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

111. Santo Entierro (inicio del Descendimiento)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm
Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

112. Santo Entierro (Descendimiento)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm
Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

113. Santo Entierro (fin del Descendimiento)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm
Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

114. Altar de Dolores

Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

115. Santo Entierro (en procesión del silencio)

Talla en madera policromada
Siglo XVIII
192 x 40 cm

Parroquia de San Gregorio Magno,
Atlapulco, Xochimilco, México, D.F.
Foto: Hilda Calzada

BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *La muerte y entierro de Cristo Nuestro Señor y la cofradía de la Misericordia*, San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna-Delegación de Cultura y Patrimonio Histórico Artístico, 2000, 213 p.
- ALARCÓN, Roberto y Armida Alonso, *Tecnología en la obra de arte en época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Universidad Iberoamericana, 1993, 119 p.
- ANAYA LARIOS, José Rodolfo, *Los cristos de Querétaro*, Querétaro, Vieira, c2002, 110 p, (Colección El Peregrino)
- AMADOR MARRERO, Pablo F., *Traza española, ropaje indiano. El Cristo de Telde y la imaginería en caña de maíz*, Las Palmas, Ayuntamiento de Telde, 2002, 144 p.
- , "El Santo Cristo, reliquia muy milagrosa. Análisis interdisciplinario de una imagen novohispana de papelón", en: Cirilo Velázquez Ramos (Coord.), *Garachico y sus fiestas del Cristo: Apuntes históricos y crónicas de prensa*, Villa y puerto de Garachico, Gobierno de Canarias, 2010, pp. 29-53.
- ARACIL, Alfredo, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Cátedra, 1998, 405 p.
- ARRÓYAVE SEGURA, Zinia, Sergio González y Fernanda Martínez, *Informe de los trabajos de restauración de la pieza: Cristo crucificado*, (inédito) México, ENCRyM, 2001, 45 p.
- BASCHET, Jérôme et Jean Claude Schmitt (eds.), *L'image: Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*, París, Le Léopard D'or, 1992, 310 p.
- BELTING, Hans, *Antropología de la Imagen*, Trad. de Gonzalo Ma. Vélez Espinosa, Madrid, Katz, 2007, 321 p.
- , *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, 651 p.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto*, Trad. de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, 284 p.

- CARLOS VARONA, María Cruz de, *et al.*, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, Casa de Velásquez, 2008, 342 p. (Colección de la Casa de Velásquez, volumen 104).
- CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Imaginería popular novoespañola*, México, Ediciones Mexicanas, 1950, 45 p. + ilus. (Enciclopedia mexicana de arte, 1). *Catálogo Nacional. Monumentos Históricos Muebles, Azcapotzalco, D.F.*, México, INAH, 1988, 433 p.
- Catálogo Nacional. Monumentos Históricos y Muebles, Iztacalco, D.F.*, México, INAH, 1992,
- Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Tláhuac*, México, Departamento del Distrito Federal-INAH, 1987, 637 p.
- Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles, Xochimilco*, México, Departamento del Distrito Federal-INAH, 1987, 637 p.
- CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Francisco, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 365 p.
- CORDERO, Andrea y Nareni Pliego, *María Magdalena, Noria de Ángeles, Zacatecas*, (inédito) México, ENCRyM, 2005.
- CORNEJO VEGA, Francisco, "La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones", *Laboratorio de Arte*, No. 19, 1996, pp. 239-261. Consultado el 25 de octubre de 2009, en: dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, *La fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, [1995?], XXVII + 333 p.
- DÁVILA PADILLA, fray Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México de la orden de predicadores*, 3 ed., Pról. de Agustín Millares Carlo, México, Editorial Academia Literaria, 1955, 654 p. + índices.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.), *Teatro y fiesta en el barroco: España e Iberoamérica: Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, octubre de 1985)*, Madrid, Ediciones Serbal, 1986, 190 p.

- DOMÍNGUEZ MORENO, José María, “La función del descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, *Revista de Folklore*. Consultado el 24 de noviembre de 2008, en: www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=656
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, 490 p.
- ESCALANTE GONZALBO, Pablo, “Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac [Valle de Oaxaca]”, en: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 224-237.
- ESTRADA DE GERLERO, Elena, “El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo”, en: *Jahrbuch für geschichte von Staat, wirtschaft und gesellschaft lateinamerikas*, Vol. 20, Köln, Böhlau Verlag Köln Wien, 1983, pp. 643-662.
- , “Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes”, en: *Historia del Arte y Restauración. 7mo. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, restauración y defensa*, Clara Bargellini (ed.), México, UNAM-IIE, 2000, pp. 75-90.
- ESTRADA JASSO, Andrés, *Imaginería en caña: estudio, catálogo y bibliografía*, Monterrey, Ediciones Al Voleo, 1975, 152 p.
- FLORENCIA, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, Introd. de Antonio Rubial García, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, 375 p.
- FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes: Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Trad. de Purificación Jiménez y Jerónima Ga. Bonafe, Madrid, Cátedra, 1992, 496 p.
- GARCÍA-ABASOLO, Antonio y Gabriela García Lascurain (coords.), *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*, Córdoba, Publicaciones de la Obra Social y Cultural Cajasur, 2001, 442 p.
- GARCÍA, Rigel, *De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El Santo Entierro de Amaqueme*, (Tesis en Maestría en Historia del Arte), UNAM, 2008, 110 p.

- GONZALBO AIZPURU, Pilar, "La fiesta novohispana: Espectáculo y ejemplo", *Estudios Mexicanos*, vol. 9, No. 1, (Winter, 1993), pp. 19-45. Consultado el 06 de noviembre de 2008, en: www.jstor.org/stable/1052099
- GRANILLO VÁZQUEZ, Lilia, "Semana Santa mexicana", *Entrepassados*, Vol. 12, No. 23, (Julio - Diciembre 2002), pp. 41-52.
- GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, 5ª reim., México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 224 p.
- GUTIÉRREZ OLGUÍN, Isis, *et al.*, *Informe de los procesos de restauración realizados a la obra "El Señor de las Tres Caídas"* (inédito), México, ENCRyM, 2010, 119 p.
- IGLESIAS CABRERA, Sonia, *La Semana Santa en México: con la muerte en la cruz*, México, CONACULTA, 2002, 280 p.
- LARA, Jaime, *City, Temple, Stage: Eschatological Architecture and Liturgical Theatrics in New Spain*, Indiana, University of Notre Dame Press, 2004, 299 p.
- Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, [2000], 441 p.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en: *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, INAH, SEP, 1990, pp. 11-17.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra: las esculturas de Tepotzotlán*, 1ª reimp., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, 174 p. + fotos.
- MARTÍNEZ LÓPEZ-CANO, Pilar (Coord.) *Concilios provinciales mexicanos: época colonial*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2004 (Serie Instrumentos de Consulta, 4)
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, "El Santo Cristo de Burgos y los cristos dolorosos articulados", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y*

- Arquitectura*, Valladolid, 2003-2004, pp. 207-245. Consultado el 05 de marzo de 2010, en:
 bddoc.csic.es:8080/detalles.html?tabla=docu&bd=ISOCART&id=523517
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, “Sobre autómatas en las fiestas del Corpus Christi en 1677”, *Laboratorio de Arte*, No. 18, 2005, pp. 209-220. Consultado el 25 de octubre de 2009, en:
 dialnet.unirioja.es/servlet/listaarticulos?tipo_busqueda
- MORA VÁZQUEZ, Teresa y Ma. Sara Molinari Soriano, *Semana Santa en Yanhuitlán, Oaxaca*, México, Plaza y Valdés, 2002, 111 p.
- MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942, 110 p.
- MOYSSÉN, Xavier, *México, angustia de sus Cristos*, Fotografías de Sonia de la Rozière, México, INAH, 1967, 24 p. + fotos.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, Pról. Salvador Novo, 3ª ed., 6v. México, Porrúa, 1961.
- PAOLETTI, John T., “Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence”, *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 26, (1992), pp. 85-100. Consultado el 06 de noviembre de 2008, en: www.jstor.org/stable/1483432
- PEREDA, Felipe, *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2007, 430 p.
- PEREZ CANCIO, Gregorio, *Libro de fábrica del templo parroquial de la Santa Cruz y Soledad de Nuestra Señora. Años de 1773 a 1784*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, 268 p.
- PRIETO, Guillermo (Fidel), *Memorias de mis tiempos (de 1840 a 1853)*, México, Secretaría de Educación Pública, 1944, 96 p. (Biblioteca Enciclopédica Popular, 18)
- RAMOS SMITH, Maya (coord.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayo y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes–Instituto Nacional de Bellas Artes–Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 763 p.

- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, Vol. 2, Barcelona, Serbal, 2000, 782 p.
- RIVERA MADRID, Luis Gabriel, *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas talladas en madera*, México, 1995, 208 p. (Tesis de Licenciatura en Restauración de bienes muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", INAH, SEP).
- , "Sistema constructivo de las esculturas" en: *Escultura. Museo Nacional del Virreinato*, Tepotzotlán, Gobierno del Estado de México, 2007, pp. 123-149.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Breves apuntes sobre la escultura colonial de los siglos XVII y XVIII en México*, Secretaría de Educación Pública, 1930, 18p.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Fernando, et al., *Dictamen de la escultura policromada "Señor del Calvario"* (inédito), México, ENCRyM, 2006, 11 p.
- SCHENONE, Héctor H., *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, [Buenos Aires], Fundación Tarea, 1998, 363 p.
- SEGRE, E., "El cristo sol", *Dialéctica*, Puebla, Pue. Vol. VII, Núm. 18, septiembre 1986, pp. 129-150.
- SOLÉ PEÑALOSA, Guillermina, *Verdugados, guardainfantes, valonas y sacristanes. La indumentaria, joyería y arreglo personal en el siglo XVIII novohispano*, México, 2009, 659 p. (Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM).
- STARR, Frederick, "Holy Week in Mexico", *The Journal of American Folklore*, Vol. 12, No. 46 (Jul. – Sep., 1899), pp. 161-165. Consultado el 06 de noviembre de 2008, en: www.jstor.org/stable/534174
- STEN, María (coord.), *El teatro franciscano en la Nueva España: Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, CONACULTA; FONCA, 2000, 409 p.

- TORRES INSÚA, Beatriz, et al., *Informe de los trabajos realizados en la obra Santo Entierro, Cardonal, Hidalgo*, (inédito) México, ENCRyM, septiembre 2005-enero 2006.
- TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, 5ª ed., México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, 303 p. + ilus.
- USSEL C., Aline, *Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821)*, México, INAH-SEP-Museo Nacional de Historia, 1975, 150 p. (Colección Científica, Catálogos y Bibliografías, 24).
- VAREY, J. E., *Historia de los títeres en España (desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1957, 493 p.
- VARGASLUGO, Elisa, "...El más hermoso de los hijos de los hombres..." en: Vargaslugo, Elisa et. al., *Parábola Novohispana: Cristo en el arte virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, c2000, 220 p.
- VÁZQUEZ DE SANTA ANA, Higinio. *Cristos célebres de México*, [México], 1950.
- VEGA FLORES, Leonardo, "Los varones de San Gregorio Atlapulco" en: Mora Vázquez, Teresa (coord.), *Los pueblos originarios de la ciudad de México: atlas etnográfico*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia-Gobierno del Distrito Federal, 2007, 296 p.
- VELARDE CRUZ, Sofía Irene, *Imaginería Michoacana en caña de maíz*, Morelia, CONACULTA-Instituto Michoacano de Cultura, 2003, 195 p.
- VETANCURT, Agustín, *Teatro mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares, históricos, políticos, militares y religiosos del nuevo mundo de las Indias*, México, Porrúa, 1971, 1v. (pag. varia).
- VIERA, Juan de, "Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América Septentrional" en: *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780): Tres crónicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990, 302 p.
- WEBSTER, Susan Verdi, *Art and Ritual in Golden-Age Spain: Sevillian Confraternities and the processional Sculpture of Holy Week*, Princeton, Princeton University Press, 1998, 287 p.

-----, "Art, ritual, and confraternities in sixteenth-century New Spain: Penitential imagery at the monastery of San Miguel, Huejotzingo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, primavera, año 1997, vol. XIX, número 70, UNAM, pp. 5-43.

WEISMANN, Elizabeth Wilder, *México in Sculpture, 1521-1821*, Cambridge, Harvard University-Atlante, 1950, 224 p.

WEITLANER, R. J., "Fiesta de Semana Santa." *Antropología. Boletín Oficial del INAH*. México, Nueva época, Núm. 7, enero-febrero 1986, pp. 26-27.

FUENTES DOCUMENTALES

- Concierto de obra, México, 16 septiembre 1578. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, *Antonio Alonso* (notario), libro 7, fs. 370v.-372; en: *Catálogo de protocolos del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México*, Vol. I. (Edición de Ivonne Mijares Ramírez), México, UNAM: Instituto de Investigaciones Históricas, 2002. (Serie instrumentos de consulta, 3)

- Proceso contra Francisco de Guzmán, sastre, vecino de la ciudad de Veracruz, natural de Sevilla, por representaciones con imágenes con indecencia; México, Veracruz, años de 1586. Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 139, exp. 29, fs. 362-377.

- Informe del defensor del convento de la Concepción sobre la procesión del Santo Entierro. México, 12 de septiembre de 1780. Archivo General de la Nación, *Bienes Nacionales*, vol. 88, exp. 43, fs. 1-5

IMÁGENES

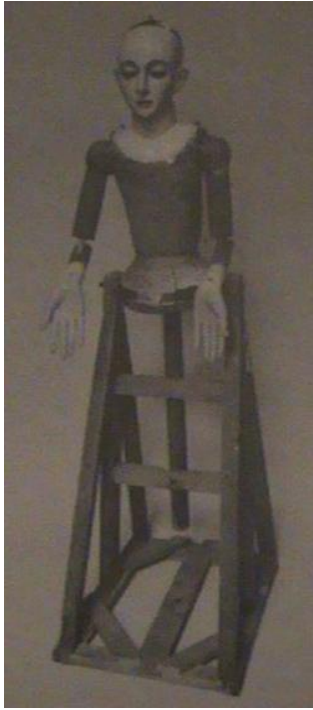


Fig. 1 Virgen de los Dolores
Fuente: Roberto Alarcón y Armida Alonso,
Tecnología de la obra arte ...



Fig. 2 San José
Fuente: Roberto Alarcón y Armida Alonso,
Tecnología de la obra arte



Fig. 3 Santo Entierro, parroquia del Sagrario Metropolitano (Templo de las Monjas), Morelia, Mich.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 4 Santo Entierro, (procesión del Silencio), Santa Lucía, Álvaro Obregón
Foto: Hilda Calzada



Fig. 5 Santo Entierro (crucificado para representar el Descendimiento), Templo Santo Tomás
Apóstol, Azcapotzalco
Foto: Lilia Calzada



Fig. 6 Santo Entierro (crucificado para representar el Descendimiento), parroquia Santa María de la Visitación, Tepepan, Xochimilco.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 7 Santo Entierro (adornado para la procesión del Silencio), parroquia San Luis Tolosa, San Luis Tlaxiamalteco, Xochimilco.
Foto Hilda Calzada



Fig. 8 Niño Dios, propiedad particular: familia Mendoza Zaragoza, Xochimilco.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 9 Santo Entierro, iglesia Santo Domingo, delegación Cuauhtémoc
Foto: CNENDF



Fig. 10 Santo Entierro (detalle de rostro), iglesia Santo Domingo, delegación Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 11 Virgen de la Soledad, parroquia Santa Cruz y Soledad, delegación Venustiano Carranza
Foto: Hilda Calzada



Fig. 12 Virgen de la Soledad (detalle de manos que muestra sistema de espiga y pintura rosa de brazos), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 13 Virgen de la Soledad (detalle de base), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 14 Virgen de la Soledad (detalle de rostro), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza
Foto: Hilda Calzada



Fig. 15 Virgen de la Soledad [peregrina], parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza
Foto: Hilda Calzada.



Fig. 16 Virgen de la Soledad [peregrina]
(detalle de rostro), parroquia Santa Cruz y
Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 17 Virgen de la Soledad [peregrina]
(detalle de articulación de codo y muñeca),
parroquia Santa Cruz y Soledad, V.
Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 18 Purísima Concepción, parroquia San Nicolás Tetelco, Tláhuac
Foto: Hilda Calzada



Fig. 19 Purísima Concepción (detalle de rostro), parroquia San Nicolás Tetelco, Tláhuac
Foto: Hilda Calzada



Fig. 20 San Juan Evangelista, parroquia San Matías, Iztacalco
Foto: CNENDF



Fig. 21 San Juan Evangelista (detalle de rostro), parroquia San Matías, Iztacalco
Foto: CNENDF



Fig. 22 Cristo articulado, capilla San Sebastián, Azcapotzalco
Foto: CNENDF



Fig. 23 Cristo articulado (detalle de rostro), capilla San Sebastián, Azcapotzalco
Foto: CNENDF



Fig. 24 Purísima Concepción, parroquia San Agustín de las Cuevas, Tlalpan
Foto: CNENDF



Fig. 25 Purísima Concepción (detalle), parroquia San Agustín de las Cuevas, Tlalpan
Foto: CNENDF



Fig. 26 Virgen Dolorosa, parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón
Foto: CNENDF

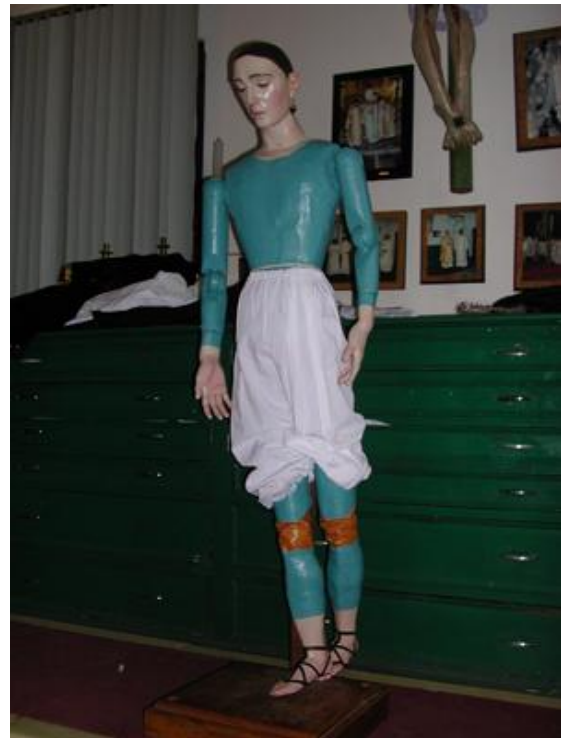


Fig. 27 Virgen Dolorosa (sin vestimenta), parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón
Foto: CNENDF



Fig. 28 Virgen Dolorosa (detalle de la articulación de la cadera), parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón
Foto: CNENDF



Fig. 29 Virgen Dolorosa (uso de cordones en cuello), parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón.
Foto: CNENDF



Fig. 30 Virgen Dolorosa, parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 31 Virgen Dolorosa (detalle de argollas en brazos), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 32 Virgen Dolorosa (detalle de argollas en la espalda), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 33 Señor de la columna, Catedral Metropolitana, Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 34 Señor de la columna (detalle de espalda), Catedral Metropolitana, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 35 Nazareno, parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 36 Nazareno (detalle de rostro), parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 37 Nazareno (detalle de cabello), parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 38 Nazareno (detalle de la articulación de los codos), parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 39 Nazareno (detalle de talla de piernas), parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 40 Nazareno (detalle incrustaciones en uñas de los pies), parroquia de Santa María la Redonda, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 41 Ecce Homo, parroquia San Miguel Arcángel, pueblo San Miguel Amantla, Azc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 42 Ecce Homo (sin vestimenta), parroquia de San Miguel Arcángel, pueblo San Miguel Amantla, Azc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 43 Ecce Homo (policromía de la espalda), parroquia San Miguel Arcángel, pueblo San Miguel Amantla, Azc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 44 Ecce Homo (detalle de espejo en la parte posterior de la boca), parroquia San Miguel Arcángel, pueblo San Miguel Amantla, Azc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 45 Nazareno, parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 46 Nazareno (detalle de articulación de cadera con tornillos), parroquia Santiago Apóstol,
Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 47 Nazareno (detalle de argollas en la espalda), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 48 Nazareno (detalle de argolla en la pierna), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 49 Nazareno (detalle de varilla metálica), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 50 Jesús Nazareno, parroquia de Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 51 Jesús Nazareno (sin vestimenta), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNEND



Fig. 52 Jesús Nazareno (detalle de argollas y varilla), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: CNENDF



Fig. 53 Nazareno, parroquia Inmaculada Concepción, Ozumba, Estado de México.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 54 Nazareno (detalle de cuerda para mover la cabeza), Inmaculada Concepción, Ozumba, Estado de México.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 55 Nazareno (detalle de cuerda para mover los brazos), Inmaculada Concepción, Estado de México. Foto: Hilda Calzada



Fig. 56 Nazareno (en procesión del vía crucis), Ozumba, Estado de México.
Foto: Guillermo Arce



Fig. 57 Nazareno (escenificación de una caída de Cristo), Ozumba, Estado de México.
Foto: Guillermo Arce



Fig. 58 Cristo en la Cruz, Nuestra Señora de la Candelaria, Venustiano Carranza
Foto: Hilda Calzada.



Fig. 59 Cristo en la Cruz (detalle), Nuestra Señora de la Candelaria, Venustiano Carranza
Foto: Hilda Calzada.



Fig. 60 Señor de la Salud, parroquia Santa Veracruz, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada

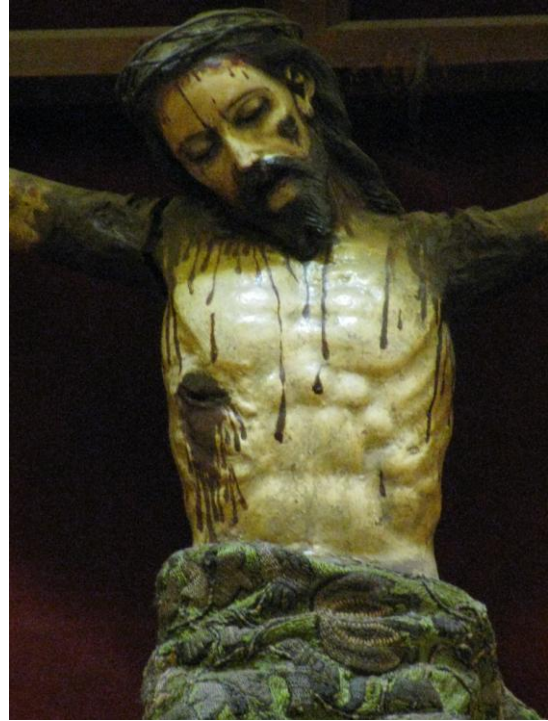


Fig. 61 Señor de la Salud (detalle del torso), parroquia Santa Veracruz, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 62 Señor de la Salud (detalle de piernas y tobillos), parroquia Santa Veracruz, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 63 Santo Entierro, parroquia Santa María la Redonda, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 64 Santo Entierro (detalle de rostro), parroquia Santa María la Redonda, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 65 Santo Entierro (detalle de piernas), parroquia Santa María la Redonda, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 66 Santo Entierro (detalle de rostro), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 67 Santo Entierro, parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza
Foto: Hilda Calzada



Fig. 68 Santo Entierro (detalle de articulación caderas), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 69 Santo Entierro (detalle de piernas), parroquia Santa Cruz y Soledad, V. Carranza.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 70 Santo Entierro, parroquia Jesús María, Cuauhtémoc
Foto: Hilda Calzada



Fig. 71 Santo Entierro (detalle de articulación de rodillas), parroquia Jesús María, Cuauhtémoc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 72 *Ánima Sola*, parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 73 *Ánima Sola* (detalle de rostro), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 74 *Ánima Sola* (detalle de hueco en el pecho), parroquia Santiago Apóstol, Tulyehualco, Xoch.
Foto: Hilda Calzada

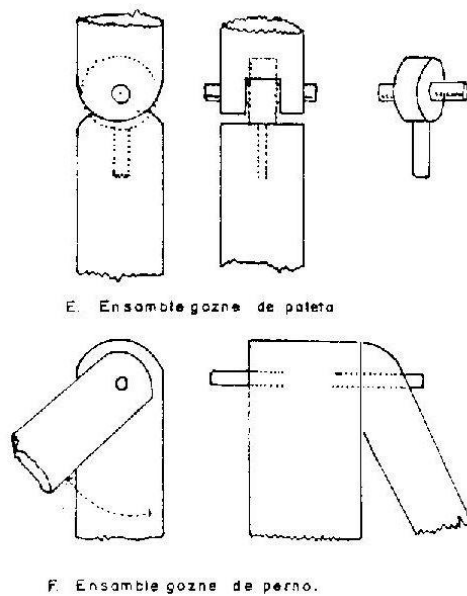


Fig. 75 Esquema de ensambles gozne de paleta y gozne de perno
 Fuente: Luis Gabriel Rivera Madrid, *Sistema constructivo de las esculturas novohispanas ...*



Fig. 76 Purísima Concepción (gozne de paleta en hombros), parroquia San Nicolás Tolentino, Tetelco, Tláhuac.
 Foto: Hilda Calzada

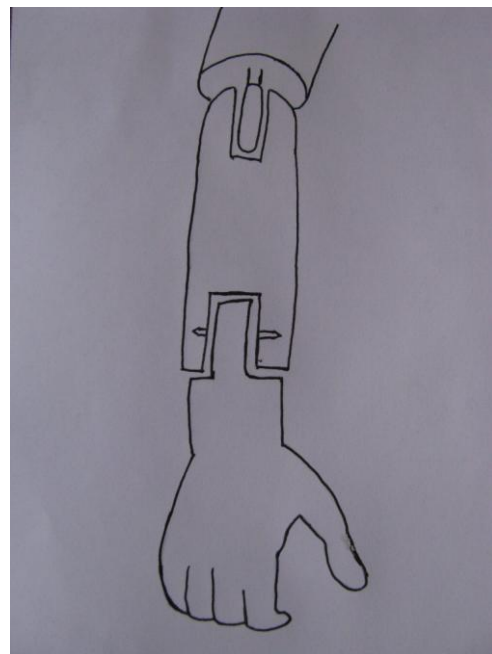


Fig. 77 Esquema de variante de gozne de paleta en muñecas
 Dibujo: Hilda Calzada

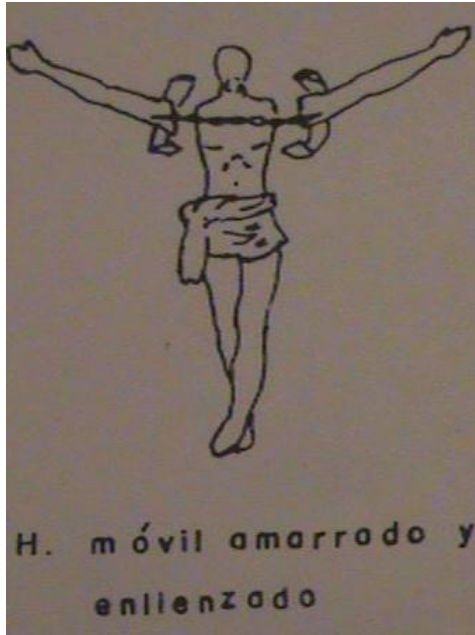


Fig. 78 Sistema móvil amarrado
Fuente: Luis Gabriel Rivera Madrid, *Sistemas constructivos...*



Fig. 79 Santo Entierro, parroquia Nuestra Señora de los Ángeles, Cuauhtémoc
Foto: CNENDF



Fig. 80 Santo Entierro (detalle de articulación de la cadera), parroquia Nuestra Señora de los Ángeles, Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 81 Esquema de articulación de la cadera (variante de articulación con lazos)
Dibujo: Hilda Calzada



Fig. 82 Señor de las Maravillas, parroquia San Andrés Apóstol, Mixquic, Tláhuac
Foto: CNENDF



Fig. 83 Señor de las Maravillas (detalle de articulación de hombros), parroquia San Andrés Apóstol, Mixquic, Tláhuac
Foto: Hilda Calzada



Fig. 84 Señor de las Maravillas (detalle de tobillos articulados), parroquia San Andrés Apóstol, Mixquic, Tláhuac
Foto: Hilda Calzada



Fig. 85 Señor de las Maravillas (sin vestimenta), parroquia San Andrés Apóstol, Mixquic, Tláhuac
Foto: CNENDF



Fig. 86 Nazareno (detalle de articulación de rodilla), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 87 Nazareno (detalle de varilla que mueve los brazos), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 88 Nazareno (detalle de argollas que articulan la cintura), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 89 Nazareno (articulación de la cadera), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto Hilda Calzada



Fig. 90 Nazareno (detalle de varilla y argollas que sostienen el torso), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 91 Nazareno (tuercas en la parte interior de torso), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 92 Nazareno (ruedas metálicas fijadas en pies), Ozumba, Edo. de Méx.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 93 Cristo cargando la cruz, capilla San Salvador Nextengo, Azcapotzalco
Foto: Hilda Calzada



Fig. 94 Cristo cargando la cruz (sin vestimenta), capilla San Salvador Nextengo, Azcapotzalco
Foto: Hilda Calzada



Fig. 95 Santo Entierro (detalle de articulación de cadera), parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón
Foto: CNENDF



Fig. 96 Santo Entierro (detalle de cadera), parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Santa Fe, Álvaro Obregón.
Foto: CNENDF



Fig. 97 Santo Entierro (detalle de cuello), parroquia San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc
Foto: CNENDF



Fig. 98 Santo Entierro (detalle de hombros), parroquia San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc
Foto: CNENDF



Fig. 99 Santo Entierro (detalle de cintura), parroquia San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc
Foto: CNENDF



Fig. 100 Santo Entierro, parroquia San Francisco de Asís Xocotitla, Azcapotzalco.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 101 Santo Entierro (detalle de rostro y cuello), parroquia San Francisco de Asís Xocotitla, Azc.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 102 Santo Entierro (detalle de articulación de tobillos), parroquia San Francisco de Asís
Xocotitla, Azcapotzalco.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 103 Santo Entierro (detalle de cintura), parroquia San Francisco de Asís Xocotitla, Azcapotzalco
Foto: Hilda Calzada



Fig. 104 Santo Entierro (detalle incrustaciones en las uñas de los pies), parroquia de San Francisco de Asís Xocotitla, Azcapotzalco.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 105 Ecce Homo, capilla Santo Tomás de Aquino, Benito Juárez
Foto: Hilda Calzada



Fig. 106 Ecce Homo (detalle de incrustaciones en uñas de los pies), capilla Santo Tomás de Aquino, Benito Juárez.
Foto: Hilda Calzada



Fig. 107 Santo Entierro (detalle de muñeca articulada), templo de San Miguel Arcángel, [Nonoalco], Cuauhtémoc.
Foto: CNENDF



Fig. 108 Descendimiento, mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac
Fuente: Pablo Escalante, "Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac [Valle de Oaxaca]" en: *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España ...*,



Fig. 109 Santo Entierro (rostro), San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada



Fig. 110 Santo Entierro (crucificado para representar el Descendimiento), San Gregorio Atlapulco,
Xoch. Foto Hilda Calzada



Fig. 111 Santo Entierro (inicio del Descendimiento), San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada



Fig. 112 Santo Entierro (Descendimiento), San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada



Fig. 113 Santo Entierro (fin del Descendimiento), San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada



Fig. 114 Altar de Dolores, San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada



Fig. 115 Santo Entierro (en procesión del Silencio), San Gregorio Atlapulco, Xoch.
Foto Hilda Calzada