



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**EL SANTO ENTIERRO Y SEPULCRO DE CRISTO EN UNA CUEVA
DEL CERRO DE LA ESTRELLA**

**Reflexiones, discusión y estudio en torno a la escultura fundacional
del Señor de la Cueva de Iztapalapa**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA
NAÍN ALEJANDRO RUIZ JARAMILLO

Director: Dr. Jaime Cuadriello Aguilar

Comité Asesor
Dr. Pablo Amador Marrero
Dr. Patricia Díaz Cayeros

Jurado
Mtra. Denise Fallena Montaña
Mtra. Leonor Labastida Vargas



CIUDAD UNIVERSITARIA

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.

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Introducción	13
Historiografía sobre el Señor de la Cueva	17
PRIMERA PARTE	
EL LUGAR Y LAS PRÁCTICAS	21
La espeleología mesoamericana en el Huizachtépetl como antecedente del culto al Señor de la Cueva	23
El uso de los cerros y las cuevas desde el Antiguo Testamento hasta el Cristianismo	
De Tláloc a la Santa Cruz, hasta el Santo Entierro	29
La cofradía del Santo Entierro (o Santo Sepulcro) en el pueblo de Iztapalapa	49
SEGUNDA PARTE	
LA IMAGEN: USO Y FUNCIÓN	75
Los dos Señores de la Cueva	77
<i>Éckphrasis</i> de la imagen del Señor de la Cueva fundacional	85
La tradición de los “retratos verdaderos de cristo” posible fuente de inspiración en el divino rostro del Señor de la Cueva	101
Una espina que atraviesa la frente de Cristo	131
Otras piezas semejantes al Señor de la Cueva primigenio	139
El Santo entierro como pieza clave durante la Semana Mayor	145
Recepción de la imagen	159
La propaganda y la mostración de la imagen:	
Tres grabados del Señor de la Cueva	165
La urna neoclásica del altar mayor	173

TERCERA PARTE	
EL SIGNIFICADO SOCIAL	191
De cómo creen los de Iztapalapa que llegó el Cristo del Santo Entierro a la cueva del cerro de la estrella (Análisis de las leyendas)	193
Iztapalapa como la Nueva Jerusalén	213
Los conflictos que llevaron a crear la Jerusalén cíclica en Iztapalapa	231
Conclusiones	255

ABREVIATURAS

AZPVESP. Archivo de la VII Zona Pastoral Vicaría Episcopal San Pablo.

AGN: Archivo General de la Nación.

CNCPC: Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH.

AHAM: Archivo Histórico del Arzobispado de México.

CNMH: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos.

AMFN: Archivo del Museo del Fuego Nuevo.

ENCRyM: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

APSLEI: Archivo Parroquial de San Lucas Evangelista-Iztapalapa.

AHI: Archivo Histórico de Iztapalapa.

AGRADECIMIENTOS

Como sucede en este tipo de trabajos enmarcados en un proceso de reflexión y acreditación académica, el presente es resultado de una gran colaboración colectiva de la que me nutrí. Por lo anterior, en primera debo agradecer al taller de tesis al que me integré, que organizó y coordinó Deborah Dorotinsky Alperstein, sirva este espacio para ofrecer un reconocimiento a ella y a mis compañeros, tanto por señalarme las prístinas observaciones y recomendaciones, así como por el interés que mostraron en el tema algunos de mis colegas, especialmente Sabrina Baños y David Fajardo. Me siento muy satisfecho por haber reunido un excelente comité asesor y jurado, pues son grandes expertos en cuanto a lo aquí requerido, agradezco a Denise Fallena por dar el punto medio en el aspecto de los antecedentes prehispánicos, a Patricia Díaz Cayeros por sus precisas observaciones en cuanto a diversos aspectos de la talla, a mi compañera de clase, amiga y sinodal Leonor Labastida Vargas, -Nonoy- reconozco tu desinteresada ayuda y tus importantes aportaciones, a Pablo Amador Marrero por los múltiples favores, en especial por compartir su enorme conocimiento sobre el tema de la materialidad y el análisis de la talla *in situ*. En este momento abro un paréntesis muy especial para mi director de tesis y tutor Jaime Cuadriello Aguilar, con quien me siento extremadamente agradecido y en deuda por todas las fallas, más que un director: Jaime, me ofreciste tu amistad y real compromiso para instruirme y formarme en la Historia del Arte, te doy gracias por tu paciencia, la comprensión y tu compromiso por guiarme en medio del mar de la adversidad y las flaquezas. También muestro mi gratitud a la UNAM no sólo por los innumerables apoyos, como la beca, sino por ser parte imprescindible de mi vida académica y social, de igual manera al comité y a todos los que integran la actual administración de la Coordinación de Historia del Arte con Renato González Mello al frente. De la misma manera a Beatriz Ramírez por ofrecerme todos sus datos y archivos, a Silvia Zugarazo por sus observaciones, a la hermana Ivonne Robles López por hacerme más fácil y llevadera la consulta del archivo parroquial de San Lucas Evangelista. También doy agradecimientos al padre Miguel Ángel Cruz Quiroz por su imprescindible ayuda, amistad y asesoría.

En mi ámbito familiar y personal debo retribuir mi gratitud a mi madre, por tu amor, por siempre creer en mis proyectos, a tu respaldo incondicional, por ser mi único apoyo y mecenas en muchos momentos de gran incertidumbre económica. A mi familia por su solidaridad en todas las vicisitudes, en especial a dos de mis hermanos, primero a David por haberme librado de las garras de los delincuentes que luego me difamaron, en segundo lugar a Marco Antonio por depositar su confianza en mí. Los momentos de gran angustia no terminaron aquí sino que este trabajo se enmarcó dentro de un verdadero calvario, debido al proceso de extinción de Luz y Fuerza del Centro. Mi padre es jubilado mientras que cuatro de mis hermanos trabajaban en tal empresa, situación que provocó el haber postergado el trabajo durante casi dos años, ante el dolor familiar y la impotencia de una injusticia de proporciones descomunales, más de 45,000 seres humanos despojados de sus fuentes de trabajo de un día para otro. Irremediamente estos acontecimientos afectaron mi estado emocional por ende la concentración necesaria. Cuando terminé esta investigación la lucha continuaba en un contexto de un

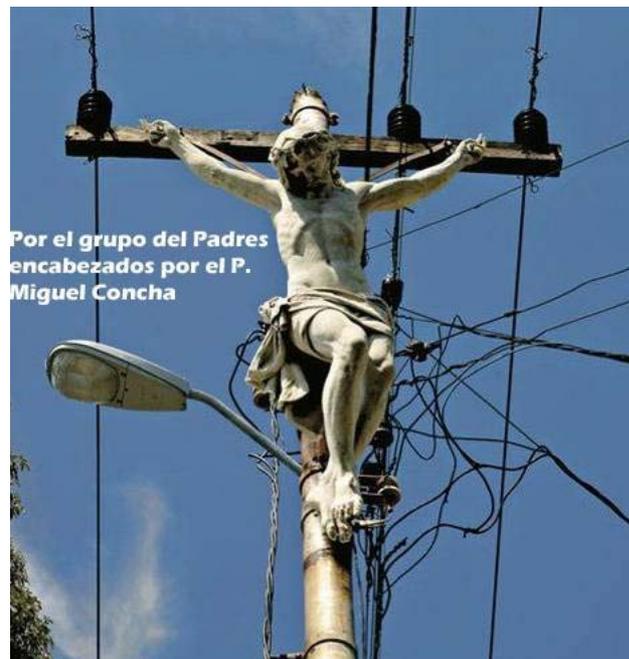


Figura 1. "Cristo Electricista".

gobierno cada vez más fallido e injusto, que vocifera miles de infundios y campañas difamatorias contra los trabajadores, todo esto en medio de la indiferencia de una sociedad apática y conformista ante cualquier abuso de poder. Valga un reconocimiento y admiración a los electricistas que resistían al gobierno autoritario que actualmente padecemos, a las trabajadoras y trabajadores que optaron por la difícil huelga de hambre, en especial mi reconocimiento al ingeniero Cayetano Cabrera a Miguel Ángel Ibarra, y a los 11 compañeros que padecen el encierro penitenciario. También a la memoria de Alejandro Hernández, esposo de mi prima Rebeca, quien perdiera la vida durante este periodo de gran incertidumbre, a él su corazón le falló pero otros recurrieron al suicidio y todo por la impotencia de perder su fuente de trabajo. Emotivamente en el movimiento de resistencia el crucificado era ya un símbolo de lucha electricista (Figura, 1), imagen difundida en Internet y que los miembros de la Iglesia Solidaria retomaron y divulgaron a favor de la resistencia electricista mediante posters. El crucificado ha sido utilizado en todo tipo de luchas sociales, pero el colocarlo sobre un poste adquiere un simbolismo bastante peculiar, baste ver el "descendimiento" de los cuerpos que los rescatistas realizan de quienes lamentablemente sufren accidentes sobre postes eléctricos, los cuales resultan ser parangones de la cruz. Tuve esta reflexión después de ver cómo los

bomberos bajaban el cuerpo ya sin vida de Juan C. Morales Gutiérrez, contratista electrocutado el 10 de enero del 2010 en el Pedregal de San Nicolás en la delegación Tlalpan, una de las primeras víctimas de las decenas entre accidentados y muertos derivados de este penoso e injusto conflicto.

Retribuyo mi sincero agradecimiento a Fátima Norma Gómez Güido (y contigo a tus padres), porque más allá de una pareja has sido una fortaleza inigualable en brindarme apoyo, refugio y denuedo en los momentos más lúgubres. De la misma manera a Laura Rojas, amiga y colega desde el primer semestre de la licenciatura, te doy gracias por compartir tu espiritualidad. A mi colega, el compañero Salomón Vergara Hernández por ser la reflexión siempre crítica, por bajarme de las nubes utópicas donde me suelo perder y aletear. Agradezco a la solidaridad de mi absoluto amigo Pedro Alaín López Olguín, enfermero y rescatista que también me asesoró en algunas cuestiones de anatomía y evaluación del yacente. También doy gracias a Diana Eileen Soria por la revisión. El refuerzo de compañerismo lo representaron Abraham Granda, especialmente Alejandra Olvera, -*Alilla*- llegaste en el momento preciso, gratitudes por tus porras y respaldo. Todo un gustazo reencontrarnos. Por último agradezco a Mayte Guerrero Bucheli, compañera de soledades, pero también de juergas e interminables pláticas, además de ser testigo y confidente de mis cuitas académicas a lo largo de la maestría. En cuanto a todas aquellas personas que me proporcionaron fuentes así como datos, los agradecimientos vienen a lo largo del trabajo, principalmente a pie de página.

DEDICATORIA

Dedico esta investigación a mi madre Evelina Jaramillo Vargas, a ti que has sido partícipe, mi cómplice y benefactora. Este trabajo de investigación de tesis lo hemos sufrido por el ambiente tan turbio en el que se circunscribió, sin embargo, también lo disfrutamos pues nos unió en viajes y visitas a distintos repositorios y recorridos. De esta manera descubrimos cosas juntos, para ti enriqueció tu devoción mientras que para mí, benefició mi trabajo el cual ha traído y traerá grandes satisfacciones. Es pues, un pequeñísimo homenaje a tu persona, que no se compara a todos tus sacrificios para sacarnos adelante a tus hijos, te ofrezco esta distinción por todas tus bondades, bendiciones, ahínco y ayuda desinteresada. Esta investigación también es obra tuya. Madre, sigues siendo mi punto de apoyo más fuerte...

Para los smeítas honestos que en la primera mitad del 2011 continuaban luchando por el derecho humano más elemental, en defender y poseer un trabajo digno. Porque los derechos del trabajador no son “un privilegio”, sino logros ganados a base de acuerdos, luchas y convenios históricos... tal y como nuestro rector José Narro Robles lo resumió: “lo que han alcanzado y obtenido ha sido a través de negociaciones bilaterales; nada de lo que tienen resulta irregular, y es producto de esas negociaciones a lo largo de muchos años”. Traigo a colación una estrofa del himno smeíta: “que el trabajador en sus conquistas sea respetado para un mañana, vivir mejor...”

El SME y LYFC --mamá Lucha y papá Sindicato- han representado parte fundamental de mi vida, no sólo el suministro y la manutención, sino que también resultaron un complemento para mis bases de formación intelectual a través de los cursos que tomé en la Escuela Técnica del Sindicato Mexicano de Electricistas, fueron mis primeros acercamientos al arte y las letras, lo anterior gracias a esta prestación... cosa que hoy quieren desaparecer a toda costa...

INTRODUCCIÓN

Mi interés en trabajar un tema como éste surgió a partir de mis inquietudes infantiles, puesto que desde entonces he tenido una vinculación muy estrecha con el espacio del Santuario del Señor de la Cueva en Iztapalapa. En un intento por solidificar mi fe y los conocimientos en materia religiosa, a los siete años de edad mi madre me inscribió a los cursos de estudios bíblicos que impartía el padre Pedro Tapia y Rosete en ese recinto, por lo mismo un par de años fui acólito de esa iglesia al final de la década de 1980. Inmerso en ese ingenuo mundo infantil no sólo iba conociendo los dogmas del catolicismo, sino que al mismo tiempo descubría los diversos espacios que el santuario posee; sus jardines y su sinfín de secretos resultaban un reino fantástico para mí, pero entre las cosas que más captaban mi atención, se encontraban las diferentes manifestaciones religiosas que los habitantes del poblado realizaban en torno a sus santos y a su patrón, el Cristo yacente, majestuosa figura que me causaba respeto pero al mismo tiempo un profundo temor.

Las dudas de cómo surgió su culto, sus leyendas, la organización tanto de sociedades como de mayordomías y la construcción de un espacio que se me presentaba maravilloso, sólo aumentaban mi curiosidad. Creo que fue entonces cuando nació mi interés en este tema y me propuse llevar a cabo una “investigación” sobre tales cuestiones, cosa que jamás realicé, pues al ir creciendo, la pubertad trajo consigo el desinterés, luego, la vida universitaria y el activismo social hicieron que me alejara de ese cosmos dominado por la fantasía. Debo comentar que nunca se vio mermado mi interés por conocer la figura de Jesús a partir del punto de vista histórico, pero también continuó llamándome la atención la teología y el estudio científico de la Biblia, así como de las expresiones antropológicas, los usos y las costumbres del pueblo de Iztapalapa¹. Fue hasta la elaboración de mi tesis de licenciatura con el tema de Nuestra Señora de la Bala, virgen que de igual manera se venera en dicho templo, cuando se me presentó la oportunidad de hacer una verdadera investigación sobre el santuario y su feligresía, por lo mismo el siguiente objeto de estudio lo representó de forma natural el famoso Señor de la Cueva, patrón de Iztapalapa.

¹Aquí es necesario aclarar lo que significa “Iztapalapa” para los vecinos. Gabriela Cano dilucida muy bien tal concepto, ella nos comenta que éste alude a dos entidades distintas: una geográfica y otra administrativa. “Por un lado, Iztapalapa es el nombre de la delegación política del Distrito Federal formada por numerosos pueblos, colonias y unidades habitacionales, y por el otro, designa al pueblo de Iztapalapa, formado por sus barrios y que a veces también se le llama centro de Iztapalapa, donde se ubican las oficinas de la Delegación y el Santuario de la Cueva, es decir los centros de poder político y religioso”. Esto en un sentido identitario, pues las mismas personas que pertenecen a tal comunidad denominan “pueblo de Iztapalapa” a los ocho barrios que comprendían la antigua cabecera municipal y lo que hoy es el centro de la delegación. Pero a su vez el pueblo de Iztapalapa se divide en dos parcialidades: el medio pueblo de Atlalilco y el de Axomulco, el primero está constituido por Santa Bárbara, San Ignacio, San José, y San Lucas Evangelista que es el patrono, mientras que los barrios de La Asunción, San Pedro, San Pablo y San Miguel integran al segundo. Cfr. Gabriela Cano, “Los territorios de la memoria en Iztapalapa, D. F.” en *Los archivos de la memoria*, México, INAH, 1999, p. 95.

Antes de iniciar debo señalar que hay dos tallas del patrón en el santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa, la presente investigación se centrará en la escultura que yace en la cueva y no la del altar mayor, pues creo que se ha desatendido al estudio particular de la misma a pesar de su importancia local. Para diferenciarlas, aquí denominaré al Santo Entierro objeto de este estudio como “imagen fundacional” (Figuras, 28, 29 30), porque gracias a ésta se instituyó la cofradía del mismo nombre en el siglo XVIII. Mientras que a la otra la nombraré tan sólo como la del “altar mayor” o “sustituta” (Figuras, 26 y 27). El que haya dos esculturas ha causado una gran confusión por saber cuál es la “verdadera”. Bien pues, aquí ofreceré mis argumentos para demostrar que dicha talla es la primigenia, la cual fue nombrada como “el Señor de la Cueva”, la designación diminutiva: “Cuevita”, fue acuñada a inicios del siglo XX, por muy anterior a fines del XIX. Regularmente se le denomina “Señor de la Cuevita” a la del altar mayor, aunque también es indistinto que así se les nombre a las dos, porque la historia, leyendas e información de ambas imágenes se entrelazan entre sí.

En un primer acercamiento al tema, me percaté que la mayor parte de los investigadores han mantenido un interés especial en torno a las diversas manifestaciones religiosas y festejos que los habitantes realizan en honor a su patrón, en este aspecto resalta la tesis del etnólogo Artemio Arroyo Mosqueda, *La fiesta al Señor de la Cuevita en el pueblo de Iztapalapa D.F. como ejemplo de expresión popular de la religión católica*², un trabajo que analiza, a partir de la etnografía y la antropología, las fiestas patronales de las organizaciones agrupadas en torno a este culto (sociedades y mayordomías) y también atiende a las que se realizan dentro del calendario litúrgico. Otro par de tesis con temáticas antropológicas y etnográficas son las siguientes: *Cargos religiosos: como símbolos de identidad local en los grupos sociales de Iztapalapa*, de Armando Sánchez Reyes³, y *El miedo al qué dirán: los festejos sociorreligiosos como reducto de ritos en la sociedad contemporánea mexicana. El caso de Iztapalapa*, de Alejandrina Romero Corona⁴.

Como se podrá advertir, han sido abundantes las investigaciones antropológicas que estudian las actividades de las mayordomías, sociedades y cofradías del santuario del Señor de la Cuevita en el siglo XX, por tal motivo aquí no me ocuparé tanto sobre dichos fenómenos, pues cualquier trabajo arriba citado será más profundo en esos aspectos que lo que en este espacio propongo. Sin embargo, no dejaré de lado los procesos históricos y sociales que permitieron la construcción de un imaginario

²Arroyo Mosqueda, Artemio, *La fiesta al “Señor de la Cuevita” en el pueblo de Iztapalapa D.F. como ejemplo de expresión popular de la religión católica*, Tesis de Licenciatura en Etnología, México, 1991, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

³Armando Sánchez Reyes, *Cargos religiosos: como símbolos de identidad local en los grupos sociales de Iztapalapa*, DF., Tesis para acreditar las asignaturas “Investigación de Campo” y “Seminario de Investigación”, UAM, 1990, pp.142.

⁴Alejandrina Romero Corona, *El miedo al qué dirán: los festejos sociorreligiosos como reducto de ritos en la sociedad contemporánea mexicana. El caso de Iztapalapa*, México, Tesis que para obtener el título de Licenciado en Comunicación y Periodismo, FES-Aragón, UNAM.

y los arquetipos locales a partir de la veneración al Santo Entierro. Por ello y para que sea más fácil, decidimos dividir en tres grandes rubros la investigación. La primera parte está dedicada al lugar y las prácticas relacionadas con tal devoción, junto con los antecedentes que precedieron a este culto, en este apartado ofrezco mis análisis e interpretaciones sobre los cultos indígenas y ritos novohispanos que antecedieron al Señor de la Cueva. El hecho de que el santuario de esta imagen haya sido construido sobre una de las numerosas cuevas de las faldas del Cerro de la Estrella, le da una tremenda significación que nos habla de un culto continuo en este recinto y su sistema cavernoso, el cual ha venido dándose prácticamente desde la época prehispánica hasta la fecha. Obviamente la línea religiosa no es directa, ni mucho menos la misma pues se fueron yuxtaponiendo los cultos, por eso el cerro continúa retomándose como un lugar para la reproducción y reapropiación de la sacralidad, a partir de la época virreinal se le dotó con connotaciones del Santo Sepulcro de Jerusalén, este fenómeno se ha dado prácticamente desde que se activó esta devoción en el siglo XVIII. En la parte dedicada a los aspectos históricos, mi intención no era registrar información meramente estadística o descriptiva, sino ir más allá al tratar de correlacionar los datos desde la fundación de la primera capilla hasta los inicios del siglo XX, así como las pesquisas sobre la data de la imagen. Tampoco intenté realizar meramente una compilación histórica, sino de contextualizar el Cristo yacente y su santuario en el entorno cotidiano de los *nativos* del pueblo de Iztapalapa⁵, ya que tal escultura y su templo (desde mi perspectiva), han resultado ser uno de los centros neurálgicos para la vida social, religiosa y cultural de los ocho barrios.

En lo que respecta a la segunda parte de esta tesis, me ocuparé del estudio directo de la escultura a partir de una perspectiva de la Historia del Arte y como un estudio de caso; analizando las cualidades de su materia escultórica. De la misma forma atiendo a su iconografía e iconología, así como el estado que se encuentra en la actualidad, magnífico pretexto que me sirvió para realizar una *éckphrasis* sobre la talla. Mientras que en la tercera y última parte de esta investigación se abordará el significado social de las dos esculturas en la comunidad, la potencialidad de las piezas en su



Figura 2. Ubicación de la delegación Iztapalapa en el Distrito Federal.

⁵ Utilizo el término de “nativos” en la acepción en que los mismos iztapalapenses lo retoman de forma identitaria, es decir, para ellos un “nativo” es aquella persona descendiente de algún poblador de la antigua cabecera municipal. Este fenómeno es muy generalizado en pueblos de usos y costumbres que han sido (o no) absorbidos por la mancha urbana, “es frecuente que los originarios de la región se consideren distintos y se afanen por distinguirse de los migrantes. Los “auténticos” iztapalapenses son una comunidad “imaginaria”, en el concepto que Benedict Anderson determina, los antiguos pueblos de Iztapalapa se conciben como una comunidad delimitada por el lugar de nacimiento de sus integrantes y por poseer una memoria colectiva”. Cfr. Cano, *ibíd*, p. 99. Ahora en adelante, cada vez que use “nativo” será con esta connotación y no en forma peyorativa como comúnmente se cree.

entorno arquetípico y las diversas significaciones que han poseído ambas esculturas del Señor de la Cueva en Iztapalapa, pues tanto sus historias, milagros, leyendas e identificación de las piezas se pierden entre una y otra imagen, como ya dije.

El primer referente que el resto de la ciudadanía y del país tiene acerca de Iztapalapa, sin lugar a dudas, es la representación de la Pasión de Cristo durante la Semana Santa, que año tras año se realiza en la localidad, por tal motivo es una de las características que más llaman la atención. Principalmente desde mediados a finales del siglo XX hubo un particular interés por averiguar el origen histórico de esta puesta en escena, pese a que se ha avanzado mucho en el tema, hasta ahora han sido pocos los datos localizados sobre estos tópicos, de manera que la hipótesis más aceptada es que ésta se llevó a cabo por la influencia que el teatro de evangelización franciscano tuvo sobre la comunidad, a pesar de la presencia de la orden en Mexicaltzingo, Iztapalapa fue evangelizada por el clero secular; sin embargo, tengo la impresión de que no se ha atendido a la importancia que tuvo el ceremonial novohispano de Semana Santa local, como antecedente real y directo de tal manifestación, por dichos motivos en este trabajo propongo a manera de hipótesis de que fue en este periodo donde se gestó el importante antecedente, debido al valor protagónico y simbólico que la imagen del Señor de la Cueva tuvo para propiciar o influir en los vecinos de Iztapalapa para llevar a



Figura 3. Plano del pueblo de Iztapalapa, sus ocho capillas (en amarillo), parroquia (rojo) y santuario (morado). Adviértase el geocentrismo parroquial.

cabo el Vía Crucis viviente. Durante las ceremonias del Viernes Santo los iztapalapenses novohispanos se reunían en derredor a la imagen del Cristo muerto en la cruz, que una vez descendido, daba comienzo a la solemne procesión del Silencio, la cual culminaba en el Santo

Sepulcro, ubicado en una cueva del Cerro de la Estrella. Por el valor teológico y escriturístico de tales liturgias se logró afianzar la idea de concebir a Iztapalapa como un arquetipo más de la Nueva Jerusalén, convertida hoy en un ideal cíclico anual.

Por otra parte, en el aspecto de las creencias locales, varios vecinos tienen presente en sus historias orales que la representación surgió en agradecimiento al Señor de la Cueva por haber salvado a sus antepasados de una epidemia de cólera morbus que azotó a la población en 1833. Al contrario de lo anterior yo considero que la vinculación de esta escultura con la “teatralidad” de Semana Santa, tiene uno de los principales antecedentes en esta imagen; no por exvoto sino por el uso litúrgico que en la época novohispana poseía, gracias al Acto del Descendimiento tan común en la religiosidad hispana y europea medieval, es una ceremonia igualmente con una poderosa tradición ancestral de teatralidad religiosa en que el uso de las imágenes articuladas con actores era fundamental, pues denotan un “hálito de vida” manifestado por la movilidad mediante el “complejo” sistema de articulaciones que poseen. De igual manera en el Señor de la Cueva el insuflado vital y divino envuelve a la escultura, el secreto puede radicar en la particularidad que esconden sus articulaciones y goznes, característica potenciada no sólo por la movilidad, sino también por representar en sí misma al Dios Hijo en forma escultórica, como David Freedberg apuntó: “las imágenes de Cristo se justifican por el hecho de que su Encarnación en hombre desde tiempos antiguos ha facilitado la representación de su divinidad con formas humanas, por lo que las imágenes de Cristo también debían parecer humanas”⁶.

HISTORIOGRAFÍA SOBRE EL SEÑOR DE LA CUEVITA

Debo señalar que fue bastante complicado encontrar datos sobre el Señor de la Cueva, porque es muy escasa la información histórica en las fuentes, la mayor parte de trabajos de historia local analizan el pasado indígena de Iztapalapa, y su proceso en la Conquista, mientras que los estudios de la época novohispana son escasos, casi siempre es evitado tal periodo⁷. El interés sobre esta imagen fue un tema que no llamó la atención de los investigadores. Tal desinterés se debe a que el pueblo era considerado marginal. Al parecer la noticia más antigua, es una minúscula referencia de Manuel Rivera Cambas, cuando escribió sobre el pueblo de Iztapalapa lo describió como una pintoresca población, pero lamentaba que en el siglo XIX, ya no diera señal de tanta grandeza como

⁶ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, p. 339.

⁷Esto ha sido lo que siempre ha llamado más la atención incluso cuando Enrique Olavarría y Ferrari realizó: “La excursión a Ixtapalapan”, fue una de las cosas sobre las que abundó. *Crónica del Undécimo Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1896, pp. 87-89.

la que tuvo en el pasado prehispánico⁸. Sin embargo, dentro de las pocas cosas que pudo resaltar era que allí contaban con un “Santo Entierro notable”⁹.

Me he percatado que la mayor cantidad de datos referentes al tema del Señor de la Cueva, su santuario y la representación de la Pasión, se localizan en hemerotecas, ya que existen bastantes datos en periódicos y revistas¹⁰. Muchas de las publicaciones aparecen como artículos parciales en algunos acervos. Empero, toda la información es mucho más abundante sobre el Señor de la Cueva del altar mayor, en contraposición a la imagen objeto de mi estudio. Lamentablemente no hubo un “biógrafo” para el señor de Iztapalapa durante el virreinato; sin embargo, en la parroquia de San Lucas (Archivo Parroquial de San Lucas Evangelista-Iztapalapa, en adelante APSLEI) existen fuentes documentales del siglo XVII al XX integradas por visitas pastorales, libros de culto divino, bautizos, casamientos y entierros, hasta libros de cofradías; de éstos hay tres de la hermandad del Señor del Santo Sepulcro que resultaron una auténtica mina de información. Por otra parte, en varios repositorios de nuestra ciudad como el Archivo Histórico del Arzobispado de México (AHAM en adelante), el Archivo General de la Nación (AGN) cuentan con distintos expedientes y documentos que a pesar de que no se refieren explícitamente a la escultura del Señor de la Cueva de Iztapalapa, en cambio consignan ciertas actividades de su cofradía, y litigios por una ciénaga que estaba en disputa, de igual forma hay distinta información acerca de los sacerdotes que atendían a la población.

Un acervo obligatorio y especializado en esta demarcación, es el Archivo Histórico de Iztapalapa (AHI), que en los últimos años y recientes administraciones ha sido enriquecido de forma exitosa con Mariam Salazar Hernández, pero principalmente con Beatriz Ramírez González como responsable del repositorio. En tanto que en los archivos del santuario del Santo Sepulcro son pocas y muy recientes las fuentes que allí se resguardan¹¹, ya que por diversos motivos históricos como las diferentes convulsiones revolucionarias y revueltas de principios del siglo XX, hubo “saqueo” y traslado de los archivos a casas de particulares (por tal motivo varios documentos originales están dispersos en poder de vecinos que los cuidan en sus domicilios). Tuve la suerte de que algunas

⁸ Esta tendencia no ha sido superada pues muchos investigadores y reporteros siguen dando mayor peso a tal tema.

⁹ Manuel Rivera Cambas, México pintoresco, artístico y monumental, México, 1840-1917, v. II, p. p. 492.

¹⁰ Ralph Steel Boogs y Vicente T., “Drama de la Pasión que se presenta en Iztapalapa, DF, llamado “Las tres caídas de Jesu-Cristo” México, en Sobretiro del volumen VI del *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, imprenta Universitaria, 1946.

¹¹ La administración eclesiástica del Señor del Santo Sepulcro de nuestros días se ha interesado en organizar un archivo nuevo con información reciente, lo mismo puedo decir que en la actualidad en el Pueblo de Iztapalapa se están organizando archivos históricos locales, en el museo del Fuego Nuevo, ubicado en el Cerro de la Estrella, en la Casa de la Cultura Guillermo Bonfil Batalla y en la Macroplaza, no obstante, en el primero he encontrado más información relacionada con el santuario, su arquitectura y actividades realizadas por la cofradía del Señor de la Cueva en el siglo XIX, así como las mayordomías del siglo XX, en tanto que en el otro es muy poco su acervo. Por otra parte, en la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH) existen importantes y fidedignos datos en torno a la historia del Santuario en el siglo XX, sobre todo en los archivos: Geográfico y Fotográfico.

personas me proporcionaron copias de documentos originales, pero también me encontré con gente que me negó la información o la simple observación de objetos litúrgicos¹².

Por otra parte, también me encontré con la generosa y desinteresada ayuda de algunos vecinos que me facilitaron copias para estudiar sus documentos o archivos personales, en especial el del señor Vicente Romero, de igual manera otros me informaron quiénes eran los depositarios de documentos, debo agradecer esto a doña Teresa Guillen, a Silvia Sandoval Guillen, al señor Vicente Guillén y a Miguel Ángel Guerra Jaramillo. En este rubro entran también los vecinos que rescataron objetos litúrgicos históricos, o a los dueños de relatos que me ayudaron a aclarar datos de la historia reciente de la imagen y que ninguna fuente registra. El estudio y explicación de esas fuentes primarias fue mi prioridad, así como el análisis iconográfico de las imágenes relacionadas al culto del Señor de la cueva. El uso de ilustraciones, fotos e imágenes a lo largo de esta investigación fue de manera didáctica e ilustrativa, (siempre y cuando se pudo) tratando de hacer “binomios”, que consistieron en ubicar una obra artística europea -fuente de inspiración- con su equivalente novohispano, decimonónico o del siglo XX.

Representaron una riqueza informativa las tesis tanto de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), como las de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), las cuales ofrecen investigaciones que tratan el tema indirectamente. Me fue de suma relevancia, para el tema aquí estudiado, la tesis de licenciatura: *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*¹³, al igual que el pequeño libro: *La parroquia de san Lucas Evangelista (historia de un pueblo)*¹⁴ de la historiadora-cronista de Iztapalapa Beatriz Ramírez González, estas investigaciones, en especial la tesis, es la más completa en materia del estudio novohispano del sitio y del papel que los sacerdotes tuvieron en Iztapalapa en ese periodo, este estudio también analiza la manera cómo fue evangelizado el poblado así como la fundación de capellanías y las dos cofradías principales del pueblo: la del Santísimo Sacramento y la del Santo Entierro de Cristo, la tesis fue una importante guía y referente para conocer los contextos históricos políticos y eclesiásticos que se han vivido en la demarcación.

¹² Tal fue el caso del actual presidente de la mesa directiva de la mayordomía de los Solteros, quien no me permitió analizar su pequeña réplica del Señor de la Cueva que según se cuenta es la imagen más antigua de este tipo. A mí me interesaba saber si esta figura era la del Señor de los Pasajeros que la cofradía novohispana del Santo Sepulcro utilizaba de peregrina para pedir limosna en el camino. Quiero aclarar que el descubrir nueva información, apoyado por fuentes documentales no significa que los investigadores inventemos las cosas como comúnmente se cree en el imaginario colectivo de los ocho barrios. Que el más anciano no recuerde que al Señor de la Cueva lo crucificaban, tampoco significa que no se hiciera tal ceremonia.

¹³ Beatriz Ramírez González, *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Historia, UNAM, 2003, 168 p.

¹⁴ Beatriz Ramírez González, *La parroquia de san Lucas Evangelista (historia de un pueblo)*, México, Late Iztapalapa, 1999.

De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El santo entierro del Amaqueme, es una tesis de maestría en historia del arte de Rigel García Pérez en la cual estudió una devoción similar (o hermana) a mi tema de investigación, por eso constituyó un referente obligado para mi trabajo interpretativo concerniente al análisis y funcionalidades de la imagen reutilizada, es decir el Santo Entierro. Me ayudó a relacionar las implicaciones eucarísticas que este tipo de devociones y advocaciones poseen.

En cuanto a trabajos publicados que tienen como tema principal dicha devoción y su templo, éstos son relativamente pocos y la mayor parte bastante escuetos y con carácter de divulgación, tal y como los artículos del cronista de Iztapalapa Jorge de León Rivera: *Datos del Santuario del Santo Sepulcro*¹⁵, lo mismo podría decir de: *Iztapalapa. Trono de Nuestro Señor de la Cueva*, de Jesús María Rodríguez¹⁶ y *El Señor de la Cueva del Pueblo de Iztapalapa*, de Ángel de la Rosa Blancas¹⁷. Así mismo el pequeño libro y varios artículos de la historiadora-cronista Silvia Zugarazo Sánchez denominado: *La representación de la pasión de Cristo en Iztapalapa*¹⁸, me aportó los datos más importantes y generales sobre la Pasión de Semana Santa en el pueblo de Iztapalapa, cabe señalar que la cronista es una de las que más se ha especializado en este tema, sus trabajos hacen ineludible referencia a la escultura, aunque de manera escueta. La mayor cantidad de testimonios sobre el Señor de Iztapalapa aparecen como meras notas enciclopédicas¹⁹, anecdóticas o complementarias a otros temas religiosos, culturales y antropológicos²⁰, sin embargo, esta carencia queda cubierta gracias a la amplia gama de libros, artículos, tanto de revistas²¹ como en páginas de Internet y folletos en torno a la Pasión de Iztapalapa, los cuales de una u otra forma utilicé pues abordan el tema del santuario del Señor de la Cueva, aunque de manera muy breve. En lo que respecta a la bibliografía complementaria así como las obras teóricas, como se verá, las utilicé de acuerdo a la temática requerida.

¹⁵ Jorge de León Rivera, *Datos del Santuario del Santo Sepulcro, de Iztapalapa, Distrito Federal*, Crónicas, n.d. n.e. 4 f.

¹⁶ Jesús María Rodríguez, *Iztapalapa. Trono de Nuestro Señor de la Cueva*, México, Imprenta Ambris, 1980.

¹⁷ Ángel de la Rosa, *El Señor de la Cueva del Pueblo de Iztapalapa*, México, LATE-Iztapalapa, Taller de Investigación y Edición Popular, n.d., México, 2000, 60 p. Doy gracias a la señora Silvia Sandoval Guillén el haberme proporcionado un ejemplar para estudiarlo.

¹⁸ Silvia Zugarazo Sánchez, *La representación de la pasión de Cristo en Iztapalapa*, México, Talleres Iluminación, 2007.

¹⁹ José Rogelio Álvarez, *Enciclopedia de México*: Instituto Magia, Ed. Enciclopedia de México, EUA, 2005. Aparece una versión de la leyenda de la imagen en la página 4405.

²⁰ *Expresión antropológica*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexiquense de Cultura, 200 p. Aquí se hace un estudio comparativo entre varios cristos, por supuesto retomaron el caso del Señor de la cueva de Iztapalapa, también el Cristo de Ixmiquilpan, el Señor del Sacromonte de Amecameca en el Estado de México, y el Señor de la Misericordia entre otros más.

²¹ *México en el tiempo: Revista de historia y conservación*, México, INAH, pp. 60-63.

**PRIMERA PARTE
EL LUGAR Y LAS PRÁCTICAS**

LA ESPELEOLATRÍA MESOAMERICANA EN EL HUIZACHTÉPETL COMO ANTECEDENTE AL CULTO AL SEÑOR DE LA CUEVITA²²

Los antecedentes indígenas más antiguos que precedieron la veneración al Santo Entierro y Sepulcro de Cristo en la “Cuevita” tienen que ver con una experiencia cultural prehispánica relacionada con el paisaje, donde el cerro, los abrigos rocosos, las cuevas y los manantiales fueron elementos que han sustentado cultos a distintas deidades desde entonces²³. Huizachtépetl o Huizaxtécatl era el nombre náhuatl del Cerro de la Estrella, el cual jugó un papel preponderante en esta geografía sagrada, por lo mismo captó la atención del hombre desde su descubrimiento²⁴, además de que fue considerado uno de los cerros más sagrados del Anáhuac. Otra de las ventajas especiales de este volcán extinto era su espacio pues resultaba ser la única elevación entre una amplia zona plana y lacustre, que permitía el dominio del entorno y de las vistas panorámico-paisajísticas de casi todo el Anáhuac así como de los lagos de Texcoco y Xaltocan, Xochimilco y Chalco. Además los cerros en Mesoamérica (por lo menos desde hacía 3 mil años), eran concebidos como una especie de ollas gigantes que contenían en su interior las riquezas de la naturaleza como las semillas y todas las posibilidades de regeneración, en especial el agua, las nubes y las lluvias, por ello se les atribuía el advenimiento de éstas. Pero el cerro también era un referente del *altépetl*, un lugar mítico fundacional, territorial y de identidad de sus antiguos moradores, tanto las cuevas como los cerros tuvieron una preeminencia en los mitos de creación mesoamericanos²⁵. El que este volcán extinto posea cuevas es un elemento más del entorno paisajístico que tuvo un papel importante dentro de la cosmovisión prehispánica, puesto que las cuevas fueron lugares de culto desde el Formativo hasta el Posclásico (2200 a.C.-1500 d.C.). Las cuevas tenían una gama de usos y significados distintos: como refugio, como habitación, eran consideradas boca o vientre de la tierra o entradas al inframundo y lo sobrenatural, espacios fantásticos, morada de los dioses del viento, de la muerte y del agua²⁶. Eran

²² Retomo el concepto de “espeleolatría” del arqueólogo y doctorando en antropología simbólica Ismael Arturo Montero García. En su trabajo *Espeleolatría en la Ciudad de México*, que realizó para estudiar el caso del Cerro de la Estrella, fue cuando creó esta noción, para él: las “cuevas han sido receptoras de la deidad en múltiples formas y advocaciones (adoración en cuevas). Acompañaron a la cueva, la religión, el mito, el ritual y el sacrificio. Ahí se escenificaron los mitos cosmogónicos y otras tantas liturgias que apenas hoy empezamos a interpretar”. Aunque dicho concepto lo usa para el caso particular de las cuevas en la cosmovisión mesoamericana, creo que los argumentos arriba citados quedan a la perfección para ejemplos de otras culturas del mundo. De manera que cuando use tal término “espeleolatría” será en el sentido aquí expuesto.

²³ Johanna Broda, “Paisajes rituales del Altiplano central”, en *Arqueología mexicana*, julio-agosto, México, 1996, Volumen IV, número 20, pp. 40-49.

²⁴ Hacia el 300 o 400 d.C. en sus faldas se asentó una importante colonia teotihuacana, cuyos habitantes le dieron uso astronómico y religioso. Ismael Arturo Montero García supone que incluso algunas de las cuevas fueron utilizadas con fines domésticos por sociedades preagrícolas, *ibíd* p. 176.

²⁵ Diana Magaloni Kerpel, “La montaña de origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumento político-religioso y su uso en el siglo XVI” en *La imagen política, XXV, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pp. 29, 38.

²⁶ “Las deidades de la lluvia habían elegido para residir las cuevas, se abastecían de ellas antes de derramarla sobre la tierra. Incidentalmente un testigo (indígena) que compareció ante el obispo fray Juan de Zumarraga, a propósito de los

recintos funerarios, lugar de ritos de linaje y de pasaje, observatorios astronómicos y como fuente de extracción de cantera²⁷. También es frecuente que las cuevas sean recipientes de manantiales o ríos subterráneos, donde las poblaciones prehispánicas acudían a ellas para proveerse del vital líquido²⁸.

El carácter de oquedad de las cuevas del Huizachtéptl, así como su perenne oscuridad y humedad, hizo que los indígenas las consideraran como elementos de corporeidad paisajística asimiladas como útero y vientre de la tierra, de donde habrían nacido las tribus rectoras del mundo pero también a donde todos los hombres van a morir. El cerro de Iztapalapa resultó ser otro Chicomoztoc, aunque de la misma manera fue asimilado como uno de los numerosos lugares denominados Culhuacán²⁹. Alfredo López Austin, comenta al respecto: “tal vez todos los Culhuacán fueran lugares de recepción de la imagen del dios protector”³⁰. En este sentido, no olvidemos que los dos sitios estaban estrechamente relacionados, incluso asimilados como lugares de origen. El uso de las cuevas como recintos funerarios en el Altiplano

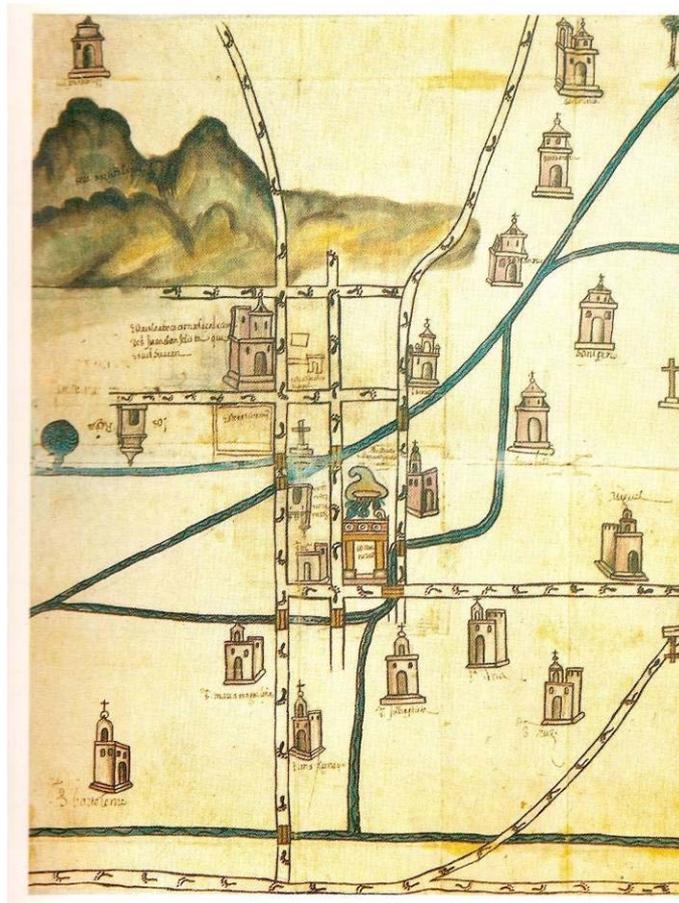


Figura 4. Mapa de Culhuacán.

Central durante la época prehispánica fue poco común, más bien era práctica habitual particularmente en la Mixteca y en algunos sitios mayas donde se enterraban señores mandatarios³¹,

ídolos del templo mayor de México-Tenochtitlán. Es interesante señalar que durante el proceso que se le abrió al cacique de Culhuacán de Iztapalapa, declaró que la función de “reserva de agua” de las cuevas: “otra cueva Tlaloztoc, y otra Tlazatitlan y en estas se servían los dioses del agua”, cabe recordar que se especula que las esculturas de estas deidades están en alguna cueva del Cerro de la Estrella. Ethelia Ruiz Medrano, “En el cerro y la iglesia, la figura cosmológica Atl-tepétl-oztotl”, en *Relaciones*, primavera, Vol. 22, núm. 86. El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 159-160.

²⁷ Linda Manzanilla, “Las cuevas en el mundo mesoamericano”, en *Ciencias*, Facultad de Ciencias, UNAM, 1994, octubre-diciembre, p. 59.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Aún hoy en día una amplia zona del cerro pertenece a Culhuacán, el cual es un pueblo originario. Desde ese sitio la cumbre del Cerro de la Estrella asemeja un torcimiento como se representaba en los glifos de lugar. Baste observar el Mapa de Culhuacán (Figura, 4), de forma magnífica el topónimo del sitio ocupa el punto áureo del documento y ejemplifica tanto el concepto de lugar de origen como del concepto de *altépetl* por los ameyales glíficos del agua debajo del topónimo (Figura, 4).

³⁰ Alfredo López Austin citado por Silvia Limón Olvera, *Las cuevas y el mito de origen, los casos inca y mexica*, México, CONACULTA, 1990, pp. 88-89.

³¹ Linda Manzanilla, *ibid.*

sin embargo, han sido descubiertos varios restos óseos y (acaso) ofrendas funerarias (¿quizá a los dioses del inframundo?) en las espeluncas del Huizachtépetl³². Es probable que el cerro aquí referido tuvo todas y cada una de las consideraciones arriba analizadas. El pueblo mexica fue el último grupo indígena antes de la Conquista en utilizar la cumbre de este volcán extinto durante el Posclásico tardío (1325-1521 d.C.). En su cima fue construido un templo piramidal, en el que cada 52 años celebraban la ceremonia del Fuego Nuevo con sacrificios humanos, rito que acontecía en noviembre, cuando las Pléyades pasaban por el meridiano a media noche, fecha astronómica que en esta latitud correspondía de igual modo al anticenit del sol³³. Con la llegada de los españoles este simbolismo indígena del Huizachtépetl ahora se sincretizó mediante la conjunción de la cueva-cerro e iglesia todo lo anterior sintetizado mediante el santuario del Señor del Santo Sepulcro en Iztapalapa.

³² Además se mantiene vigente la polémica, o la confusión, si este Cerro de la Estrella haya sido el lugar a donde se inhumaron los restos del Mixcóatl, padre de Ce Acatl Topiltzin Quetzalcóatl. Ángel de la Rosa Blancas, “Leyendas del Señor de la Cueva”, en *Segundo concurso Iztapalapa en mi corazón*, México, UAM-I, 2002, p. 47.

³³ Johanna Broda, “Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros en Mesoamérica,” en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica*, México, UNAM, 1991, p. 473. Según la consideración de Ismael Arturo Montero García, todo el cerro fue utilizado como un observatorio por los diversos elementos apreciados en el templo de la cima; y en algunas cuevas: “El templo del Fuego Nuevo en la cima del Huizachtépetl muestra múltiples restauraciones, pero no es un gran monumento [...] porque [...] la montaña deificada que con sus cuevas determina un lugar sagrado. Es el *axis mundi*, el punto de origen del calendario y por lo tanto de la vida. Y como la vida según los mitos [...] se originó en Chicomoztoc [...] el Huizachtépetl [...] Desde este centro del universo religioso admiraban el movimiento del sol por el horizonte durante el año trópico, las fechas precisadas por la geografía del relieve perceptible durante sus cuevas, manantiales y dominio del paisaje permitía la articulación del cosmos en una unidad ritual”. Arturo Montero García, *op.cit.*, p. 187.

EL USO DE LOS CERROS Y LAS CUEVAS DESDE EL ANTIGUO TESTAMENTO HASTA EL CRISTIANISMO

Los cerros, las montañas y las cuevas de limolita en Palestina e Israel son de sumo interés para los estudiosos de la Biblia³⁴, se encuentran diseminadas a lo largo de la geografía y de las citas bíblicas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, de esta manera conocemos el uso y la significación que los judíos y cristianos le dieron a esos elementos paisajísticos. Para los judíos, los cerros y montañas eran sitios donde el hombre podía adorar al Creador, así como para realizarle oraciones, sacrificios y altares en sus cumbres, e inclusive fueron los espacios que escogió Dios para hablar con los elegidos como Moisés. Mientras que a las cuevas los judíos y cristianos las utilizaron para los más variados fines como sepulturas, bibliotecas, guaridas de ladrones, establos, resguardos y sanitarios. Las cavernas fueron sitios de natiidad e iniciación de igual manera, se usaban como alegorías, además fueron lugares de revelaciones divinas y al final muchas se destinaron para el culto. La tumba y resurrección de Lázaro (Juan 11, 26) preludian a la de Jesucristo en su Santo Sepulcro, que según apunta la tradición se había horadado en la roca, es decir era una caverna artificial. Los primeros cristianos adoptaron a su credo varias tradiciones judías y fundaron sus propios arquetipos y sitios sagrados, pues ahora el Gólgota fue un nuevo referente del Monte Sión pero “cristiano”. De igual manera creció la tendencia de retomar otros sitios como la cueva de Belén, en donde se asumía que había sucedido la Natividad del Niño Dios, la cual desde el siglo II y IV comenzó a utilizarse como centro devocional. Lo mismo sucedió con otro tipo de espacios del paisaje, como el río Jordán y el Monte de los Olivos, en el cual –según la tradición- Jesús había orado antes de ser arrestado; también la cueva de este monte fue a donde se decía que Cristo se había aparecido ante el apóstol Juan después de la resurrección³⁵.

Si bien las famosas catacumbas cristianas no son cuevas no dejan de evocarse como tales, pues en realidad eran galerías subterráneas en donde eran sepultados los miembros de la comunidad, de igual manera se congregaban en esos espacios para celebrar las exequias. Allí se predicaba el Evangelio y se conmemoraban a los primigenios santos mártires y de manera excepcional sirvieron como refugio. Al finalizar las persecuciones se transformaron en santuarios y las tumbas se estilizaron a manera de *arcosolium*, arquetipos de futuros altares que evocarían al Santo Sepulcro de Jesús, como el monumento funerario del Señor de la Cueva fundacional (Figura, 143). A partir de la conversión del emperador romano Constantino el Grande (325 d.C.) se emprendieron campañas oficiales para la búsqueda de los sitios sagrados del cristianismo, así mismo se inició la construcción de templos, iglesias y basílicas en los lugares prescritos por la tradición. De acuerdo con la leyenda, a

³⁴ Steven A. Austin, “El origen de las cuevas de limolita”, en *Anegado en agua*, Selección de textos e introducción de S. Escuin, Barcelona, Editorial Clie, 1989, p. 7.

³⁵ Martha Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003, p. 45.

santa Elena, la madre del emperador, se le atribuye haber descubierto el monte del Gólgota, el Santo Sepulcro y la pequeña cueva en donde supuestamente se encontraba la verdadera cruz. Durante la Edad Media las cuevas fueron asociadas con la vida ascética, a los eremitas y ermitaños. Los anacoretas vivían en algunas cuevas cercanas a los monasterios, profesaban una liturgia funeraria e incluso su celda era denominada como su sepultura, pues allí entregaban su vida para morir por el mundo³⁶.

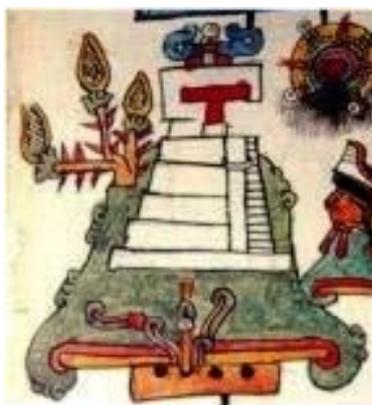
En las cuevas los cenobitas encontraban sitios de soledad, meditación y acercamiento a Dios, así la caverna era celda además de oratorio; después de la muerte del santo la cueva se convertía en su sepulcro. En ese momento los restos y las pertenencias adquirirían la categoría de reliquias y objetos de culto, que desde entonces recibían veneración en las cuevas, mismas que acabaron transformándose en templos o santuarios, tal y como sucedió con san Julián, san Lesmes, san Saturio y san Milán en España³⁷. En plena Conquista árabe y después de la Reconquista en España (siglos VIII al XV d.C.), proliferaron las historias de los hallazgos y “descubrimientos” de las esculturas religiosas en cuevas, eso propició la creencia de apariciones milagrosas a personas sencillas vinculadas al mundo bucólico como pastorcillos o niños. Tampoco debemos olvidar las leyendas que se entretujieron después de las invasiones musulmanas, en las cuales se aseguraba que los cristianos europeos habían ocultado muchas imágenes en cuevas. España se caracterizó por la proliferación de tales relatos, y no es de extrañar porque desde épocas anteriores al cristianismo tenían la tradición de usarlas como centros destinados al culto. Los relatos sobre vírgenes (como la Soterraña) y santos aparecidos, inspiraron relatos similares durante la evangelización de América desde épocas muy tempranas de la Conquista. La leyenda del Señor de la Cueva es un eco de esta larga tradición, ya que en ésta se narra que unos oaxaqueños traían a la imagen para restaurarla a la ciudad de México, cuando descansan cerca de Iztapalapa, la talla desaparece, después de mucho buscarla la localizaron ya restaurada en una cueva del Cerro de la Estrella, pero en el momento en que los oaxaqueños quisieron levantarla no pudieron porque se hizo “pesada”, de esa forma asumieron que el Cristo había escogido el sitio y el pueblo como nuevo territorio.

³⁶ Juan María Diez Taboada, “Las significación de los templos”, en *La religiosidad popular*, vol. III, Barcelona, Anthopos, 1989, pp. 269-270.

³⁷ *Ibíd.*

DE TLÁLOC A LA SANTA CRUZ, HASTA EL SANTO ENTIERRO

Desde mi punto de vista, uno de los más simbólicos y remotos símbolos prehispánicos que anteceden la cruz sobre el Huizachtéptl, lo representó el arbusto de huizache que crecía en el Cerro de la Estrella, no sólo servía como referencia toponímica (Figura, 5) sino que representado con sus ramas



Figura, 6. Huizachtéptl, Códice Telleriano Remensis.

hacia los rumbos del universo actuaba a manera de árbol cósmico, cuya significación era la indicar el centro del espacio-tiempo. Que junto a la misma montaña y la pirámide que se erigía en su cúspide³⁸ (Figura, 6) dedicada a Xiuhtecuhtli (dios que preside el



Figura 5. Huizachtéptl en la Tira de la peregrinación

espacio céntrico de la cosmovisión indígena), eran elementos indicadores del *axis mundi*. Tan poderosas cargas de significaciones no pudieron desaparecer con la llegada del

cristianismo, por lo que fue necesario erigir otro árbol cósmico: “la cruz”, que daría la pauta para un nuevo pacto, una nueva era, una nueva religión³⁹.

Durante la evangelización de Mesoamérica, hubo ocasiones en que los misioneros aprovecharon la afluencia de este tipo de espacios sagrados indígenas para fundar cultos católicos y en la mayoría de los casos impusieron imágenes pasionarias de Cristo en las cuevas, tal como sucedió con el crucifijo de Chalma, el Santo Entierro del Sacromonte en Amecameca y el Señor del Calvario de Culhuacán-Iztapalapa, en este último sitio se reutilizó un basamento prehispánico que había en la caverna para construir una capilla cristiana. En los anteriores casos existe evidencia histórica



Figura 7. Petroglifo de Tláloc sobre una piedra del Cerro de la Estrella. Grupo PT-11 (foto de Daniel Hernández).

³⁸ Otra montaña sagrada, pero hecha por manos humanas.

³⁹ Magaloni, *passim*, pp. 36-49. El huizache como árbol cósmico que anunciaría a la Nueva Jerusalén, en este contexto.

y arqueológica que demuestra que se le rindió culto a Tláloc, excepto en la de Chalma que se veneraba a Oztontoteotl pero bajo la advocación de Tezcatlipoca o Tepeyóllotl. El ejemplo de la apropiación tan temprana (1531) de la cueva del cerro de Amaqueme por parte del proto-ermitaño fray Martín de Valencia, el guía de los primeros doce franciscanos precursores, propició el culto cristiano en estos espacios, con el tiempo en esa cueva devino la veneración al Santo Entierro, advocación que acabó sustituyendo al anacoreta. Luego otros harían lo propio al fundar devociones en más cuevas como la del Señor de Chalma, que está vinculada con fray Antonio de Roa (*ca.* 1539-1545); todos los



Figura 8. Ollas Tláloc, y figurilla del mismo dios con simbología del fuego, encontradas en la pirámide del Cerro de la Estrella. Posclásico Temprano. Fotos, Miguel Pérez Negrete.

ejemplos anteriores de santos entierros fueron instituidos y promovidos por el clero regular a excepción del Señor de la Cueva en Iztapalapa pues quienes echaron a andar la devoción fueron los del clero secular como agentes impulsores.

En este punto cabe señalar que hasta nuestros días no se ha comprobado de forma fehaciente si la cueva del Santo Entierro de Iztapalapa fue un centro en donde se le veneraba a Tezcatlipoca en su advocación de Oztontoteotl “dios de la cueva”, no existen evidencias arqueológicas que corroboren tal aseveración⁴⁰. Además, durante la época prehispánica en el altiplano central fueron pocas las prácticas religiosas llevadas a cabo al interior de las cuevas ya que en el calendario ritual se mencionan sólo unas cuantas y, contrario a lo que se supondría, a los dioses del inframundo se les rindió escasa veneración al interior de las espeluncas.



Figura 9. Petroglifos en la zona Tepetzingo del Cerro de la Estrella. Composición que consta de Tlaloques, hileras de muescas y sistema de cómputo. Foto Mateo Wallrath, 2002.

⁴⁰ Esta afirmación la han venido repitiendo los investigadores, una y otra vez sin que se haya demostrado arqueológicamente.

Uno de los pocos casos fue en la cueva de Chalma, sin embargo, las evidencias arqueológicas demuestran que varias cuevas del Cerro del Huizachtépetl fueron usadas con fines de culto, aunque no específicamente la aquí estudiada. Al mismo tiempo, tenemos que tomar en cuenta que los españoles no escogían cuevas al azar para instituir un culto católico. De las 144 que el cerro tiene, ésta debió poseer algo especial que llamó la atención, es posible que hayan aprovechado una ya activada por los indígenas. En lo personal considero que quienes supusieron que allí se le había rendido culto a Oztontéotl o Tezcatlipoca, lo hicieron siguiendo el paradigma que Javier Romero Quiroz propuso para el caso del Cristo de Chalma. Sin embargo, como sucedió en muchos casos similares, Tláloc sería la deidad más indicada en

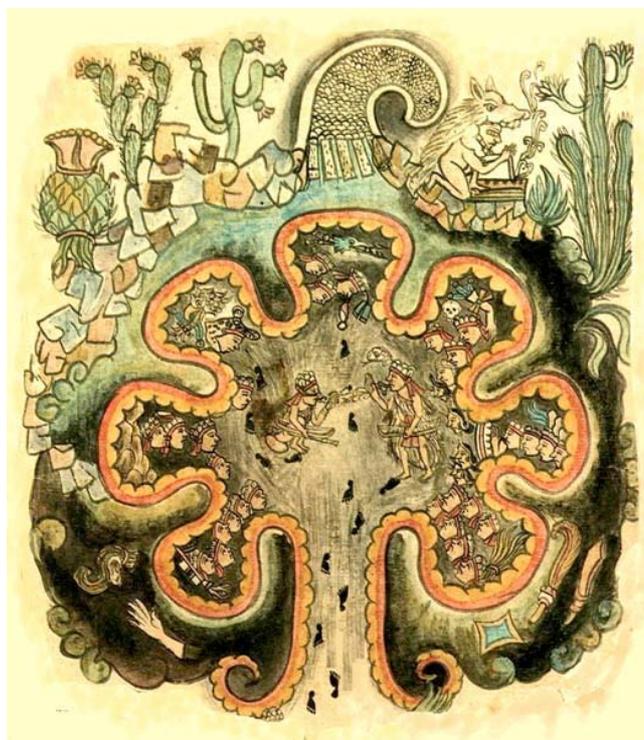


Figura 10. Chicomoztoc o Culhuacatepetl. Imagen tomada de la *Historia tolteca Chichimeca*.

el contexto aquí estudiado, porque existen vinculaciones arqueológicas en torno a este dios en el Huizachtépetl que están diseminadas a lo largo de varios abrigos rocosos, piedras aisladas⁴¹ y relieves con motivos vinculados a los *tlaloques* y a tal deidad (Figuras, 7 y 9), como centenares de idolillos y ollas con la efigie del dios (Figura, 8). Incluso todavía existe sobrevivencia simbólica en torno al Cerro de la Estrella y Tláloc, misma que se ha fusionado con las leyendas del Señor de la Cueva en las que se puede entrever las reminiscencias prehispánicas que vinculadas al culto del dios de la lluvia⁴². En Mesoamérica, el dios de la lluvia tenía una doble vinculación asociada tanto con los cerros como a las cuevas, elementos que posee el Huizachtépetl. Del mismo modo, debe señalarse que a Tláloc se le consideraba como el Señor del monte, sobre todo como el dios del camino debajo de la Tierra o de la Cueva Larga⁴³. Sin embargo, se puede constatar también que el

⁴¹ Las piedras equivalían a los huesos de los antepasados que beneficiaban las cosechas, por eso sobre ellas se grababan figuras, maquetas y petrograbados.

⁴² Existen relatos que hablan sobre innumerables niños perdidos en las diversas cuevas del cerro, en especial en la del Diablo. Llama la atención que ciertas leyendas fundacionales del señor del Calvario y en el santuario de la Cueva unos bebés encerrados en las cuevas se convierten en Niños Dios.

⁴³ Citado por Ernesto Vargas Pacheco, *Las máscaras de la Cueva de Santa Ana Teloxtoc*, México, UNAM, 1989, pp. 92. De cualquier forma, hay muchos elementos que nos llevan a considerar si el caso aquí estudiado ¿no será uno más de sustitución de culto prehispánico por uno cristiano? Yo sólo lo manejo como un mero alegato, no puedo argumentar tal teoría tomando como base el Cristo, porque de origen, lo menos que deseaban los sacerdotes era propagar la idolatría, su intención no era sustituir al dios indígena para buscar un equivalente católico ¿qué tan vivas estarían las prácticas

dios Tezcatlipoca, en sus advocaciones de Oztontéotl y Tepeyollótl tenía implicaciones relacionadas con las espeluncas, los montes, el agua, la lluvia y la fertilidad⁴⁴; de hecho cualquiera de las anteriores deidades, no sólo compartían rasgos entre sí, sino que también con Tláloc, el politeísmo indígena podía aceptar a todos estos dioses. Parece que la evidencia más tangible que me lleva a pensar que la cueva del Santo Entierro se dedicó a la espeleolatría durante la época prehispánica es porque está lobulada, una caverna con tal morfología geológica era de suma importancia en la cosmovisión prehispánica, máxime si estaba al pie de un cerro, pues podría remitir a la montaña de origen en cuyo interior se localizaba el gran útero de la tierra; dicha matriz poseía un número indistinto de cuevas (Figura, 10). Las del santuario de Iztapalapa son entre tres y cuatro⁴⁵ (Figuras, 11 y 12). Sólo estudios arqueológicos y espeleológicos realizados a la “Cuevita” esclarecerían el dilema, y es que instituir una veneración cristiana en esta espelunca, pudo deberse también a la intención de contrarrestar el continuo culto que los indígenas tenían en las cuevas tanto en el Huizachtéptl como en zonas aledañas a Iztapalapa (y en otros sitios remotos) aún en fechas tan tardías como en el siglo XVIII en que fue instituido el culto al Señor de la Cueva.

indígenas de larga duración en pleno siglo XVIII? Pero no me gustaría dejar en blanco este espacio, ni cancelar la posibilidad.

⁴⁴ Guilhem Olivier, “Tepeyólotl, Corazón de la montaña y “Señor del Eco”: el Dios Jaguar de los antiguos mexicanos” en *Estudios de cultura náhuatl*, N° 28, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1998, pp. 110-115.

⁴⁵ Varios vecinos de la tercera edad, me comentaron que en el pasado la cuevita era la entrada principal a una gran cueva, así que toda la parte posterior estaba abovedada, y que con el transcurrir de los años se colapsó el techo cavernoso quedando como la vemos hoy. El que la cueva contuviera otras en su interior la acercaría a las cuevas bajo la pirámide del Sol en Teotihuacán con cuatro cavidades, por cierto hoy sabemos que este es un monumento dedicado a Tláloc. también recordemos las diferentes imágenes que de las espeluncas lobuladas se tienen en diferentes documentos de tradición indígena, asociadas a la parejas primordiales, a los cuatro rumbos y a la mítica Chicomoztoc. Kerpel, *Ibíd.*, p. 33.



Figura 11. Cuevas atrás del altar del Santo Entierro. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo, 2009.

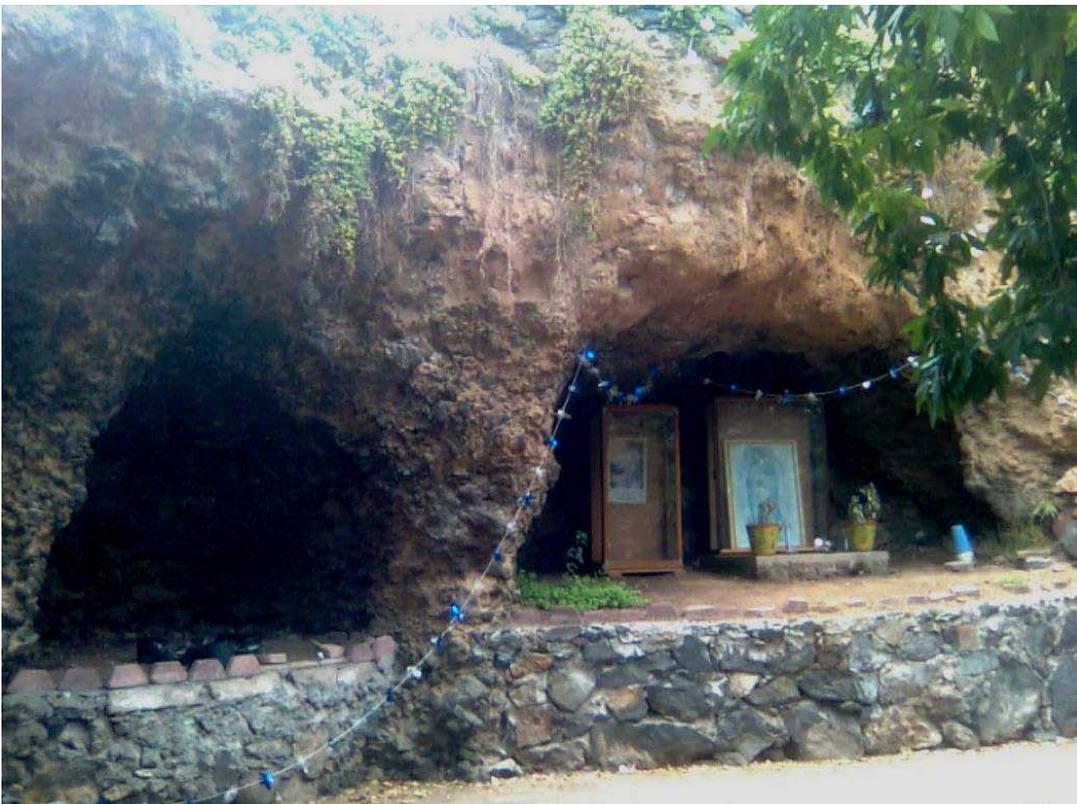


Figura 12. Vista frontal de las cuevas, atrás del altar al Señor de Iztapalapa fundacional. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo, 2009.

Existen datos directos e indirectos que nos hablan de que durante el siglo XVII en varios poblados colindantes al Cerro de la Estrella, tales como Mexicaltzingo, Huizilopochco, Xaltocan y Citlaltepec (¿?) se descubrieron casos de idolatría⁴⁶. Aún en el siglo XVIII, en varios sitios de la Nueva España, las cuevas continuaban siendo utilizadas por los indígenas para la espeleología. Incluso el célebre presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero declaró que en su tiempo: “las ramas de la idolatría aún retoñaban”, lo confirmaba citando el famoso informe del arzobispo Francisco Joseph Lanciego y Anguiar, cuando visitó el este de la Nueva España y los pueblos que estaban hacia la zona oriental de la capital. Ratificó la continuidad del vínculo agrícola con las espeluncas:

Hijos míos con lágrimas de mi corazón escribo esta, dando noticia a todos mis curas beneficiados, Ministros Doctrineros, como en esos partidos de la Sierra alta, y baja, y la Huasteca perseveran de la Gentilidad en esos mis hijos indios, la idolatría, y adoración que dan al Demonio, con el nombre de Dios de las cosechas, cuya abominable celebridad la acostumbran cada año por el mes de agosto (...) todo a fin de visiones y engaños, e invenciones del Demonio, reduciéndose este baile al dios de las cosechas, y esperar la felicidad de sus frutos, y con el ánimo de hacerle hechiceros, brujos, adivinos, médicos, parando todo este baile, y su banquete en una lastimosa embriaguez⁴⁷.

Cabrera añade que estas prácticas eran una de las causas del surgimiento en 1736 de la *matlazáhuatl*, llama la atención que haga referencia a lugares próximos a Iztapalapa:

De estas raíces empedernidas han retoñado no pocos monstruos e ídolos, que festejando tras su descaminada grey los pastores han extraído a cargas de las más ocultas cavernas. De aquí los supersticiosos e idólatras, que continuamente castigan. Aquel abominable Anti-papa, cuya tirana potestad propaga (...) Con más descaro reverencian otros, y obsequian los ídolos que por descuido, o con cuidado se arrojan a lugares públicos. Pocos días antes de que empezara la epidemia, varias personas de distinción de letras (...) por la parte por donde a extramuros de México (cercana a) la Laguna de Texcoco, arribaron a cierta isleta, que dicen Pantitlán, y llaman otros el tesoro: adonde estaban a determinada distancia soterrados, como hasta la cintura, dos ídolos (...) Se supieron de los circunvecinos otros mil vanos cultos, y excesos: principalmente, que por respecto a aquellos dos trozos de piedra que para demonios eran feos, era frecuentado aquel sitio de muchos Pueblos Indios⁴⁸.

No sabemos bajo qué tipo de significación los naturales mantenían este tipo de veneraciones, si sincréticas o de larga duración prehispánica. También se debe recordar que después de la destrucción de templos y centros ceremoniales prehispánicos, los indígenas ocultaron dioses de piedra o barro en las cuevas y cerros cercanos al Anáhuac; en este aspecto se ha considerado que los “ídolos” del templo Mayor se resguardaron en el Cerro de la Estrella. Todavía se siguieron

⁴⁶ Mariano Chávez Mendoza, *La cuevita de Culhuacán*, México, Late, Programa editorial de la delegación Iztapalapa D.D.F. Taller de Investigación y Edición Popular, 1994, p. 13.

⁴⁷ Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México*, Introducción de Víctor M. Ruiz Naufal, México, IMSS, 1981, p. 73.

⁴⁸ *Ibíd*, pp. 74-75.

reportando casos inclusive en 1803, pues hay reportes de que los indígenas de los pueblos del altiplano central continuaban adorando ídolos en cuevas secretas⁴⁹.



Figura 13. Iztapalapa en el mapa de Santa Cruz, ca 1555, Obsérvese al Cerro de la Estrella, en la parte inferior izquierda del espectador, con el huizache en la punta, a manera de topónimo pero también como pervivencia del árbol cósmico.

Sea como haya sido, no existe duda de que las buenas cosechas, el agua y la lluvia eran una de las principales preocupaciones del indígena campesino de Iztapalapa, poblado que queda hacia la zona oriental y que en ese entonces se caracterizaba por tener suaves laderas y planicies de gran fertilidad, las cuales tenían a los dos volcanes nevados como horizonte paisajístico⁵⁰. Dentro de su cotidianidad prehispánica Iztapalapa era un sitio famoso por sus huertas, sus hermosos jardines, chinampas y sembradíos que tanto impresionaron a los conquistadores. En este sentido, la agricultura fue un aspecto predominante en las actividades y preocupaciones de los habitantes del sitio, que después de la Conquista había sufrido un profundo cambio social y ecológico de su entorno. Entonces, los campesinos indígenas aprovecharon las tierras que las lagunas dejaron tras de sí, al descender el nivel acuífero desde mediados del siglo XVI. Bernal Díaz del Castillo dejó un testimonio de este proceso: “y ahora en está sazón está todo seco y siembran donde solía ser laguna. Está de otra manera mudado, que si no lo hubiere de antes visto, dijera que no era posible que aquello que estaba lleno de agua que está ahora sembrado de maizales”⁵¹. No hay duda de que en

⁴⁹ Chávez Mendoza, *ídem*. Las actuales prácticas esotéricas y de *new age* que la gente continúa realizando dentro de las cuevas del Cerro de la Estrella, darían cierta continuidad a resignificar el espacio sagrado.

⁵⁰ Antonio Rubial García, *Monjas cortesanas y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Ed. Taurus, 2005, p. 15.

⁵¹ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1974, p. 160.

Iztapalapa, al ser un pueblo de tradición mesoamericana, se llevaron a cabo todos aquellos ritos relacionados con los dioses de la fertilidad y el ciclo agrícola prehispánico, de tal suerte que la adoración al dios más importante de la lluvia, es decir, Tláloc (o a cualquier deidad vinculada a la fertilidad) debió ser importante en el sitio. El fervor fue potenciado aún más por la presencia *in situ* de un cerro con cuevas, una de las más cercanas a la población era la del Señor de la Cuevita, incluso es contigua al camino de Iztapalapa, que entroncaba con la calzada oriental a la ciudad de México-Tenochtitlán.

No resultaría extraño que en los años inmediatos a la Conquista, los indígenas de Iztapalapa continuaran ofreciendo en forma secreta o sincrética sus plegarias a Tláloc y a las distintas deidades relacionadas con la agricultura como Cintéotl, Chicomecóatl, y Cihuacóatl, etcétera, disfrazadas tras alguna potestad del santoral católico que daría pie a una reelaboración simbólica, lo que iniciaría el sincretismo, pero también lograría la pervivencia de algunas tradiciones mesoamericanas de larga tradición, hasta que con el transcurrir del tiempo los dioses indígenas definitivamente fueron sustituidos por imágenes católicas.

* * *

El hecho de que el clero secular haya quedado a cargo de la evangelización de Iztapalapa le daba una excepcionalidad a las actividades de doctrina que se estaban realizando en el Altiplano Central, pues el sitio era atractivo económicamente hablando, tan era así que muy rápido hubo litigios entre indígenas y españoles por la posesión de algunos terrenos de las faldas del cerro Huizachtépetl, en su área limítrofe entre Culhuacán e Iztapalapa, los cuales duraron de 1575 hasta 1715, pero en el siglo XVII tuvieron su clímax⁵². Para Lutz Brinckmann este pleito por los terrenos del Cerro de la Estrella⁵³ (Figura, 14) no fue por su explotación agrícola pues en el siglo XVI estaba tan seco y baldío como hasta nuestros días, más bien, lo que los indígenas trataban de defender era el espacio sagrado del cerro que empezaba a ser invadido, pues entre 1552 y 1569 los agustinos fundaron el convento de San Juan Evangelista. Aunque los indígenas preponderaron el escaso uso de

⁵² Jorge de León Rivera, “Cerro de la Estrella, un litigio de tierras entre indígenas y españoles en la época colonial”, en *Iztapalapa, tiempo y espacio*, Órgano de Difusión del Consejo de Fomento Cultural en Iztapalapa, número 6, Año II, 2000, pp. 15-20.

⁵³ Todo apunta a que el nombre que hoy adquirió el cerro fue porque en ese espacio existía la famosa Hacienda de la Estrella perteneciente al español Carlos de Luna y Arellano, quien deseaba adueñarse de dichos terrenos.

los nopales y los magueyes que crecían en esos terrenos áridos, más que nada intentaban detener el avance voraz de los terratenientes españoles sobre las riberas fértiles del lago⁵⁴.

Sin embargo, parece ser que los españoles tenían cierta incompreensión en cuanto al tipo de cultivo del maguey, pues esta planta era una importante fuente de abastecimiento, tanto que fue conocida como “el árbol de las maravillas” porque de ella se obtenía: “agua y vino, aceite y vinagre, miel, arrope e hilo, aguja y otras cien cosas. Él es un árbol que en la Nueva España estiman mucho los indios”⁵⁵.

La explotación del maguey parece que redituó jugosas ganancias a los caciques de Iztapalapa durante la época novohispana, al grado de que en varias láminas del *Códice Cozcatzin* se señalan dichas tierras como *teuctlalli*, importantes para la producción magueyera y antes el sitio no era conocido por dicho cultivo.⁵⁶ De la misma forma algunos indígenas del pueblo de



Figura 14. Plano del Cerro de la Estrella donde se señala los terrenos en disputa. Universidad de Hamburgo *Staats und Universitätsbibliothec*, colección “Carlo Linga”.

Iztapalapa se dedicaban a la explotación de la sal⁵⁷ producto con gran demanda en la ciudad de México, por lo mismo los de Iztapalapa aprovecharon aquellas tierras salitrosas que la laguna iba dejando tras su desecación, para extraerla en la época de secas. Después de la agricultura otras actividades, practicadas por parte de los indígenas de Iztapalapa durante el virreinato, fueron la producción de artesanías a base de tulares y zacates, la crianza de animales y la cacería de aves lacustres⁵⁸, cuya carne y huevos eran vendidos en cualquier periodo del año. La pesca empezó a decaer debido al paulatino desecamiento de las lagunas, este fenómeno hacía más difícil esta posibilidad.

⁵⁴ Lutz Brinckmann, “Cerro de la Estrella. Culhuacán, DF (Un pleito típico entre indígenas y españoles durante la Colonia)”, en *CATHEDRA, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Nuevo León*, N° 6, octubre de 1976, pp. 26-27. Agradezco a Jorge de León Rivera el haberme prestado esta fuente para consultarla.

⁵⁵ José de Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias en que se tratan las cosas notables del Cielo, elementos, metales, plantas y animales de ellas; y los ritos y ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los Indios*, Tomo primero, Madrid, Librería de D. Antonio del Castillo, 1792, p. 243.

⁵⁶ Ana Rita Valero García Lascuráin, *Los códices de Ixhuatepec. Un testimonio pictográfico de dos siglos de conflicto agrario*, México, CIESAS, 2004, p. 73.

⁵⁷ Instituciones Coloniales/ Real Audiencia/ Indios (058)/ Contenedor 35/ Volumen 65/ Expediente 188, 1777, fs: 237v-239v. “El virrey, declara deber continuar los indios del pueblo de Ixtapalapa en la raspa de tierras salitrosas, en todas las que comprende la jurisdicción de Mexicalzingo”.

⁵⁸ Carlos Garma Navarro, *Buscando el espíritu pentecostalismo en Iztapalapa y la ciudad de México*, México, UAM, 2004, p. 45.

La economía novohispana de Iztapalapa se compensaba con la producción chinampera, aunque era poca y casi de autoconsumo⁵⁹, la mayor proporción se destinaba al comercio y al tributo pues no tenían la oportunidad de competir contra los gigantes productores agrícolas como Xochimilco y Chalco, que desde la época prehispánica aventajaban a todos los señoríos lacustres. Iztapalapa sólo era otro pueblo agrícola más complementario, pero que redituaba generosas ganancias locales. Por tales motivos, la mayor parte de la producción chinampera caía bajo el control del encomendero y corregidor para el tributo real, y el excedente se vendía comúnmente en la capital⁶⁰, donde a su vez se surtían de las materias que ellos no producían. Como se podrá advertir, la jurisdicción y administración política y económica eran atractivos motivos para que el clero secular presidiera el sitio, por eso nos explicamos la presencia de personajes importantes del clero en la parroquia de San Lucas Evangelista durante toda la época novohispana, como Luis Becerra Tanco (de 1643 a 1645)⁶¹, inclusive contaron con el interinato de Diego Alvarado Moctezuma (de 1673 a 1674), entre otros más⁶². La presencia de estos párrocos eruditos, algunos de ellos fueron clave importante para la cultura

⁵⁹ Raúl Ávila López, *Chinampas de Iztapalapa*, DF. México, México, INAH, p. 29.

⁶⁰ Las chinampas subsistieron gracias a la eficiente canalización hidráulica de ingeniería indígena que pudo separar muy bien el agua dulce de la salobre y también porque aprovecharon la multitud de manantiales con que contaba la zona. Las chinampas fueron un complemento indispensable para la economía local hasta la década de 1970, los productos que más se cultivaron en estas hortalizas durante el periodo novohispano fueron tubérculos como cebollas, nabos, zanahorias; verduras tales como lechugas y coles, también se sembraba chí, chiles, tomates, calabazas y quelites, entre otras cosas más. Las vías de distribución local eran los diversos canales como el Nacional, el de la Viga y las ramas de este último como el del Moral y Tezontle que conectaban hasta el centro mismo de la ciudad de México, esa red también comunicaba a la capital con los pueblos lacustres orientales y sureños de la cuenca.

⁶¹ Vivió entre 1603 y 1672, era criollo nativo del real de minas de Taxco. Fue perito en lenguas indígenas, historiador, matemático y por breve tiempo catedrático de astrología en la Real Universidad de México. Su obra fue fundamental para el guadalupanismo novohispano del siglo XVII. En 1666, mientras realizarse las *Informaciones* jurídicas para solicitar a la Santa Sede fiesta y oficio propios para la virgen de Guadalupe, publicó por separado el testimonio que había rendido ante los jueces de esa pesquisa, bajo el título de *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe*. La buena acogida dispensada a su texto impulsó al autor a preparar una segunda edición corregida, que vio la luz póstumamente en 1675 con el nombre de *Felicidad de México en el principio y milagroso origen que tuvo el santuario de la Virgen María Nuestra Señora de Guadalupe*. Luego del tema fundamentalmente exegético y el denso estilo de la pionera obra guadalupana de Miguel Sánchez de 1648, el libro de Becerra Tanco destacó de inmediato por su relato ágil y sintético de las apariciones, por su defensa de la historicidad de las mismas a partir de los testimonios de la tradición indígena, y por su intento de dar una explicación científica, al menos dentro de los términos de la época, a algunas de las características de la imagen de la virgen. Fue aparentemente la gran demanda de la segunda edición la que motivó una nueva impresión en Sevilla en 1685. Iván Escamilla González, "La Felicidad de México, de Luis Becerra Tanco, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, N° 82, UNAM, 2008, pp. 21-22.

⁶² No se debe pasar inadvertida la importancia e influencia intelectual que tuvieron los sacerdotes sobre los habitantes del pueblo de Iztapalapa, ya que estos últimos copiaban aspectos litúrgicos de las distintas ceremonias religiosas, incluso hasta la actualidad sigue esta característica, además se nutrían e inspiraban de sus sermones y doctrinas para recrear o adaptar a sus usos y costumbres religiosas. Iztapalapa tuvo varios clérigos notables con gran formación cultural y teológica, como Francisco Zarate Molina Monterrey (1683-84) cuya obra se titula *El corial Devoto del señor San José*; Juan Antonio González de la Zarza (1726-1727) escribió *Siestas dogmática, en que estilo dulce claro y llano por un Niño se instruye a un Ranchero en las quatro partes principales de la Doctrina Cristiana. Dialogos en verso cristiano* (1781), también de él, *Exhortaciones y máximas de virtud en las vías purgativa, iluminativa y unitiva: Selva libre* (sin fecha), y el bachiller Rafael Francisco de Acevedo (1727-1732), catedrático de filosofía en el Seminario, se volvió franciscano adquiriendo el nombre de Miguel de Santa María, completó la obra: *El peregrino con guía, y medicina universal del alma: idea de un pecador desde la casa de los pecados hasta la mesa del sacramento* (1750). Fray Marcos Reinol Jernández (1732-1747), colegial y catedrático del Real tridentino de México, doctor teólogo, cura y juez, escribió: *El*

y el pensamiento proto-cientificista, literario, y teológico de la Nueva España, se debió en gran medida a resulta del convenio que hubo entre caciques y curas para mantener allí una especie de garita de ciudad.

De hecho, este tipo de privilegios hizo que los párrocos y caciques cayeran en excesos, tal y como lo constataron el arzobispo Francisco Joseph Lanciego y Aguiar y su secretario Joseph Ansoayn y los Arcos en una visita pastoral llevada a cabo Iztapalapa en 1716. Intentaron poner orden a los beneficios tributarios de los párrocos y reprimir algunas prácticas indebidas, no obstante permitieron que continuaran otras como el que los sacerdotes siguieran recibiendo, por parte de los indígenas de Santa María Nativitas Aztahuacan, el “estipendio” de misas de los domingos y los “dos tercios de leña, uno el martes y otro el jueves de cada semana”. A continuación pondré la parte más interesante del largo manuscrito, me disculpo por su extensión, pero es de suma importancia no sólo por lo desconocido del texto, sino por la relevancia de las ordenanzas que allí se fijaron en torno a la regulación de los tributos y además en dichas disposiciones se ratificaba la iniciativa de obtener fondos para el embellecimiento de la parroquia (que como se verá más adelante, ésta era la principal causa para echar a andar alguna devoción o culto en la cueva del Cerro de la Estrella). Su ilustrísima condenó que las exigencias del “cura y su vicario” fueran “sin violencia”, por lo que prohibió explícitamente:

La contribución de medios, semillas y otras cosas que indignamente se hacía al confesar en el confesionario, en dicho pueblo... y debajo del mismo precepto y censuras mandamos se obserbe lo mismo antes y después de la Sagrada Comunión, nuvattu de ella? Y también proibimos el platillo en que se suele pedir el medio a los que ban a recibir o han recibido la Sagrada Comunión, aunque sea por el titulo de limosna= en quanto a derechos Parroquiales, no tenemos por ahora que prevenir, sólo si porque es cierto que no ay necesidad de hacerse derrama entre los Vecinos y del pueblo para efecto de la Congava derechos y obenciones de nuestro Cura, ni faltas que en este Pueblo tenga a su cargo obligación, y sólo puede darse el casso de hacerse alguna derrama en orden al culto y adorno necesario para decencia y ornamento de la Iglesia (?). Mandamos que en casso que el referido Pueblo quiera hacer alguna cosa de su devoción, si para este efecto se hiciere alguna derrama asista a ella personalmente Nuestro cura o su Vicario con el Gobernador y Alcaldes, para que conste lo que se recoje, y se logre, no en otro, sino en el mismo fin para que se pide, Assi mismo mandamos se observe la costumbre de los quatro sirvientes semaneros, y mas el sachristan Mayor y Alguacil Mayor, que entran deben entrar cada semana por su quadrillas, Assi para el servicio de la Iglesia como de Nuestro cura y exortamos al gobernador y Alcades, hagan se ejecute assi y que pidiendoles Nuesstro cura el auxilio se le den Indefectiblemente para dicho efecto, en casso que los, refereridos sirvientes, por su conveniencia quisieran no servir su Semana Mandamos sean obligados a sustituir (¿?) otro día lugar que sirva aquella semana para ellos. Conviniedose en el precio que se ajustaren, y en casso de decir que no lo hallan, mandamos al fiscal de la Iglesia le busque, a costa de aquel a quien le toca el servir y se escusare para que desta manera no falte el servicio que se deve, assi a la Iglesia como a nuestro cura, y mandamos no se pida para dicha decoración, la piedra que los carreteros dan, sino que se deje a la Piedad y devoción de los fieles, y se aplique según su voluntad= y que quanto asi en la visita que comenzamos el año pasado como en la actual hemos hallado ser practica y costumbre que los Yndios no concurren al gasto con

peregrino con guía y medicina universal del alma: Idea de un pecador desde la casa de los pecados hasta la mesa del sacramento (1750), Alonso (o Idelfonso) López Aguado (1762-1768) Doctor, escribió *Oratorio funebris, que REg. Ac Pontife, Mexicana Academia R.P. Doctoris Francisci Xaverii de Lazcano, Soc. Jesu in ead Schola Eximii Dcotoris Cathedrae Moderatoris, memoriae parentavi*. El licenciado Manuel Burgos y Acuña (1786), escribió: *Disertatio Theológica de Attritione formidolosa. Ms Que he Leído y Defensa del trono y del autor contra filósofos liberales del día* (1813), doctor teólogo. Ramírez, *el papel del clero...* op.cit, pp. 133-138.

derramo alguna de Dinero, si solo para el transporte de nuestra familia, con las Caballerías necesarias, Zacate y maíz dicho Sustento de ellas, Mandamos, se continúe esta costumbre sin otro gravamen salvo los Yndios de su voluntad se ofrecieren a hacer alguna regalitto (?) como de Gallinas o fruta de la tierra en obsequio de la Persona, o reverencia a la Dignidad Pontifical, y reservamos dar las providencias que arbitraremos convenientes, sobre los puntos que en razón de esta Nuestra visita se ofrecieren y en virtud de Santa obediencia y pena de Excomunion Mandamos assi a Ntro cura como a su Vicario no digan ni permitan se celebre El Santo Sacrificio de la misa, en capillas oratorios y ermitas de este distrito sin Expresa licencia Nuestra *uns oriptus*, porque es nuestra Voluntad suspender como... thenor del presente Suspendemos Todas y qualesquiera Cofradías Hermandades y obras pias, como las licencias de Predicar y confesar, que por nosotros no se hubieren Visitado y refrendado y obtuvieren despacho Nuestro para dicho (?) y mandamos se lea dos veces al año de seis en sus Ateses en Esta Iglesia Parroquial onde se fije para su obediencia en parte publica. En nuestro testimonio lo mandamos expedir, firmado de nosotros, sellado con nuestro sello y refrendado del nuestro infra escrito. Secretario. En el pueblo de Iztapalapan en Veinte y ocho días del mes de febrero de mill setecientos y diez y seis= fray Joseph Azpo de México= Por mandato del Arpo mipo M Dn Joseph Ansoayn y los Arcos secretario de Cámara⁶³.

Es interesante que el obispo dejara la constancia de que en el pueblo de Iztapalapa ya estuvieran funcionando cofradías, que de hecho suspende sus actividades. Por documentación inédita perteneciente al archivo familiar del señor Antonio Flores Granados, vecino del barrio de San Lucas⁶⁴, ahora sabemos que la cofradía del Santísimo Sacramento se fundó en 1631⁶⁵, y que el arzobispo de México Francisco Manzo y Zúñiga aprobó la fundación el mismo año. En las constituciones de la hermandad se consigna que ya desde entonces la cueva era utilizada como sitio para coleccionar limosnas destinadas a la suntuosidad arquitectónica, litúrgica y estética de la parroquia, a raíz de esta autorización se impulsó la recaudación de limosnas en la cueva que después albergaría al Santo Entierro:

Yten: que por quanto la dicha dote es firme y estable haciendo presente como en lo venidero a Limosna de la cueva que esta mandada imponer a censo para el dicho efecto por su Ylustrisima, se gaste en el adorno de la Yglesia Parrochial de este dicho Pueblo, por tener de ello gran necesidad, y se ayude a los españoles vecinos, a hacer el sagrado palio, y demás adornos pertinentes, a el ornato, y decencia de el Santísimo Sacramento, y se haga un retablo nuevo en (el) Altar mayor⁶⁶.

⁶³ Agradezco al señor Vicente Romero Villareal, vecino del barrio de san Lucas, quien como historiador empírico se ha dedicado a investigar —por mero divertimento— la historia del pueblo de Iztapalapa, para lo cual ha consultado varios archivos parroquiales tales como los de San Lucas Evangelista, Mexicaltzingo, Culhuacán y el AGN, entre otros más. Su interés ha estado encaminado hacia el estudio de la ascendencia genealógica de los habitantes originarios, ojalá algún día veamos publicadas sus investigaciones. El señor Romero tuvo la amabilidad de permitirme consultar su archivo fotográfico, documental, así como sus apuntes, dentro de estos últimos me brindó una copia de esta visita pastoral, que se localiza en el AHAM, Libro de visita 2, caja 20 CL, fs, 452, 453, 454, año de 1716.

⁶⁴ Dicha documentación fue descubierta por el señor Antonio Granados entre las pertenencias de una tía suya llamada Agustina Granados, muerta en 2006. Recientemente acaban de donar material fotocopiado de estos manuscritos al Archivo Histórico de Iztapalapa existen. En tales documentos existe información sobre la colocación de la primera piedra del santuario del Señor de la Cueva y de diferentes temas relacionados a las dos cofradías del pueblo de Iztapalapa, entre otras cosas más, datos que se desconocían o eran inéditos.

⁶⁵ Allí se consigna que hubo un gran ímpetu cuando se hizo la petición a las autoridades eclesiásticas, para que se aprobaran tanto la fundación de la hermandad del Santísimo Sacramento como sus constituciones en 1631. Se convocó a todos los principales del pueblo: el corregidor, el capitán Simón Telles de Trejo y, el cura beneficiado el bachiller nahuatlato de la Universidad Luis Becerra Tanco, pero también asistieron los oficiales de República los “mandones” y “tequitlatos” de todos los barrios, asistieron también el “común y los macehuales” que se reunieron en forma de Cabildo en la parroquia. El intermediario fue don Juan de Meneses, fiscal de la iglesia.

⁶⁶ Archivo familiar del señor Antonio Flores Granados, “Libro de las constituciones de la Cofradía del Smo Sacramento, sita en esta parrochia Yztapalapan siendo Maiordomo Manuel Ortega en este año de mil setecientos cinquenta y tres, Documento relativo a la propiedad De la cienega a favor de la Yglesia De Yxtapalapan”.

Con estos datos podemos constatar que estas disposiciones las ratificó el arzobispo Francisco Joseph Lanciego en 1716, pero es lamentable que en ambas fuentes no se hable sobre el tipo de devoción que existía en la cueva, ni la construcción que la cubría, es posible que sólo existiera una especie de humilladero dedicado a la Santa Cruz. Por otra parte, la llegada de curas beneficiados a la zona de Iztapalapa, de igual manera, fue resultado de una novedosa estrategia política de Felipe II, que buscó limitar las gestiones del clero regular en su papel rector en las comunidades por obispos, curas, burócratas, y mercaderes. Estas medidas también afectaron a los colaboradores inmediatos de los frailes, tales como encomenderos y nobles indígenas. A fines del siglo XVI y todavía en buena parte del XVII la cristianización era muy relativa, como lo mostraban las noticias de que los cultos a los dioses antiguos continuaban vivos en todo el territorio⁶⁷ y no creo que Iztapalapa haya sido la excepción.

Por lo tanto los curas beneficiados fueron el gran vehículo intelectual para fundar e impulsar cultos del santoral católico, para suplantar la religiosidad mesoamericana. El interés por adquirir una imagen más representativa del pueblo de Iztapalapa, que rivalizara con los cultos locales (e incluso con los restantes, tanto de los pueblos de los alrededores, y los de la capital) debió mover a los párrocos y la feligresía de Iztapalapa para adoptar una devoción que significara su entorno arquetípico (sobre todo vinculado a la fertilidad y la agricultura). Una imagen que fuera más allá de la veneración a un apóstol como lo era la figura de San Lucas Evangelista, una que evocara a Dios más directamente. Desde mi punto de vista, la gran cruz que se levantaba majestuosa y soberbia sobre la pirámide en la punta del Huizachtépetl o Cerro de la Estrella (que ya aparece plasmada en diferentes tipos de documentos de principios del siglo XVII), quedaba fijada en la atención de los habitantes que la veían diario en su entorno paisajístico (Figuras, 15 y 16). Pero esos maderos irradiarían sobre la devoción local ya no como símbolo impuesto que exorcizaba el culto pagano, sino que esa cruz en todo lo alto dotaría al cerro con implicaciones pasionistas. Dicha topografía ya nos presenta al Huizachtépetl como un calvario, auténtica prefigura no sólo del Señor de la Cueva, sino de la Nueva Jerusalén.

⁶⁷ Antonio Rubial García, “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica”, en *Signos históricos*, núm. 7, enero-junio, 2002, pp. 19-51.



Figura 15. Iztapalapa (a nuestra izquierda) al pie del Cerro de la Estrella y Culhuacán y la zona oriente en 1747. La parroquia se levanta al centro de la población. Así como el convento de Culhuacán.

Al concebirse paulatinamente esa antigua montaña sagrada como un verdadero arquetipo del Gólgota, inspiraría o derivó en un profuso culto a Jesús, pues el sitio era rico con referentes cristológicos. Es por eso que el primer “intento” de impulsar una veneración en Iztapalapa vinculada con Cristo, vendría con la fundación de una cofradía con el título de la Santa Cruz, la única referencia que habla de tal hermandad se encuentra en el auto de visita de noviembre de 1683, cuando el arzobispo don Joseph de Aguiar dejó asentada la existencia de ésta:

Y después dicho Señor Yllustrisimo (el arzobispo Aguiar) se retiró a la casa de su avitassion para ver y determinar algunas cosas tocantes a la dicha Visita así de libros de bautismos casamientos entierros cofradía y otros despachos padrones de los feligreses y visitas que tiene este dicho beneficio y habiéndose vesitado dichos libros y demás ynstrumentos haviéndose reconocido el de la cofradía de la Santa Cruz y estar ajustado, sin que hubiere cosa contra el mayordomo. Se puso decreto en él para que en lo de adelante se guardase la forma que se tenía. Y se dieron las gracias al dicho mayordomo por el zelo y cuidado con que acude⁶⁸.

Esta sociedad fue fundada en la parroquia de San Lucas Evangelista pero es posible que hayan tenido su cruz en la cuevita del Cerro de la Estrella, ¿acaso la Vera Cruz no había sido descubierta en otra semejante? Sin embargo, no olvidemos la doble intención de la instauración del culto a la Santa Cruz y el día de su “invención” en septiembre, ya que durante el proceso de evangelización este objeto de devoción y su fiesta en la época novohispana tuvieron fines de extirpación idolátrica, tal fiesta estaba pensada para conjurar y santificar los antiguos adoratorios paganos, estos días también se aprovechaban para reconvenir y bautizar públicamente a los indígenas. En este último punto debe señalarse que las labores catequéticas y de doctrina en Iztapalapa aún no eran exitosas a inicios del

⁶⁸ Beatriz Ramírez González, *Devoción de la Santa Cruz en el pueblo de Iztapalapa*, en Punto de Partida, http://www.puntodepartida.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=694&Itemid=29. Consultado el 10/Julio/09.

siglo XVIII, para ello cito nuevamente la visita pastoral del arzobispo Francisco Joseph Lanciego y Aguiar y su secretario Joseph Ansoayn y los Arcos, quienes dejaron constancia de que realizaron la visita con la finalidad de “explorar en los Fieles el conocimiento de los principales Misterios de la Santa Fe”, en sus palabras dieron constancia de lo siguiente:

Hemos visto por nuestros ojos, con grande dolor de nuestro Corazón, en diferentes parajes especialmente de Haciendas, Ranchos, y Pueblos cortos que muchos adultos y aún casados no saben persignarse ya por su rudeza y por la poca asistencia que los Curas y Ministros tienen con los fieles para Inbuirlos en la Doctrina Christiana por tanto Encargamos severísimamente, a Nuestro cura, que todos los Domingos uno en castellano y otro en Mexicano explique la Doctrina Cristiana así, en esta cavezera como en su visita, artículo por Artículo y Misterio por Misterio, y por ello, se haga a cuenta de los naturales, no de otra manera⁶⁹.

Tan reveladora información pone en evidencia la falta de instrucción religiosa de la zona, pues casi siempre se ha considerado que sólo algunas décadas posteriores a la Conquista el pueblo de Iztapalapa había sido “una pequeña comunidad con una profunda vocación a la nueva religión cristiana”⁷⁰. Por tales motivos, el visitador hizo un enérgico llamado para que se fundara en el pueblo una “Escuela de lengua castellana para los yndios”.

Como sabemos, la veneración a la Cruz desde la Edad Media era una devoción relacionada con las personas dedicadas a la construcción y la talla de piedras, en este sentido, había canteros en Iztapalapa desde el siglo XVI. El Cabildo obligaba a los indígenas del pueblo con este oficio para obtener piedras de las canteras de Sinbuque, distante ocho leguas de la capital⁷¹. Incluso el Cerro de la Estrella fue usado como cantera durante gran parte del virreinato y se arrendaban terrenos para la extracción de piedra colorada en Iztapalapa. Una pequeña elevación rocosa, muy cercana a la Cuevita, conocida como “El Cerrito de la Muerte”⁷², fue un sitio local suministrador de cantera hasta el siglo XX, lo que implicaría la participación activa de los comarcanos. En realidad, la gente de Culhuacán (pueblo vecino), tuvo una mayor colaboración como canteros.

Entonces el culto a la Santa Cruz en Iztapalapa pudo arraigarse entre los albañiles o ladrilleros de la localidad⁷³, sobre todo en aquellos que prestaban servicio en la ciudad de México y que participaron en la construcción de la Catedral y del Hospital de Indios. Para la maestra Beatriz

⁶⁹ AHAM. Libro de visita 2, caja 20 ICL, 1716, fs, 450v, 451.

⁷⁰ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 168.

⁷¹ A.G.N. Instituciones Coloniales/ Real Hacienda/ Archivo Histórico de Hacienda (008)/ Volumen 1996, (1678-81).

⁷² El nombre de este cerrito hacía referencia al Gólgota, y quizá se haya acuñado en el siglo XIX, porque allí se crucificaba a los primeros que personificaron a Cristo. Por los relatos de varios vecinos como el del señor Vicente Romero Villareal, dice que la ubicación exacta de éste es donde es el espacio que hoy ocupa el auditorio Quetzalcóatl; sin embargo, de acuerdo a un plano que aparece en la página 164 del texto de Ralph Steel Boogs y Vicente T., titulado: “Drama de la Pasión que se presenta en Ixtapalapa, DF, llamado “Las tres caídas de Jesu-Cristo” de 1946. Allí se señala al Cerrito de la Muerte como el montículo donde hasta la fecha se lleva a cabo la crucifixión.

⁷³ A.G.N. Instituciones Coloniales/ Gobierno Virreinal/ General de Parte (051)/ Volumen 9/Expediente 71, 22 de abril de 1643, Fojas: 46, Para que la jurisdicción de Ixtapalapa le acuda al maestro mayor Juan Gomez de Tresmontes, con seis indios ordinarios cada semana por tiempo de un año, para que asistan al beneficio del ladrillo que ha de fabricarse para el reparo de las casas reales. Ixtapalapa.

Ramírez, la cofradía de la Santa Cruz de Iztapalapa parece que no estuvo conformada por albañiles pues los gremios también se fundaron “por fe y no sólo por cuestiones laborales”. Aún así supongo que el culto resultó más exitoso entre la absoluta mayoría campesina de Iztapalapa, pues eran indígenas de antigua tradición mesoamericana y, como se sabe, este tipo de pueblos asimilaron la festividad de la Santa Cruz con implicaciones agrícolas por eso fue retomada con gran entusiasmo entre los indígenas, puesto que la cruz (como vimos) recordaba al árbol cósmico prehispánico de los cuatro rumbos, fenómeno que pasó inadvertido ante muchos evangelizadores. Jerónimo de Mendieta dejó constancia de que los indígenas:

Tomaron a la imagen o figura de la Santa Cruz, en que nuestro Señor Jesucristo quiso morir para nos redimir... y en especial viéndolos poner muchas veces en la oración en cruz, en casa por los caminos, y que en las necesidades y trabajos que se ofrecían (como era en tiempos de pestilencias o faltas de agua), se iban disciplinando hacia algún humilladero, donde estaba levantada la cruz... y ellos (los indios) lo tomaron tan de gana, que levantaron muchas en los mogotes de los cerros y en otras partes, y cada uno de ellos querría tener una cruz frontero de su casa⁷⁴.

De tal suerte que el pueblo chinampero de Iztapalapa recibió con gran fervor la cruz. Incluso la fecha de su solemne conmemoración, el 3 de mayo se aproximaba bastante a la antiquísima fiesta indígena en honor al dios del maíz Centéotl, conocida como el Hueytozotli, la cual resultaba ser un marcador temporal del fin del periodo de secas e inicio del cultivo del maíz, una de las principales gramíneas cultivadas en Iztapalapa. Los ritos mesoamericanos pudieron extrapolarse a través de la fiesta de la Santa Cruz que aún hoy se celebra con éstas y otras connotaciones en distintas comunidades de tradición indígena mexicanas, guatemaltecas y salvadoreñas: “En realidad es una de las principales fiestas del año, su simbolismo sigue estando vinculado con la sequía de la estación, la petición de las lluvias y la fertilidad agrícola en general (...) entre los tlapanecos de la región colindante, las ceremonias de la Santa Cruz son importantes y se relacionan con el culto a las cuevas y los cerros”⁷⁵.

Pero la hermandad de la Santa Cruz de Iztapalapa no pudo pervivir ya que no aparecen más datos ni registros sobre la misma, probablemente dejó de funcionar en el momento en el que el arzobispo Anguiar suspendió las cofradías del pueblo. No cabe duda que la veneración a la Santa Cruz se sugiere como el auténtico precedente para el culto al Santo Entierro en la cueva. Pero la veneración a la cruz no desapareció, sino que tuvo una repercusión tan profunda en el pueblo de Iztapalapa que quedó arraigada hasta nuestros días; sin embargo, en su momento fue un atributo devocional carente de más significación como para solidificar una cofradía perdurable. A este otro árbol le hacía falta el

⁷⁴ Jerónimo de Mendieta (1870) citado por Beatriz Ramírez González, *Devoción de la Santa Cruz en el pueblo de Iztapalapa*.

⁷⁵ Vargas Pacheco, *op.cit.*, pp. 41-42.

referente más importante que potenciaría el sitio: “el cuerpo del crucificado”. Por consiguiente, puedo inferir que se optó por instaurar el culto a una escultura de Cristo yacente con articulaciones que permitían clavarla a una cruz independiente y que durante el Viernes Santo podía ser descendida para que permaneciera como Santo Entierro durante todo el año, ésta fue la veneración que acabó imponiéndose en la cueva del Huizachtépetl.

Sin poder demostrarlo en este espacio (pues hace falta profundizar en lo que a continuación expondré), es bastante probable que el autor, por lo menos intelectual, de la instauración de este culto, sea el doctor Marcos Reynel Hernández cura beneficiado de Iztapalapa de 1732 a 1747, ya que además de ser un teólogo notable, estaba profundamente imbuido en el pensamiento franciscano, al punto de que “renunció a las conveniencias del siglo, y tomó el hábito de San Francisco en la Provincia de San Diego de México, donde vivió y murió con el nombre de Fr. Miguel de Santa María”⁷⁶. Como es sabido, los hermanos de la Tercera Orden promovieron de forma tenaz el culto a la corona de espinas, al Santo Entierro e impulsaron los templos bajo el título de “Santo Sepulcro”, por ejemplo, en “Francia la mayoría de los Santos Sepulcros proceden de las iglesias de los franciscanos”⁷⁷. Así mismo otros mendicantes más, promovieron y desarrollaron ciclos pasionarios o puestas en escena de autos sacramentales o teatro de Misterios en las que utilizaron esculturas devocionales, como el objeto de este estudio. Tales prácticas las combinaban con distintos recursos escenográficos (costumbres mendicantes tan comunes tanto en España como el virreinato novohispano de los siglos XVII-XVIII), lo cual explicaría muchas coincidencias en las prácticas que los cofrades del Señor de la Cueva tendrían en el futuro.

En realidad, todavía es un misterio saber las circunstancias que hay detrás de la activación de esta devoción. Por ejemplo, para Mariangela Rodríguez en su libro: *Hacia la estrella con la pasión a cuestras, Semana Santa en Iztapalapa*, la autora da información que debería ser relevante sobre la escultura: “Señor de la Cuevita, importante figura religiosa del lugar; se trata de un culto de sustitución implantado por los españoles en el siglo XVI, donde antes se rendía culto a Tezcatlipoca”⁷⁸. Los anteriores datos deberían ser significativos tanto para conocer los antecedentes e inicio del culto, como la fecha de manufactura de la escultura, pero la investigadora pierde credibilidad y fuerza porque argumenta sin proporcionar las fuentes de donde retomó los datos. Además la imagen ha sido fechada como perteneciente a las postrimerías del siglo XVII o inicios del XVIII, incluso me parece que es demasiado aventurado aseverar que es un culto de sustitución de los españoles en el siglo XVI. Como ya expuse, no hay algún tipo de evidencia arqueológica que sustente la teoría de

⁷⁶ Beatriz Ramírez, *op.cit.*, p. 136.

⁷⁷ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, trad, Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, T II, p. 542.

⁷⁸ Mariangela Rodríguez, *Hacia la estrella con la pasión a cuestras, semana santa en Iztapalapa*, México, CIESAS, 1991, p. 43.

que esta cueva se usaba como adoratorio de alguna deidad indígena, a excepción de mi teoría sobre la cueva lobulada. Tampoco podemos hablar de sustitución de cultos para el caso del Santo Entierro de Iztapalapa, pues el fenómeno ocurrió especialmente desde la primera mitad del siglo XVI hasta finales de tal centuria, tales campañas fueron llevadas a cabo en mayor medida por parte de frailes franciscanos⁷⁹. Sin embargo, cabe señalar que el sincretismo en Iztapalapa siguió operando hasta épocas muy tardías.

Por otra parte, los indígenas educados en los conventos e iglesias desde el siglo XVI, trataron de hacer pasar sus usos, costumbres y ritos como algo aceptable ante los ojos de los frailes, así lograron, pues, “no sólo *cristianizar* su pasado prehispánico, sino que además indigenizaron el cristianismo y lo adaptaron a su propia realidad (...) Pero esa imbricación de elementos cristianos y paganos fue también una labor de los frailes, que conocían el mundo indígena a partir de sus estudios y encuestas, buscaron por su parte conseguir la adhesión a los símbolos cristianos aprovechando sus similitudes con los indígenas”⁸⁰. Es interesante advertir que un paralelismo sucedió con otras culturas paganas de Europa, donde los misioneros y clérigos al evangelizar a ese tipo de sociedades respetaron: “las fechas cruciales para los calendarios estacionales propios de las sociedades agrarias, otorgándoles nuevos significados, y debilitando progresivamente los contenidos primitivos”⁸¹. Algo similar sucedió con las sociedades mesoamericanas que, al igual que en las culturas paganas europeas, para los indígenas el equinoccio de primavera:

Significaba la renovación de la naturaleza celebrada por los hebreos, con la Pascua se hizo coincidir con la Semana Santa, muerte y resurrección. Por su parte la Semana Santa venía a superponer, sobre ciertos ritos iniciáticos de pasaje de la muerte de Cristo, el héroe divino que recuerda las deidades agrarias de la fecundidad que han de morir para renacer, que vierten su sangre durante la primavera para que el vital líquido haga germinar la tierra. La Pascua es la victoria de la vida sobre la muerte; no en balde en su entorno nació la primera dramaturgia. Es la fiesta de la renovación cósmica, donde la reflexión sobre la muerte ayuda precisamente para exorcizarla⁸².

De una manera semejante los indígenas de Iztapalapa pudieron asimilar el culto al Santo Entierro, pues todo parece apuntar que en este caso se repite el esquema tan generalizado en el que se sincretizaron los ciclos agrícolas indígenas con el calendario de Semana Santa. El culto pudo haber

⁷⁹ Antiguo artificio cristiano, utilizado a lo largo del viejo continente para combatir las prácticas agrícolas paganas de las culturas célticas, germánicas, bálticas, eslavas, etcétera. “Desde que en el siglo VI el Papa Gregorio Magno advirtió lo contraproducente que resultaba para la evangelización, exterminar los usos y costumbres paganas, decidió “evitar la confrontación, facilitar la adaptación y traducir el significado de las ceremonias paganas en la celebración de un acontecimiento importante de la historia cristiana. Francesc Massip, *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Barcelona, Montesinos Editor, 1992, p. 25.

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ Antonio Rubial García, “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica”, *op.cit.*, p. 25.

⁸¹ Massip, *op.cit.*, p. 27.

⁸² *Ibíd.*

sido íntimamente ligado a la fertilidad por su asociación con la muerte, la tierra y el inframundo⁸³. Para los indígenas los muertos y los ancestros cumplían un papel importante en el ciclo agrícola, ellos velaban por el bienestar de su comunidad. En la época prehispánica los mexicas les ofrecían ofrendas durante mayo, agosto y septiembre, meses que coincidieron con los festejos de esta advocación⁸⁴. Como imagen pasionista el Santo Entierro tiene en la semana mayor su máxima expresión, sobre todo en la Pascua con su jornada de la pasión, sepultura y resurrección de Jesucristo, y pese a que esta conmemoración es movable, aún así ha poseído un gran simbolismo agrícola, de tal suerte que se ha producido un sincretismo muy complejo, que varía de región en región por sus fechas movibles entre marzo y abril:

Por ejemplo entre las comunidades nahuas del Alto Balsas... y entre los coras y huicholes del Gran Nayar, el Santo Entierro se identifica con el sol muerto que baja al inframundo. El carnaval que antecede de la Semana Santa también ha asimilado importantes elementos de simbolismo agrícola y sexual, en asociación con la tierra, donde provienen la fertilidad y la planta sagrada del maíz... Por otro lado, los nahuas de Tetelcingo (Morelos) atribuyen a Totatzin, “nuestro venerado padre” identificado con Cristo, el exitoso desenvolvimiento del ciclo del maíz y le rinden culto en este sentido⁸⁵.

De hecho, todavía hacia 1780, durante la Cuaresma los naturales aprovechaban el momento de trastocamiento al orden establecido y la proclamación del cuerpo sobre el espíritu que ofrecía el Carnaval⁸⁶ del “ahorcado”, que servía de pretexto a los indígenas de Iztapalapa para realizar danzas y prácticas que rememoraban antiguas costumbres prehispánicas. Al percatarse de eso las autoridades virreinales prohibieron a los indígenas, bajo pena de azotes y cárcel de cuatro años, a los que organizaran estos bailes, areitos y el acto del ahorcamiento por los huehuenches, lo anterior nos habla de que algunas ceremonias indígenas continuaban practicándose ante el recelo de las autoridades españolas⁸⁷. Otros Santos Entierros con posibles evidencias de sincretismos entre ritos católicos e indígenas, cuyos antecedentes remotos se circunscriben a sitios donde se rendía culto a dioses de la fertilidad prehispánica, podemos encontrarlos en Hidalgo y son: el Santo Entierro de Tepeji del Río, lugar en donde se veneraba a Chicomecóatl, Xilonen y Macuilxóchitl; mientras que Xipeme tiene una posible reminiscencia a través del culto al Cristo del Cardonal. Por lo tanto, considero que la significación del culto al Santo Entierro en la cueva del Huizachtépetl tuvo implicaciones similares a los anteriores casos.

⁸³ Johanna Broda, “¿El culto al maíz o a los santos? La ritualidad agrícola mesoamericana en la etnografía actual” en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas*, coordinadoras Catharine Good Eshelman, Johanna Broda, México, Coedición: CONACULTA, NAH, UNAM-IIIH, 2004, p. 67.

⁸⁴ Johanna Broda, *La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la Conquista*, en Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, N° 2, 2003, p. 22.

⁸⁵ Johanna Broda, “¿El culto al maíz o a los santos? La ritualidad agrícola mesoamericana en la etnografía actual” , *op.cit.*, pp. 67, 22.

⁸⁶ Antonio Rubial, *Monjas, cortesanos y plebeyos*, *ibíd.*, p.90.

⁸⁷ AGN, Civil, 194, Exp. 3. 1780.

Sólo hasta que la mancha urbana devoró y destruyó el 90 % de la vida agrícola de Iztapalapa con la expropiación de las chinampas en abril de 1970, se perdió el más importante vínculo productivo hortícola del pueblo, con este proceso también desaparecieron las condiciones materiales que permitían organizar la vida de acuerdo al ciclo agrícola⁸⁸, solamente sobrevivieron las fiestas patronales con su calendario litúrgico.

⁸⁸ Silvano Héctor Rosales Ayala, *De Iztapalapa a Tlaltenango: ¡La tradición vive!*, en “Colección Aportes de Investigación”, N° 43, México, Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias, UNAM, 1991, p. 24.

LA COFRADÍA DEL SANTO ENTIERRO (O SANTO SEPULCRO) EN EL PUEBLO DE IZTAPALAPA

No obstante, la fundación de la cofradía del Santo Entierro de Iztapalapa y la activación del culto a la imagen tuvieron como telón de fondo causas multifactoriales tales como epidemias, problemas sociales, desastres naturales y agrícolas, en especial crisis económicas, sin olvidar los motivos religiosos que ya se analizaron. Considero que a quienes realmente se les debe la instauración exitosa del culto al Santo Entierro en la cueva del Huizachtépetl, es a la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Lucas Evangelista de Iztapalapa⁸⁹, obviamente respaldados por los párrocos.

La hermandad se fundó a finales del siglo XVII, como los miembros extraviaron las constituciones de su cofradía propició que padecieran algunos problemas burocráticos y jurídicos. Fueron redescubiertas en 1752; pero estaban muy maltratadas e ilegibles. Esta fuente documental resultó ser muy reveladora, ya que aclara lagunas que existían en cuanto al estudio e información no sólo de la Cofradía del Santísimo Sacramento, sino también de la activación de la sociedad del Santo Sepulcro en Iztapalapa. Los antiguos manuscritos permanecían inéditos en posesión del señor Antonio Flores, estos documentos son las antiguas copias de las constituciones originales que la cofradía había extraviado a mediados del siglo XVIII. A través del estudio de estos manuscritos, sabemos que los cofrades pidieron autorización para reescribirlas y certificarlas nuevamente en 1753. El redescubrimiento de los manuscritos en ese entonces, fue otro de los motivos jurídicos que les ayudó a ratificar el triunfo de un añejo pleito sucedido entre 1731 y 1752, relacionado con la posesión de una ciénaga que los vecinos donaron a la cofradía del Santísimo Sacramento, la cual la arrendaban para el pastoreo de ganado mayor, el que los animales invadieran algunas hectáreas colindantes con el rancho de Amac que pertenecía al señor Diego del Valle⁹⁰, fue uno de los motivos que propició la disputa.

Este contexto de litigio por la ciénaga fue el momento clave que aprovecharon varios integrantes de la Cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia de San Lucas Evangelista para fundar la del Santo Entierro en la cueva al pie del Cerro de la Estrella, eso significó que ciertas diligencias y ceremonias las compartieran de forma recíproca o complementaria entre estos dos templos y hermandades. La cofradía del Santo Entierro se fundó a principios del mes de julio de 1736 y sus constituciones fueron aprobadas el 17 de febrero del mismo año. Tiempo después, los

⁸⁹ Puede pensarse que algunos de sus fundadores tal vez pertenecieron también a la extinta cofradía de la Santa Cruz.

⁹⁰ El caso fue estudiado a detalle por la maestra Beatriz Ramírez en su tesis de licenciatura: *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*, *ibíd.*, pp. 97-101. Gran parte del juicio está en el A.G.N. Instituciones Coloniales/ Real Audiencia/ Tierras (110)/ Contenedor 0705/ Volumen 1601/ Expediente 6, 1643-44, 1733-47, 55 fs.

miembros de la comunidad decidieron cambiar el nombre de su cofradía por el de “Santo Sepulcro”, si bien usaban los dos títulos de forma indistinta, persistió este último. Las dos cofradías estaban integradas de forma mixta, tanto por indígenas como por españoles, causando rivalidades y conflictos entre ambas facciones. Por ejemplo, en la del Santísimo Sacramento se privilegiaba a los peninsulares con base en prejuicios raciales; esto salió a flote en la disputa por administrar la ciénaga, de tal manera que los conflictos no sólo ocurrían entre la cofradía y don Diego del Valle, sino que también con los cofrades, por lo que las autoridades así mismo trataron de mediar las diferencias conminando a los españoles que ayudaran a los indígenas en sus gastos:

Se han controvertido: De los quandos Es el segundo, que para la maiordomia, y administracipn de la Cienega aian de alternarse, los españoles, y Indios lo qual no es conveniente no solo por la contraria costumbre de que sirvan el cargo solo los españoles, no porque los indios regularmente son pobres incapases de avanzar, de mala conducta, y Visiosos pero porque es rason sean atendídos en lo posible podrá permitirse que la alternativa que pretenden se verifique en el cargo de Rector, o Deputado maior: el tercero es sobre que los españoles, contribuían a ayudar Ndo a los Yndios con los gastos que deben con forme a las Constituciones⁹¹.

Bajo criterios similares se administraba la cofradía del Santo Sepulcro porque al parecer a los indígenas se les relegaba sólo a pedir limosna dentro de la capilla de la cueva, como en el camino. Más allá de actitudes raciales, alcanzamos a advertir que el anhelo por impulsar tenazmente el culto al Santo Entierro en la cueva al pie del Huizachtépetl no se reducía sólo al ornato de la parroquia, ni era privativo de los cofrades, sino que también los habitantes del pueblo de Iztapalapa tuvieron una participación activa. En los libros aparecen vecinos registrados que ayudaban con dinero u ofrecían su mano de obra sin recibir remuneración a cambio, y es que contar con una cofradía en el pueblo no sólo favorecía a los hermanos sino que, indirectamente, los vecinos también salían beneficiados. Tan sólo por la habitual derrama económica que dejan los peregrinos y devotos de otras latitudes, también las cofradías tenían la obligación de mantener a doce pobres a quienes ayudaban, o más importante, financiaban medicinas y exequias a algunos vecinos del pueblo de Iztapalapa que no eran miembros de las cofradías, como se consta en los libros de cuentas⁹². La maestra Alicia Bazarte señala muy bien el beneficio que representó a lo individual y lo general contar con una cofradía en la época novohispana:

Muchas cofradías se adaptaron a las necesidades de algún grupo o lugar y tuvieron como resultado el desarrollo de un sinnúmero de tipos y tamaños de cofradías. Es importante señalar que, aunque pertenecían a la configuración eclesiástica, en especial a las de la ciudad de México fueron instituciones eminentemente laicas y hasta autónomas del control de la Iglesia y la Corona. La gran mayoría estuvieron encabezadas por mesas directivas seglares, celebraban sus propias juntas y hasta nombraban a sus capellanes exclusivos sin que

⁹¹ Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento, documento en poder del señor Antonio Granados Flores.

⁹² Libro de Cuentas (1736-1738), f. 61.

interviniera ningún prelado. Por su distensión, flexibilidad y capacidad de asimilarse a las poblaciones locales, la cofradía fue el medio más popular para solventar las necesidades de una sociedad en formación e incrementar las devociones locales, pero también para transmitir algunas recomendaciones del Concilio de Trento en cuanto a prácticas cristianas como la devoción a los santos y a sus reliquias⁹³.

Pero la pretensión de promocionar el culto al Señor de la Cueva era más compleja y ambiciosa, porque los cofrades del Santo Entierro, desde los primeros años de sus funciones, tuvieron el privilegio de convertir a sus modestas capillas en santuario. Esto era de suma importancia territorial y estratégica debido en gran medida a los posibles peregrinos que pudieran llegar al santuario del Señor de la Cueva, pues el contar con una institución de esa índole otorgaba beneficios económicos y políticos que podrían al pueblo de Iztapalapa en una calidad privilegiada de autonomía incluso ante el obispado. De hecho, en el actual Derecho Canónico en el Capítulo III apartado “De los Santuarios”, Canon 1230, aún se reconoce el privilegio de estos templos para las peregrinaciones: “Con el nombre de santuario se designa una iglesia u otro lugar sagrado al que, por un motivo peculiar de piedad, acuden en peregrinación numerosos fieles, con aprobación del Ordinario del lugar”. “Canon 1233: Se pueden conceder determinados privilegios a los santuarios cuando así lo aconsejen las circunstancias del lugar, la concurrencia de peregrinos y, sobre todo, el bien de los fieles. Canon 1234. 1. En los santuarios se debe proporcionar abundantemente a los fieles los medios de salvación, predicando con diligencia la palabra de Dios y fomentando con esmero la vida litúrgica principalmente mediante la celebración de la Eucaristía y de la penitencia, y practicando también otras formas aprobadas de piedad popular 2. En los santuarios o en lugares adyacentes, consérvense visiblemente y custódiense con seguridad, los exvotos de arte popular y de piedad”⁹⁴.

Pero parece que las autoridades eclesiásticas lograron subordinar al santuario de la cueva mediante la parroquia de San Lucas Evangelista, pues siguieron dependiendo directamente de ésta mediante las sujeciones habituales que las capillas tienen con respecto a las parroquias. Por ejemplo, todos los principales manuscritos de la cofradía del Santo Sepulcro tales como borradores, los libros de cuentas y sus constituciones se resguardaban en el archivo de la iglesia de San Lucas Evangelista⁹⁵.

Otro de los factores que sin duda aumentó el culto al Santo Entierro de la Cuevita fue la epidemia *matlazáhuatl* que azotó a la población a lo largo de todo el territorio de la Nueva España entre 1736 y 1737, siendo la zona más afectada la ciudad de México y sus alrededores⁹⁶. Es probable

⁹³ Alicia Bazarte Martínez, Clara García Ayuardo, *Los costos de la fe, las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE, 2001, pp. 29-30.

⁹⁴ http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/cdc.l4p3t1.html. Consulta el 20 de mayo, 2010.

⁹⁵ El libro de las constituciones de la Cofradía del Santo Sepulcro está desaparecido, quizá en poder de algún vecino celoso de su resguardo.

⁹⁶ Está haciendo falta una investigación a fondo que nos especifique cómo se padeció tal calamidad en el pueblo de Iztapalapa, las repercusiones que tuvo sobre la población en el ámbito epidemiológico, social, económico y comercial;

que Iztapalapa haya sido alcanzada por la *matlazáhuatl* varios meses después de que inició el periodo de propagación de la pandemia en un obraje de Tacuba en agosto de 1736. Esto debido a que hubo un suceso curioso en el calendario de aparición y extinción de la enfermedad, ya que alrededor de agosto de 1736 y fines de 1739 se extendió rápidamente en sitios más alejados de la capital como el Altiplano Central, el Bajío, Occidente y Norte de la Nueva España⁹⁷, en cambio en los lugares cercanos a la ciudad de México la enfermedad llegó entre cuatro y seis meses después de que inició el brote. La lenta propagación de la endemia en los pueblos cercanos a la capital pudo deberse quizá al invierno, periodo en que disminuye la actividad y vida de las pulgas y piojos, principales agentes propagadores y quizá la época de secas favoreció a esta inhibición. Pero una vez pasado marzo de 1737, la *matlazáhuatl* afectó a todos los pueblos del noreste y sureste de la laguna de México, quienes la padecieron desde finales del verano⁹⁸. Seguramente la peste hizo mayores estragos entre los iztapalapenses en 1737, de hecho, debido a esta enfermedad murió el mismo Diego del Valle (principal contraparte de la cofradía del Santísimo Sacramento en el litigio sobre la ciénaga). Infiero que el hecho de que en la localidad no se padeciera tan rápido la pandemia pudo ser asimilado como protección divina a través del Señor de la Cueva, y no nada más entre los iztapalapenses sino también de otros sitios más alejados, ya que el culto fue conocido en varios pueblos.

sin embargo, a través de un estudio comparativo sobre cómo afectó esta infestación a los pueblos aledaños podemos establecer un contexto posible. Por ejemplo, hay mayores datos de cuando llegó a Coyoacán y Mexicaltzingo, este último pueblo es contiguo a Iztapalapa, en estos dos últimos sitios, el camino real y los diversos canales que los comunicaban con la capital fueron la principal vía por donde se diseminó la peste, Iztapalapa se comunicaba por las mismas vías, incluso había una calzada alterna y un embarcadero que conectaban directamente con el puerto de San Lázaro, al oriente de la ciudad de México, allí era un punto importante para el comercio ya que “se traspordaban todas las mercaderías provenientes de Chalco y tierra caliente”. Los animales de corral también fueron factor de riesgo, hoy sabemos también que los piojos, las garrapatas y las ratas resultaron ser importantes agentes transmisores. América Molina del Villar, *la Nueva España y el matalazahuatl*, México, CIESAS, 2001, p. 145.

⁹⁷ *Ibíd*, p. 78.

⁹⁸ Existieron lugares cercanos al origen de la infección, que fueron contagiados entre cuatro y seis meses después de agosto de 1736, mientras que en otros más alejados el contagio ocurrió en un tiempo más corto, *op.cit.* p. 145.



Figura 16. Mapa del pueblo de Iztapalapa, 1751, agrimensor Alarcón.

De una u otra forma no parece haber duda de que la epidemia incidió en el aumento del culto a la imagen del Santo Entierro, quizá porque también pudo haber curaciones exitosas en el pueblo, ya que en esos años Marcos Reynel todavía era párroco de San Lucas Evangelista quien también ejercía la medicina⁹⁹, y como señalé este personaje quizá sea el instaurador del culto al Santo Entierro. Como es sabido, la infestación de la *matlazáhuatl* fue de gran importancia para la fundación de cultos y reactivación de otras tallas en ese periodo. Hay multitud de datos y testimonios sobre imágenes milagrosas y crucifijos sanadores que se renovaban a sí mismos, este tipo de sucesos portentosos están registrados por el presbítero Cayetano de Cabrera y Quintero, en su obra: *Escudo de Armas de México*. En ese sentido, una de las formas de combatir la peste por parte de las autoridades fueron las procesiones y novenarios a distintos tipos de imágenes a las que se les atribuían poderes de sanación, entonces la población se encomendaba a ellas “para pedir se mitigue la ardiente epidemia”¹⁰⁰. Desde las famosas como la Virgen de los Remedios o la de Guadalupe, hasta los cultos menores como a Nuestra Señora de la Bala, de igual manera llevaron en procesiones crucifijos como el de Ixmiquilpan¹⁰¹.

También, durante este tiempo se reorganizaron o se fundaron distintos tipos de congregaciones y cofradías, de la misma forma, las críticas contra los médicos aumentaron conforme se agudizó la enfermedad y, sobre todo, al no encontrarse un alivio inmediato, la sociedad prefirió acudir a los remedios caseros y aquellos aplicados por hechiceros y otros personajes como barberos y sangradores censurados¹⁰². Eran momentos de gran incertidumbre por los que atravesaba gran parte del territorio novohispano desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, y no nada más por la peste, sino que también había problemas por inundaciones, desabasto de alimentos, escases de maíz, desastres agrícolas como heladas, fuertes aguaceros, calores abrumadores y violencia social. Todo esto representó un excelente pretexto para que la gente se refugiara en diferentes devociones.

A través de los *libros de Cuentas de la Cofradía y Hermandad de el Santo Entierro de Ixtapalapa* que abarcan de 1736 a 1737 y el que le continúa de 1760 a 1781, así como el libro de “Borradores” o de Providencias (1760-1801)¹⁰³, podemos conocer las actividades económicas que los cofrades realizaron en tales periodos. A dicha etapa se le puede denominar como de activación,

⁹⁹ Años después, en 1785, su tesón como médico le reditó éxito en el tratamiento de contagiados de *matlazáhuatl* y viruela en Pachuca al usar medicina basada en la recomendación de fray Juan Caballero, quien experimentó con la “hierba de la calentura” o “expule” que germinaba en Miahuatlán-Oaxaca y la cual resultó ser eficaz “contra las fiebres y tabardillos”, Reynel logró sanar gente con dicha planta ¿habrá tenido algún conocimiento parecido durante su estancia en Ixtapalapa? porque al parecer los efectos de dicha planta fueron conocidos hasta 1785. Ver Virginia Guedea, *Las gacetas en México y la medicina: un índice*, México, UNAM, 1991, p. 103.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 23.

¹⁰² Molina del Villar, *op.cit.* p. 139.

¹⁰³ Este libro está dividido a su vez en tres “borradores” internos, a manera de capítulos y tienen sus propias numeraciones que inician a partir del número 1. Aquí se citarán como “Libro de borradores (1760-1801), Borrador: 1, 2 o 3”, de acuerdo al caso.

impulso y consolidación del culto al Santo Entierro. Es bastante probable que en la cueva haya habido algún tipo de construcción austera que la cubría y que ya era utilizada como centro de veneración desde finales del siglo XVII por lo menos, pues las referencias más antiguas nos remiten a la existencia de una ermita o una pequeña capilla, tal y como se lee al principio del libro de cuentas de la cofradía¹⁰⁴. En realidad había dos capillas y se diferenciaban porque una resguardaba el altar donde se encontraba la cueva, mientras que en la otra se colocaba al Santo Entierro durante los tres días de Pascua, los cofrades también la denominaban como “el portal” (Figura, 18), estaba construida junto a la capilla de la cueva, hacia el poniente y constaba de tres grandes arcos. Cabe señalar que el estudio de esta capilla necesitaría una investigación independiente por las diversas problemáticas que presenta empezando por conocer la manera correcta a que debemos referirnos sobre esta construcción, su uso a lo largo de los siglos, la fecha de construcción y fases constructivas, etcétera. Es indudable que tuvo funciones litúrgicas, ya que allí se realizaban misas todos los viernes de cada mes, y eran amenizadas con cantores y música, al igual que en la de la cueva, lo que la acercaría a un uso tardío del concepto que conocemos como “capilla abierta” y que anteriormente se denominaba “portal de peregrinos”.

Además, frente a la capilla se realizaba el Acto del Descendimiento, el estar construida sobre una elevación natural del cerro, hizo que fuera un excelente escenario para tal ceremonia. No hay certeza en las fuentes para esclarecer cuál capilla se construyó primero, pero por lo que se sobre entiende en los libros de cuentas, la de los arcos fue postrimera, ya que a tal construcción los mismos cofrades la denominaban como “segunda capilla”. Empero, esto puede deberse a un orden de jerarquía pues en la primera es a donde se veneraba al Santo Entierro en la cueva; sin embargo, la arquitectura de la segunda siempre llamó más la atención, de hecho, en un mapa del pueblo de Iztapalapa que realizó en 1751 el agrimensor Alarcón (Figura, 16), debido a la disputa por la ciénaga de la Cofradía del Santísimo Sacramento, en la ubicación que correspondería al sitio que hoy ocupa el santuario del Santo Sepulcro, o de la Cuevita, el agrimensor sólo pintó la segunda capilla con sus distintivos arcos, al pie del Huizachtépetl. Esta imagen es hasta ahora la primera y más antigua referencia gráfica conocida de tal capilla (Figura, 17), yo supongo que el haberla plasmado solitaria motivó la creencia de que era la única construcción. Como nota curiosa, llama la atención que el árbol frente a la capilla funge como un marcador y pudiera tener un valor simbólico, debido a que el árbol posee connotaciones cristológicas, si este elemento tuvo tal evocación, ayudaría a indicar y resaltar la importancia del lugar sagrado a quienes transitaban sobre el camino real. El árbol, quizá un ahuejote, es el más estilizado de todos los que se pintaron y a su vez el más alto del documento,

¹⁰⁴ Libro de Cuentas (1736 -1737), f. 10.

debido al gran montículo sobre el que se yergue. El árbol apunta directamente a un extremo de las escalinatas de la capilla, sitio por donde se asciende al lugar consagrado.

Como es natural, los cofrades en esos espacios realizaban varias fiestas en sus capillas, pero las del Viernes Santo y la del día del Pentecostés eran las mayores. Durante los tres días de Pascua de Resurrección se recogía limosna, también celebraban el jubileo concedido a esta cofradía el 3 de mayo, día de la Santa Cruz (quizá como recuerdo de la pretérita cofradía), mientras que el 14 de septiembre festejaban la Exaltación de la Cruz¹⁰⁵. En noviembre conmemoraban el aniversario de la cofradía con la realización de una misa, vigilia, ofrenda para los hermanos difuntos y vivos; también celebraban el día de la Santísima Trinidad y hacían “la octava” de las fiestas, esto quiere decir que repetían los festejos ocho días después. Los gastos que llevaron a cabo fueron más o menos los mismos durante el tiempo que estuvieron en funciones, entre otras cosas el dinero lo destinaron para pagar papel impreso para patentes, santos sacramentos y por innumerables botijas de aceite tanto de nabo como de semillas que se consumían durante todo el año en el altar del Santo Entierro en la cueva, que era el de la cofradía. En las cuentas también hay evidencia de reparaciones y restauraciones históricas realizadas al Santo Entierro: “Por la composición de la imagen del Santo. 2 p. para el escultor”¹⁰⁶. Otros gastos se circunscribían en torno a objetos votivos para las fiestas, tales como banderitas de plata, ruedas de cuetes, costos por flores, olores de cazuelejas, flores, adornos para el altar, pantallas para adorno, compra y alquiler de cera ordinaria y de Castilla para la procesión del Viernes Santo, entre un sin fin de menudencias más como tachuelas y clavos.

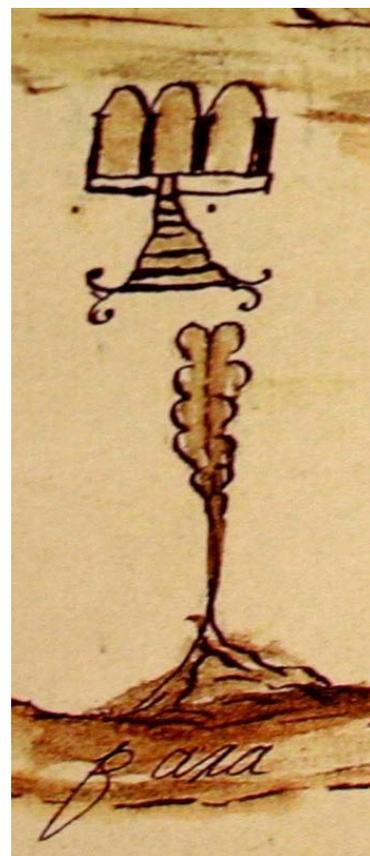


Figura 17. Segunda capilla, Detalle del Mapa del pueblo de Iztapalapa, Figura 16.

¹⁰⁵ Mes en que actualmente se festeja al Señor de la Cuevita, así que las actuales ceremonias son una reminiscencia también.

¹⁰⁶ “Libro borrador” (1760-1801), Borrador 3. f. 28.



Figura 18. Segunda Capilla, siglo XVIII. Foto ca. 1932-1934. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-INAH. Agradezco a Óscar Armando García Gutiérrez por proporcionarme datos, y fotos sobre esta estructura.

Las principales disposiciones estaban asentadas en las patentes de la cofradía; afortunadamente han sobrevivido algunos ejemplares originales de estos documentos (Figura, 19)¹⁰⁷. Las patentes son de gran interés porque complementan los datos sobre las “obligaciones de los cofrades y la cofradía”. Otra peculiaridad es que muestran un grabado con la imagen más antigua que se conoce del Señor Santo Entierro de Iztapalapa. Quienes fueron parte de esta hermandad debieron contribuir los abonos estipulados y comunes a cualquier agrupación de esta índole. Por ejemplo, de inicio daban dos reales como cuota de suscripción y aliento, así el miembro adquiría el compromiso de pagar de “jornalillo” cada 15 días medio real, una semana antes de la fiesta de la Pascua del Espíritu Santo, que la cofradía festejaba como otra titular¹⁰⁸. Entonces cedían seis reales, también proporcionaban un real para las misas en memoria de los hermanos difuntos. La cofradía estaba obligada a financiar misas que se efectuaban todos los viernes del año en las capillas, las cuales eran animadas también por cantores y músicos.

Se expulsaba de la cofradía a quienes incumplían con los pagos y limosnas después de dos meses, de esa manera la hermandad quedaba sin ninguna obligación. Honraban a los miembros muertos y vivos mediante una misa que se realizaba el 2 de noviembre. Era encomendado de manera

¹⁰⁷ Agradezco al señor Antonio Flores Granados vecino de Iztapalapa, quien me proporcionó una copia, que en este trabajo utilicé.

¹⁰⁸ Conocida también como Pentecostés, se festeja la Venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles que celebra la Iglesia Católica el domingo, quincuagésimo día que sigue al de Pascua de Resurrección, contando ambos, y fluctúa entre el 10 de mayo y el 13 de junio.

explícita a los integrantes para que rezaran todos los días tres *Credos*, tanto por reverencia al Santo Sepulcro como en honor a los cofrades vivos y muertos. De igual manera, en las patentes se estipulaban las obligaciones que la cofradía tenía con respecto a sus hermanos convalecientes, tanto con los accidentados como los enfermos que estaban en cama. A los desahuciados les concedían dos pesos para que se sacramentaran y una modesta mortaja del hábito de san Francisco de Asís, indicio que hablaría de la influencia mendicante en el culto (¿Marcos Reynel?). Al cofrade se le permitía solicitar el sitio donde quisiera ser enterrado y cuando fallecía un hermano residente del pueblo de Iztapalapa organizaban las exequias, durante las cuales pagaban misas y vigilia. A los hermanos que fueran de otros pueblos también les daban la mortaja franciscana y una misa cantada en el altar de la cofradía, con vigilia y seis pesos para su sepelio. Todas estas disposiciones y otras más fueron cumplidas por la hermandad del Santo Sepulcro pues se pueden verificar mediante los libros de cuentas y borradores. Podemos advertir que la hermandad tenía como principal objetivo difundir la veneración al Santo Entierro, el segundo culto que impulsaron fue a san Jerónimo, en su papel de ermitaño que pasó su vida en la cueva de Belén, se daba de esta manera también una interesante idea cíclica y simbólica que potenciaría a la cueva como receptora de la natividad de Jesús así como de su sepulcro.

Como antes señalé, la integración de la cofradía era mixta, puesto que la conformaban indígenas y españoles. Es posible que siguieran las normas raciales para la división de cargos al interior de la cofradía. También había miembros de otros poblados como San Jacinto¹⁰⁹, San Ángel¹¹⁰ y Mixcoac¹¹¹, lo cual nos habla del privilegio que representó pertenecer a este santuario en expansión, y de los alcances territoriales desde épocas tempranas a la activación de la devoción, el santuario ya para entonces se convirtió en un centro de peregrinación y como un templo de paso para tomar “buen camino”. Fue un proyecto tan exitoso, que tan sólo dos años después de la fundación de la cofradía lograron que en 1738 el papa Clemente XII les concediera:

Razón de la indulgencia plenaria del día tres de mayo, y de los otros días (...) perpetuamente, Indulgencia plenaria, y remisión de sus Pecados, a todas las personas, que habiendo confesado, y comulgado, Visitaren devotamente la iglesia del Santo Chisto de Ystapalapam e Hizieren la oración acostumbrada en el día de la invención de la Santa Cruz, y en sus primeras visperas de cada año: lo que Fe advierte para cofte, y el que es necefario tenga para ello la Bula de Santa Cruzada de vltima Predicacion.

Asimismo el Illmo. Exmo. Señor doctor D. Juan Antonio de Vizarrón, y Egurrieta, Arzobispo que fue de esta Diocefsi, concedió cuarenta días de indulgencia a todas las personas que devotamente hincadas de Rodillas ressaren vn Credo delante de la imagen del Santo Entierro, Titular de esta cofradía que se venera en la capilla donde esta fundada; y otros tantos días, a los que contribuyeren con sus limosnas, dentro de la capilla y no fuera de ella¹¹².

¹⁰⁹ Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, f. 47 v. “Juana Petra vecina que fue del pueblo de San Xacinto”.

¹¹⁰ *Ibid.*, f. 48 v. “Juana Petra del pueblo de San Ángel”, es posible que sea la misma mujer de la anterior cita, o quizá sea un homónimo.

¹¹¹ *Ibid.*, f. 50. “Dominga Felipa que fue de esta cofradía, y vecina de Mixcoac”.

¹¹² Datos tomados de la patente (Figura, 19).

Don fray Gaspar Pérez, presbítero Cardenal de Molina y obispo de Málaga, ratificó la bula el día 6 de octubre de ese mismo año. Sin duda, hubo varias intenciones nada fortuitas, en el hecho de que tanto el Papa como el virrey arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta hayan concedido prerrogativas a la devoción del Señor de la Cueva. En primer lugar, con el propósito de fortalecer al clero secular en la zona, pero también esta medida quizá sea una de las últimas disposiciones del obispo novohispano por bendecir cultos eminentemente populares, pues Vizarrón murió en 1747, y en esta patente se hace referencia a él en forma pretérita. Cabe recordar que Juan Antonio de Vizarrón es considerado como uno de los últimos jefes de espíritu barroco que se caracterizó por favorecer devociones piadosas e “ingenuas”. Otra de las cosas que llama la atención en el documento es que se señala, explícitamente, que la recaudación de limosna debía llevarse a cabo dentro de la capilla de la cueva y no fuera de ella, lo cual evidencia que hubo interés por regularizar la recaudación de limosnas porque ya había quien especulaba con tales ingresos. Por otra parte, también se sugiere que esta parte económica fue una de las causas más poderosas para favorecer -con una bula- a una imagen devocional de Iztapalapa, ya que a través del fervor a la escultura del Santo Entierro eran recaudadas muchas ganancias que se juntaban en el cepo. Sobre todo si atendemos que esto era lo que más interesaba a Roma, pues parte de ese dinero se destinaría a algunas campañas bélicas, aún conocidas en la época como “guerras santas”¹¹³, emprendidas contra los paganos, más bien gran parte del dinero servía para la manutención de aquellos que tenían la responsabilidad de resguardar los sitios santos en otras latitudes.

La patente sentenció que para que los hermanos del Santo Sepulcro de Iztapalapa gozaran de los privilegios otorgados a su cofradía, debían contar con la “Bula de Santa Cruzada de última Predicación”. Ese tipo de bulas fueron expedidas por los pontífices para conceder privilegios a aquellos que no asistían a dichas contiendas o no podían trasladarse a custodiar los templos cristianos en tierras de paganos, como los miembros de esta cofradía, pero se les conminaba a que oraran en el santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa para que los conflictos se resolvieran pronto. Tal y como Gaspar Pérez presbítero cardenal de Molina y obispo de Málaga les recomendaba: “allí rogaran a Dios nuestro señor por la paz, unión entre los príncipes cristianos en dichos principados de las herejías y exaltación de La Santa madre Yglesia”¹¹⁴. Como los cofrades iztapalapenses obviamente no podían participar personalmente en tales campañas, en cambio sí podían cooperar con dinero para financiar a los que estaban resguardando los santos lugares. En la Nueva España el dinero era

¹¹³ Mero título simbólico.

¹¹⁴ Documentos epistolares sueltos referentes a la bula otorgada al Santo Christo de Iztapalapa- España 6/ octubre/ 1738, en poder de un vecino de los ocho barrios que prefirió guardar el anonimato, a quien le agradezco su confianza por haberme facilitado unas fotocopias para estudiarlos.

recaudado por el Tribunal de la Santa Cruzada, institución que en el siglo XVII se encargó de proceder en los litigios y causas surgidas por la administración y cobranza que generaban tales bulas. Gaspar Pérez en la misma carta antes citada condicionó la publicación y el recibimiento de los beneficios de la bula papal en Iztapalapa:

Y damos licencia y facultad para que se pueda Publicar y ganar dichas gracias e indulgencias contamos que su publicación se haga sin solemnidad alguna de trompetas Atabales, ni pregón mas que se puedan decir en los pulpitos de las iglesias y poner Para ello cedulas...de mano ... impresas en las cuales declare que las personas que hubiesen Ganar Dichas indulgencias tengan la Bula de la santa cruzada de la predicación del año en que las hubiesen de ganar por que de dicha manera no las consiguen y asi lo Declaren... excomuni3n mayor y así endose así mandamos que no se impida¹¹⁵.

El impulso de esta devoci3n está íntimamente relacionado con la ubicaci3n estratégica de Iztapalapa, y del santuario del Santo Sepulcro frente al camino real, tal y como se manifiesta en el Mapa del pueblo de Iztapalapa de 1751 (Figura, 16). El camino no perdió su importancia durante el virreinato sino que adquirió más relevancia, ya no sólo como la vía principal de comunicaci3n entre la capital novohispana y los pueblos del sur de la cuenca, sino que cobró gran notabilidad porque se convirtió en paso obligado para las zonas agrícolas orientales del territorio, en especial las que quedaban rumbo al Golfo de México como Chalco, Puebla, Orizaba y Veracruz donde estaba el principal puerto de la Nueva España hacia el Atlántico, mientras que por el camino a Culhuacán se podía llegar a Coyoacán, Xochimilco, Tulyehualco, Tláhuac, Zapotitlán, y Milpa Alta, etc.

Desde antes que se fundara la cofradía, los de Iztapalapa supieron aprovechar las enormes ventajas que ofrecía el camino frente a la cueva, y esta es otra de las razones de gran peso para instaurar un culto allí. Por lo anterior, sin duda, el santuario -como otros más en la Nueva España- estaba ubicado en un sitio privilegiado para la captaci3n de limosnas, por eso sus integrantes de la cofradía retomaron esta prerrogativa, pues como nos hemos dado cuenta, el sitio no sólo era idóneo y estratégico para convertirse en un santuario, sino porque también en el camino obtenían las mayores ganancias, tan era así que había cofrades apostados a las afueras de la capilla para recaudar limosna. Esto lo lograban mediante una reproducci3n pequeña del Santo Entierro que traían consigo y a la cual le denominaban: “El Señor de los Pasajeros” por estar destinada a quienes transitaban en el camino frente al santuario. Se trata de una imagen “de demanda”, licenciada para pedir las alcabalas en nombre de la original. Multitud de viajeros que transitaba a diario por el camino real, en especial caravanas de viajeros, comerciantes, carreteros, mercachifles, recuas de arrieros, caminantes y todos aquellos que pasaran por allí podían santiguarse y encomendarse a esta advocaci3n para “agarrar buen camino”. Por lo tanto pudo ser una devoci3n que bendecía la entrada a la capital desde

¹¹⁵ *Idem.*

Iztapalapa, la puerta o garganta de la capital, o también la salida de los transeúntes que venían a la ciudad de México. Podemos entender que dicha imagen se relaciona de alguna manera con el culto a la advocación del “Buen Viaje”, devoción muy arraigada en el mismo Puerto de Veracruz y en la península ibérica amén de otros puertos¹¹⁶. Los de Iztapalapa al principio tuvieron dificultades con la primera réplica en miniatura de su imagen titular, quizá por su falta de estética la cual no inspiraba la debida devoción que aumentara las dádivas y fieles. Es por ello que en 1745 compraron “una imagen del santo sepulcro que se hizo nueva muy hermosa, decente con que se demanda la limosna por estar la que avia mui vieja e indevota” y cuyo costo fue de “7 pesos y 6 tomines”¹¹⁷.

Inclusive, tuvo que ser sustituida la pequeña urna que resguardaba a esta imagen, la cual era adornada para mejor presentación. A los viajeros que dejaban limosna al Señor de los Pasajeros o en la capilla de la cueva, se les retribuía su acción, regalándoles cruces, rosarios en especial estampitas del patrón. Estos modos de impulsar el culto resultaron bastante efectivos ya que así se obtenían bastantes ganancias, por ello decidieron invertir en “abrir dos láminas de la efigie del Santo Sepulcro, la una que de a cuatro y la otra mediana de a octavo sobre chapa de cobre y retallarlas para imprimir estampas y los 28 restantes costo de una mesma y diez manos de papel que se compraron para las estampas y costos de la impresión”¹¹⁸. Pero los miembros de la cofradía del Santo Sepulcro de Iztapalapa complementaban sus ingresos vendiendo ocasionalmente diversos artículos, y a su vez aprovechaban los productos que los comerciantes ambulantes ofrecían en el camino. Otra forma de obtener ganancias fue el préstamo de 500 pesos a rédito que tenían invertidos en el rancho de los Teatinos en Santa María Aztahuacán, además nunca faltaron las aportaciones en dinero o especie que diferentes bienhechores daban para ayudar al mantenimiento de las capillas, aunque también la cofradía recibía retribuciones personales con mano de obra.

Puede constatar, con los datos hasta ahora analizados, que estamos ante la fundación formal de la veneración al Señor de la Cueva, y de acuerdo a William B. Taylor el periodo en que se activó dicho culto corresponde al robustecimiento a la devoción cristocéntrica que se estaba desarrollando tanto en España como en los virreinos americanos durante los siglos XVII y XVIII, tal y como William Taylor apuntó, pues este investigador advirtió que la mayoría de los santuarios de cristos

¹¹⁶ Una de las máximas representaciones de este culto en el territorio novohispano, lo encontramos a través de los Santos Cristos del Buen Viaje que se les rinde culto desde el siglo XVII en Veracruz y en Orizabita-Hidalgo. Tales crucifijos eran abogados de marineros y viajeros devotos que necesitaban una bendición antes de hacerse a la mar, a su vez había una imagen equivalente en Cuba, justo en la ermita de Nuestra Señora del Buen Viaje donde contaban con otro crucifijo del siglo XVIII con la misma carga simbólica. Los santuarios de las imágenes anteriormente descritas, probablemente fueron parte de un itinerario devocional cuyos templos representaron los humilladeros para el buen viaje. Para conocer más sobre esta devoción consúltese el trabajo de Enriqueta M. Olguín, “El culto al Señor del Buen Viaje...”: imagería del Cristo del Buen Viaje y el Culto a la Virgen de los Dolores en el Norte del Valle del Mezquital, Hidalgo, México, en *Acta Universitaria*, Volumen 8, número 1, junio 1998.

¹¹⁷ Libro de Cuentas (1736 -1737), f. 30.

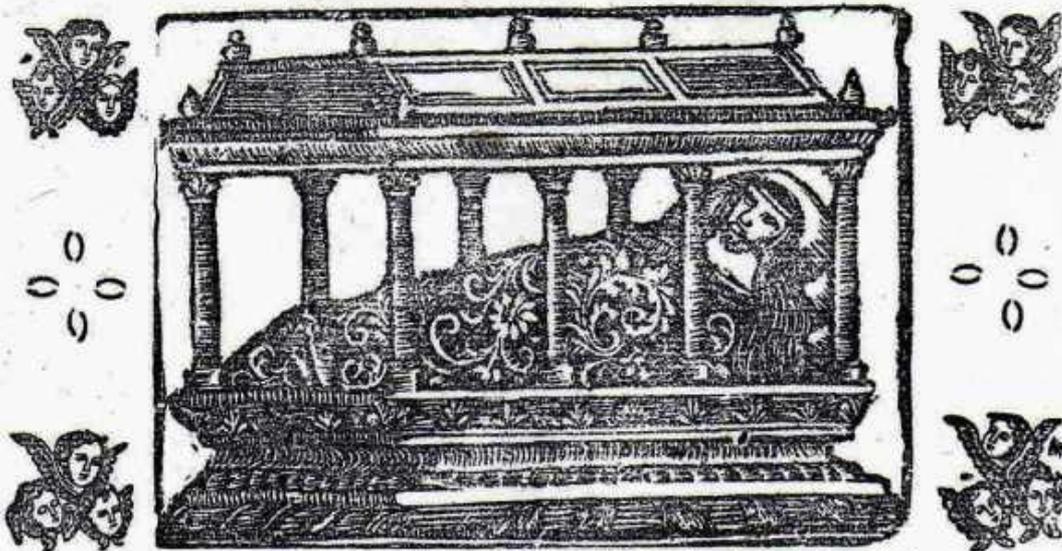
¹¹⁸ *Libro de cuentas de la Cofradía de El Santo Entierro*, f. 12. No localicé alguna estampa sobreviviente. Es posible que sean similares al grabado de las patentes.

milagrosos más importantes tanto españoles como mexicanos, se comenzaron a construir a principios del siglo XVII, y algunas imágenes veneradas en esos templos atrajeron un interés mayor en los siglos XVIII y XIX, este fenómeno se acentuó aún más en México. Fue tal la importancia de cruces milagrosas así como de cristos, crucifijos y Santos Entierros articulados, hubo tantos que incluso llegaron a superar en número y devotos a los cultos marianos y algunos pueblos rivalizaron incluso con la devoción a la misma Virgen de Guadalupe¹¹⁹.

¹¹⁹ William B. Taylor, "Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico", en *The American historical Review*, Vol. 110, No. 4, Octubre, 2005, p. 56. <http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html>. Consultado: 03/12/09.

P A T E N T E

DE LA COFRADIA, Y HERMANDAD DEL SANTO SEPULCHRO DE CRISTO NUESTRO Señor, Fundada, con Autoridad, en su Capilla, que está en vna de las Cuevas de Jerusalén DE YZTAPALAPAM.



Razon de la Indulgencia Plenaria del día tres de Mayo, y de las de otros días.

Nrõ SSmo Padre Clemente XII. (de felice recordacion,) Concedió, perpetuamente, Indulgencia Plenaria, y remission de sus pecados, á todas las Personas, que haviendo Confessado, y Comulgado, visitaren devotamente la Iglesia del Santo Christo de Yztapalapam, è hizieren la Oracion acostumbrada en el dia de la Inuencion de la Santa CRUZ, y en sus primeras Vísperas de cada año: lo que se advierte para que confite, y el que es necesario tengan para ello la Bulia de la Santa Cruzada de la vltima Predicacion.

Asimismo el Illmo. y Excmo. Sr. De. D. Juan Antonio de Vizarrón, y Egularreta, Arzobispo, que fue de esta Diocesi, Concedjo quarenta dias de Indulgencia á todas las Personas, que devotamente hincadas de Rodillas resaren vn Credo delante de la Imagen del SANTO ENTIERRO, Titular de esta Cofradia que se venera en la Capilla donde está fundada; y otros tantos dias, á los que contribuyeren con sus limosnas, dentro de la Capilla, y no fuera de ella.

OBLIGACIONES DE LOS COFRADES, Y DE LA COFRADIA.

Y O Recor de esta Cofradia, Certifico como recibí por Herman de ella á y dió por su asien to dos reales, con obligacion de dár de Jornalillo cada quince dias, medio real, seis reales la semana anterior á la Pasqua de Espiritu Santo, y vno para la de la Commemoracion de los Defunços; y la dicha Cofradia tiene obligacion de que se cante el vltimo Viernes de cada mes, segun la expressien de sus Constituciones, vna Missa por los Cofrades Vivos, y Defunços, y el dia que alguno se Sacramentare le dará dos pesos, y el dia de su fallecimiento, Mortaja de San Francisco, y muriendo en esta Jurisdiccion, Entierro en el lugar que pidere, con Missa, y Vigilia, y enterrandose en otra parte, se le dará la Mortaja, y seis pesos para ayuda de su Entierro, y en el Altar de la Cofradia se le Cantará vna Missa, con Vigilia, Responso, y Doble: advirtiendo, que en debiendo la limosna de dos metes, se dará por excluido de la Cofradia, y esta quedará sin alguna obligacion: y de concejo, se le encarga á el Cofrade, Resse todos los dias tres Credos, en reverencia del Santo Sepulchro, por los Cofrades Vivos, y Defunços, y aumento de la Cofradia: en cuyo testimonio, y para que conste de la presente firmada de mi Nombre, y sellada con el Sello de la Cofradia en dias del mes de de 17

Figura, 19. Patente de la cofradía del Santo Sepulcro en el pueblo de Iztapalapa.

Desde las últimas décadas del siglo XVI, particularmente en el XVII y XVIII a lo largo de la Nueva España dicha característica se observó más en los pueblos periféricos a la ciudad de México, en su mayoría lugares rurales y pequeños, proliferaron imágenes de Cristo que manifestaron algún tipo de portento tal como “aparecer”, muchos se hicieron “pesados”, “se renovaron”, “sudaron”, “sangraron” o mostraron algún signo de “vida”¹²⁰, fenómenos que ayudaron a legitimar los objetos de devoción.

Así pues, en este contexto los cofrades del Señor de la Cueva se dieron a la tarea de impulsar el culto a su patrón, además en engalanar y dotar su capilla en todo lo más elemental y necesario para que el culto divino se llevara a cabo en forma adecuada. Por lo anterior, poco a poco y conforme sus posibilidades lo permitían, a lo largo de los años se fueron comprando objetos litúrgicos, ornamentos, muebles y utensilios tales como candeleros, un cepo para recoger la limosna, un púlpito de madera que se hizo para los sermones de las funciones de esta cofradía, palabrerros, un confesionario que les costó “5 pesos” y que los devotos demandaban para la capilla, una arca de tres llaves, una mesita para las velas que los feligreses y peregrinos llevaban a la cueva, un baúl con chapa para guardar los atavíos y adornos para el culto a la imagen, telas de distinta índole, listones blancos para cingulos, albas, estolas, cera para silicios. En cuanto al altar, compraron unos vasos de plata para la lámpara y un Cristo pequeño así como manteles, un tapete para la tarima del altar de la cofradía y petates para la cueva, entre otras cosas más.

De igual manera lo arquitectónico resultó una de las prioridades, puesto que desde que fundaron la cofradía, los miembros echaron mano de todos sus recursos para tener un santuario digno. Las actividades constructivas marcaron un periodo tan intenso que durante el cual hubo varias facetas, casi ininterrumpidas; la parte más ardua del proceso culminó entre mediados del siglo XIX y principios del XX. En el libro de borradores es donde quedaron asentadas todas y cada una de las numerosas intervenciones arquitectónicas realizadas a las dos capillas, así como el dinero gastado en pagos a maestros de obra, albañiles, peones, operarios, cargadores y carpinteros, pero también participaron vecinos y devotos que trabajaron de forma desinteresada en esta faena, a quienes no se les daba más que algún refrigerio.

La hermandad contaba también con personal que atendía las necesidades de las capillas, desde sacristanes para cuidarlas hasta indígenas que vigilaban las limosnas: “4 (pesos) y 1 (tomín) que en el día de curso desta cuenta los indios que están obligados a cuidar y coger limosna que dan algunos devotos semanalmente en la cueva, sin mi licencia, le an valido de layo y no e podido cobrar”¹²¹. Según se desprende de la documentación de los libros de la cofradía, encontramos largas

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ Libro de borradores (1760-1801), Borrador, 1, f. 16 v.

listas de los materiales comprados, como: cal, arena, tabiques, maderas, morillos, vigas, tablones de cedro, cargas de tejamanil de Chalco, piedra negra, vidrios, espejos, clavos, ladrillos, fierros, alcayatas, etcétera. Al mismo tiempo se destinó dinero para la compra y alquiler de herramientas, animales de carga (burros y caballos), gastos en hechuras de puertas de cedro, ventanas, por colocarles chapas, bisagras y adosarlas. El material que sobraba era vendido. La capilla de la cueva, que era donde estaba el altar mayor fue una de las prioridades de remodelación, por lo mismo recibió la mayor atención constructiva. Durante 1738 y 1740 la directiva de la cofradía del Santo Sepulcro de Iztapalapa intentó adecuar la cueva para que allí se llevase de forma normal el culto, sin embargo, en ese momento no se les otorgó permiso:

30 pesos y 5 tomines que se hicieron en el superior gobierno pretendiendo licencia para la fábrica de la capilla que se intentó hacer a la santísima imagen del Santo Sepulcro Cristo Nuestro Señor que venera nuestra cofradía por lo estrecho, y escaso de la cueva en que se venera, y cita su altar que no tuvo efecto por no haber consentido al señor fiscal de su majestad cuyos gastos pormenor constan de cuenta en forma que de ellos dio don francisco Antonio de Roa notario receptor de este arzobispado¹²².

No fue sino hasta 1754 cuando el arzobispo Manuel José Rubio fue testigo de que era necesaria la intervención al altar del Santo Entierro y de los 492, pesos con los que en ese momento contaba la hermandad, recomendó que se utilizaran 300 pesos para reparar el portal (o segunda capilla) donde se ponía la imagen titular en los tres días de su fiesta. Entonces, se enladrilló “el cementerio” de igual manera se levantó una “pared de cerco” a la que se le adosó una puerta con cerradura “para obviar indecencias”¹²³. Al ser usada la espelunca como el altar principal, se continuaron presentando varios problemas a lo largo de los años por lo agreste de la misma, así que se encomendó a albañiles y voluntarios para arreglar tales desperfectos:

Principalmente en la espalda de ella (la cueva) por muchas sabandijas que llaman zlalages o piojos de cerdos, para lo cual ha sido, hice sacar toda la tierra donde estaban amadrigados. 4 pesos 5 tomines por de 2 ½ tareas de adobes para una pared que se echó para dividir la cueva. Por 3 y ½ días de un albañil y 2 (pesos) cada día. Por 4 (pesos) y ½ costo de 3 reatas y 3 cabos de azador. Por 1 (peso) de para un refresco en uno de los días que trabajaron varios devotos en sacar tierra (haciéndolo voluntariamente de limosna) a los cuales fue preciso darles dicho refresco por lo mucho que se han asoleado¹²⁴.

Sobresalen las labores de adecuación, mantenimiento y limpieza, que se realizaron a lo largo de los años al edificio de la capilla del Santo Sepulcro, “por estar indecente” la cueva. Por este motivo la repellaron con cal y arena para evitar las goteras, escurrimientos e infiltraciones naturales

¹²² *Ibíd*, f. 12 v.

¹²³ Ramírez, *El papel del clero...* *ibíd*, p. 117. Cabe hacer una precisión aquí, el hecho de que los cofrades hayan utilizado la palabra “cementerio”, crea ciertos problemas pues el panteón del santuario fue inaugurado hasta 1895 por don Porfirio Díaz, así que en ese textos probablemente se refirieron a la barda perimetral del atrio, pues en el pasado era indistinta la manera de referirse tanto al atrio como a los panteones.

¹²⁴ Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, fs. 28, 28 v.

del agua, después se blanquearon, pintaron, aderezaron y repararon las paredes cavernosas, de igual manera se removieron peñascos para ampliarla. Al parecer cada capilla tenía una sacristía pues en los libros de la cofradía se habla de la “sacristía de arriba” y la de “la cueva”. Esta última se terminó de construir en 1782 y su costo fue de 2000 pesos, fue techada y se le colocó una puerta doble en tanto que a la sacristía del portal era reparada frecuentemente. Las capillas estaban construidas con materiales mixtos, la de la cueva combinaba ladrillos y adobes, poseía una única torre, a la cual le colocaron una campana cuyo precio fue de 68 pesos y 5 tomines —los badajos se desgastaban constantemente por los constantes repiques, por lo cual eran cambiados con frecuencia—. Por otra parte, al pie de la torre fue levantado un portillo en la pared del mirador.

Durante 1777 se realizó un informe sobre las cofradías de la Nueva España y en el cual se afirma que la cofradía del Santo Sepulcro de Iztapalapa se sostenía con limosnas voluntarias. En cuanto a los gastos relacionados con la administración y burocracia eclesiástica, según consta en los libros de la cofradía, se daba dinero a archiveros para buscar las diligencias. También se pagaba a los sacerdotes de San Lucas Evangelista por derechos parroquiales, las diversas ceremonias, sermones, pláticas y por organizar y asistir a los cabildos, también la cofradía financiaba las labores de los provisores, notarios y sus acompañantes incluidos sus viáticos alimenticios. En 1781 el arzobispo Alonso Núñez de Haro llevó a cabo una visita en Iztapalapa, revisó las cuentas de las dos cofradías y se percató de la disminución de limosnas así que propuso extinguir alguna de las dos cofradías de Iztapalapa, conminó al párroco que en un día de fiesta pidiera a los principales de la cofradías a esforzarse en restablecer las hermandades en especial la del Santísimo, argumentándoles que no olvidaran las indulgencias otorgadas a la cofradía. Otra de sus propuestas era que se extinguiera cualquiera de las dos hermandades, o que se integraran en una sola¹²⁵. Hasta 1783 se dieron a conocer los resolutivos del anterior Auto de visita, los vecinos optaron por preservar la cofradía del Señor de la Cueva porque temían perder el dinero dado de jornales y el derecho que por ellos habían adquirido y de sus entierros.

En el informe sobre cofradías que el virrey Revillagigedo ordenó realizar entre 1790 y 1794 en el documento respecto a Iztapalapa se ratificó la intención de los principales de preservar la del Santo Sepulcro, como los cofrades del Santísimo ya habían sido apercibidos de extinción si no se ponía en mejor estado¹²⁶. Se preponderó el hecho de que la del Señor de la Cueva redituaba su capital de 500 pesos y sus cuotas anuales sobrepasaban los 300 pesos, gastaban menos, así que debía subsistir en contraste a los gastos erogados en la del Santísimo Sacramento donde eran mayores con respecto a lo que ganaban con la renta de la ciénaga. Además tenían mayores irregularidades con

¹²⁵ Ramírez, *El papel del clero... passim*, pp. 117-122.

¹²⁶ *Ibíd*, p. 120.

respecto a la otra, esto se demostró durante la visita que se llevó a cabo en 1793, pues al revisar las cuentas anuales fue verificado que los miembros no estaban al corriente desde hacía más de 10 años según sus constituciones, al contrario de las cuentas de la cofradía del Señor de la Cueva que estaban en orden, por lo mismo fueron aprobadas las de esta última sin más cuidado, así la del Santísimo Sacramento fue adherida a la del santuario¹²⁷.

De acuerdo a la maestra Beatriz Ramírez, la hermandad del Santo Sepulcro fue absorbida por la del Santísimo Sacramento por el grado de importancia de ésta última; sin embargo, los borradores de la hermandad del Santo Entierro muestran que sus cofrades continuaron trabajando de forma autónoma el resto de la década de 1790, por lo menos hasta 1801 en que se acabó de escribir el último borrador. Siguieron invirtiendo vigorosamente en intervenciones arquitectónicas a la capilla de la cueva, así como en la adquisición de múltiples objetos litúrgicos, por lo que se sugiere que así continuaron por varios años más. No obstante, a partir de esa fecha los datos sobre la hermandad del Santo Sepulcro se desvanecen; a menos que aparezcan más en futuras investigaciones. Aunque las cofradías de Iztapalapa hubieran logrado sobrevivir en este periodo, les esperaban años difíciles a las hermandades durante todo el siglo XIX, ya que hubo importantes hechos históricos que afectaron de una u otra forma a las cofradías de la Nueva España. Se había iniciado la centuria con una tremenda crisis tanto en la agricultura como en la economía, aunado a ello, se encontraban los distintos conflictos armados que la corona española se empeñaba continuar contra Francia, de manera que obligaron a los virreinos a pagar más impuestos para financiarlas; luego en 1804 la corona decretó la enajenación de todos los capitales de capellanías y obras pías, que fue un duro golpe conocido como la “bárbara Ley de consolidación” la cual demandaba que se hicieran efectivas las hipotecas, para que se vendieran las fincas de crédito vencido¹²⁸.

Es muy probable que en este periodo de la desamortización de los fondos piosos, los integrantes de la cofradía del Santo Sepulcro de Iztapalapa perdiera sus réditos que tenían impuestos en el rancho de los Teatinos, pues en este proceso fueron enajenadas y se obligó a vender las fincas rústicas y urbanas. Tales medidas conllevaron a la ruina de mucha gente, y no sólo la Iglesia fue la más afectada sino que también los propietarios rurales. Varias haciendas tuvieron que rematarse e innumerables pequeños propietarios quedaron en la pobreza, se trató de frenar el caos en 1809 al suprimir las cédulas reales que decretaron tales medidas, pero el daño ya estaba hecho. Por otra parte, las guerrillas independentistas y la huida de los españoles ricos, con todo su capital, fueron los

¹²⁷ *passim*, pp. 107-110.

¹²⁸ Alicia Bazarte Martínez, *Las cofradías españolas en la ciudad de México (1526-1860)*, México, UAM, Unidad Azcapotzalco, 1989, p. 130.

ingredientes que aumentaron la crisis económica, en estos momentos en que llegó el triunfo de la Independencia¹²⁹.

Hasta ahora no hay datos sobre la fecha exacta de la desaparición de las cofradías. Empero, sí contamos con la evidencia suficiente demuestra que los vecinos del pueblo de Iztapalapa continuaban con ese mismo espíritu comprometido por contar con un santuario digno, nadie ni nada los desanimó en un siglo tan complicado. Lo que sí parece seguro es que antes de 1820 ya había desaparecido la Cofradía del Santo Sepulcro, ya que el 21 de abril de 1824 vecinos de Iztapalapa mandaron una carta dirigida a la Mitra y al Ayuntamiento del pueblo para pedir que enviaran algún representante que colocara la primera piedra del nuevo santuario, por indisposición de las autoridades se ordenó al párroco para que llevara tal diligencia. En el documento encontramos cierta impaciencia por apresurar el trámite y empezar lo antes posible la nueva construcción, ya que mientras no llegara el comisionado la obra estaría detenida. Es interesante que ya no se refieran a ninguna cofradía como interlocutores, sino que ahora el párroco y los suplicantes de dicha intención como el mayordomo y tesorero son a quienes se remiten:

Damos comisión al párroco de Iztapalapa que en el día que asignen los suplicantes pase a practicar lo que por ello se pidió, respecto a que nuestras ocupaciones no permiten hacerlo personalmente cuyo efecto se le debuelva este escrito. Al Ayuntamiento de Yztapalapa perteneciente al Partido de Mexicalcingo, el Mayordomo tesorero, y el rector de la limosnas que se han colectado con permiso de ambas superioridades para la construcción del templo en que se ha de colocar la soberana ymagen del Santo Entierro de Jesucristo Señor Nuestro que se venera en una de las cuevas de este pueblo. Ante V.S. con la mayor sumisión ocurrimos a su notoria bondad, haciendole saber se va a dar principio a la fábrica, para cuyo fin implantamos la gracia de N. S. suplicandole se digne decirnos para que día logramos el comienso, pues sin la presencia de V.S. o el que sea comisionado, o facultado para poner la primera piedra, (según estamos instruidos) estará suspensa la obra; pero la integra justificación de V.S. no ha de permitir su demora, que la magestad Divina que es a quien se dirige obra tan piadosa le dará a ciertos en su gobierno, lo colmará de bendiciones en esta vida, y dandole una feliz muerte logrará el premio en su eterna gloria =por tanto= AVS ardidamente suplicamos sea atendida esta nuestra petición en lo que recurrimos Merced. Juramos no ser ni malicia Sr. Jacinto de Luna Al C, de Consti tesorero, Antonio del Valle Srio. Yztapalapan Abril 21 de 1824 El infraescrito cura interino de esta parroquia recibió el decreto que antecede y obedeci. José Man Ponze¹³⁰.

En ese momento, el único impedimento que tenían era la burocracia porque en cuanto a dinero parece que no fue la mayor preocupación a pesar de las carencias y la pobreza, lo que nos demuestra que la recolección de limosnas aún continuaba siendo la principal fuente de ingresos, y así como cooperaron distintos vecinos del pueblo de Iztapalapa a fines del siglo XVIII para la

¹²⁹ La Ley Lerdo promulgada en 1856 afectó directamente otra vez las propiedades rústicas y urbanas de las corporaciones civiles o eclesiásticas de la República, y con la Ley de Secularización de Cementerios de 1857 el Estado logró arrebatar a las cofradías su ancestral responsabilidad de las exequias y exhumaciones, el golpe final a las hermandades lo expidió Benito Juárez a través del 3er artículo de las Leyes de Reforma que proclamaba la extinción de las archicofradías, congregaciones y sociedades, a pesar de que sobrevivieron hermandades a esta embestida quedaron sólo como meras organizaciones dedicadas al ámbito devocional, Bazarte, *passim*, pp. 136-138. En Iztapalapa a mediados del siglo XIX y a principios del siglo XX se habla sólo de la función de mayordomos, tesoreros en San Lucas Evangelista y el Santuario del Santo Sepulcro.

¹³⁰ Datos tomados de papales en posesión de Antonio Flores Granados. Se pensaba que la construcción del actual templo había iniciado en 1833.

construcción de la capilla en esta otra empresa volvieron a ser participativos de forma efusiva y activa, pues se recuerda que la misma gente ayudó con mano de obra y acarreando materiales de construcción sin recibir nada a cambio. Las canteras de tezontle del mismo Cerro de la Estrella y de otros sitios más fueron destinadas para la fábrica arquitectónica.

La mayoría de las fuentes hablan de que las obras terminaron alrededor de 1875, pero lo cierto es que continuaron procesos constructivos en años subsecuentes, por ejemplo, en la fachada de la entrada doble del atrio tiene incrustados números metálicos que dan el año de 1899. Yo supongo que esta fecha trató de marcar lo que en ese tiempo consideraban el fin del proceso constructivo más arduo, o por lo menos de la barda perimetral del gran atrio. El santuario decimonónico del Señor de la Cueva fue construido en un estilo clasicista, con planta en cruz latina de una sola nave, la cúpula es de tambor octogonal con linternilla. Mide alrededor de 41 metros de largo por 10.60 metros de ancho y 16 de alto. El edificio puede albergar cerca de 600 fieles. Al principio, el santuario contaba con una sola torre como la capilla, en el siglo XX se construyó la segunda. Para la decoración pictórica interna los responsables del proyecto de construcción lograron contratar los servicios de Anacleto Escutia, entrenado copista de la Academia de San Carlos quien elaboró sendos murales sobre el techo de la bóveda y en un par de paredes del santuario¹³¹. Las obras versan sobre pasajes de la vida de Cristo, milagros, su pasión, crucifixión y resurrección. El proceso constructivo y las mejoras al santuario que hicieron los cofrades del Santo Sepulcro no culminaron ahí, sino que continuaron a lo largo del siglo XX, en el que se han llevado a cabo diversas modificaciones e intervenciones que se extienden hasta la fecha.

En un intento por potenciar a la cueva como camarín del Señor de la Cueva, lo que quedó de la capilla de la espelunca sagrada fue integrado a la parte posterior del ábside al que fue anexada, la gente de ese tiempo lo hizo con la mejor intención de crear una suerte de corredor procesional en rotonda para las futuras visitas de peregrinos, por lo cual en la parte posterior del santuario se construyeron dos entradas transversales de lado a lado, cuya intención era la llevar a ambos altares mediante pasillos por la parte trasera del presbiterio, esto evitaría las interrupciones y las perturbaciones a la gran asamblea litúrgica por las visitas privadas o las peregrinaciones¹³². Sin embargo, sucedió lo contrario a lo esperado porque esto repercutió en el detrimento al culto de la

¹³¹ Anacleto Escutia fue uno de los alumnos y discípulos premiados en la clase de dibujo y pintura en diferentes años de escuela en la Academia de San Carlos, como en 1843, 1849, 1851, 1852, 1853, 1854, 1856, etcétera. Archivo de la Antigua Academia de San Carlos, Gaveta: 21 1843-1855. Durante mucho tiempo se creía que este copista había sido un artista popular oriundo del pueblo de Iztapalapa por la tosquedad de los trazos de los murales en el santuario de la Cueva; sin embargo, el artista no terminó el trabajo debido a que tuvo problemas con el párroco Antonio Sánchez y las pinturas fueron intervenidas dejando como resultado burdas pinceladas. Sin duda la obra más conocida de Anacleto Escutia es el óleo que ejecutó hacia 1850, denominado: "Vicente Guerrero (1783-1831)" que se conserva en el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec.

¹³² Anónimo, *A la sagrada Congregación para el Culto Divino. Datos del Santuario del Santo Sepulcro, de Iztapalpa, DF, con el fin de obtener el título de Basilica menor*, SF, hojas sueltas, p. 1.

escultura fundacional del Santo Entierro, porque gracias al constante uso de las funciones litúrgicas a la que era sometida la imagen sustituta, ésta acabó opacando a la otra hasta creerse que era la original y por eso acabaron colocándola en el altar mayor. Este factor junto a múltiples intereses particulares como hechos locales e históricos también repercutieron en el menoscabo de la devoción a la imagen fundacional, otrora popular.

No obstante, el gran entusiasmo colectivo en el siglo XIX no se circunscribía a lo meramente constructivo del santuario, al contrario, también se expresó en lo espiritual del mismo modo, ya que en un intento de subsanar el gran vacío que había dejado tras de sí la desaparición de las cofradías, varios vecinos constituyeron el 6 de mayo de 1847 una nueva organización que llevaba por nombre: “Santa Escuela del Amor de Dios en la cueva de Jerusalén y Santo Sepulcro”¹³³. Esta nueva sociedad fue integrada por hombres y mujeres, y aunque sus reglas dictaban que los hermanos que gustaran pertenecer a la Santa Escuela “no quedaban obligados a ningún compromiso ni obligaciones sino sólo aquellos que su piedad y caridad les dictase, siendo su norte el amor de Dios”, tenían el compromiso de aportar dinero para cera y limosnas de la misa pues la escuela no contaba con fondos. Cuando los hermanos tuvieran caudal se les obligaba a informar de lo recolectado a los sacerdotes y demás autoridades eclesiásticas. Su inspiración era la hagiografía de algunos santos, entre otros: san José, san Ignacio de Loyola, san Juan Nepomuceno, san Francisco Javier y los “maestros de la oración Santa Teresa de Jesús y san Felipe Neri”. Sus actividades espirituales se reglamentaban en tomar la comunión cada primer domingo de mes y los días de sus patronos, así como todos aquellos “en que se celebren (los) misterios del Divino Maestro y la Divina Maestra, y el día de la Santa Cruz en que tiene concedida la cueva del Santo Sepulcro Yndulgencia plenaria por Nuestro Santísimo Padre”. En esa misma fecha cada uno de los hermanos se turnaban para realizar un retiro en la misma cueva donde se veneraba al Señor de la Cueva “aplicándose la Misa de cite día a la Divina Providencia por intención De los hermanos estando todo el Día Patente el Divinísimo, previa vigencia del Sr. Vicario capitular”. Este tipo de actividades muestra la fuerte relación simbólica y mística que entreveraban tanto el Santo Entierro como la Eucaristía, por eso no es casual que el ciprés-baldaquino¹³⁴, construido por esos años, hacía coincidir la sagrada forma con el Santo Entierro (monumento que analizaremos adelante).

¹³³ Documentos sueltos en poder del señor Antonio Flores, copias de estos manuscritos se localizan en el Archivo Histórico de Iztapalapa.

¹³⁴ Al parecer el altar del Señor de la Cueva es una construcción mixta que combina un baldaquino y un ciprés. El primero se advierte en su parte superior, por la estructura con forma de dosel elevada sobre ocho columnas como normalmente se cubre un altar o una tumba, tal y como en este caso. La denominación “baldaquino” o “baldaquín” proviene de la palabra “baldac”, y era un nombre dado en el Medioevo a Bagdad donde producían y comerciaban textiles preciosos dedicados a los soberanos y era utilizado como dosel o pabellón que los cubría a ellos o a los altares. Pero en Iztapalapa prefieren llamar a esta estructura como “ciprés”, costumbre que al parecer surgió en la época novohispana y fue utilizada en México para denominar a cierto tipo de baldaquinos que, en vez de altar, cubren la imagen tutelar de

Otro tipo de ejercicios espirituales a los que estaban obligados sólo los hombres, era que debían llevar a cabo adoraciones nocturnas al interior del santuario. Todos los domingos se reunían los socios —en este mismo templo— para ser instruidos en la doctrina cristiana que impartían los sacerdotes. Rezaban el rosario, hacían rogativas en todos sus actos religiosos, no parece posible que sólo se acotaran a llevar a cabo tan sólo las actividades que aquí se marcan, sino que habría otro tipo de acciones de las que no quedaron datos. Así como se ignora cuándo desaparecieron formalmente las cofradías en Iztapalapa, tampoco se tiene la certeza de cuánto tiempo duró la Santa Escuela y en qué devino. En este sentido comparto la hipótesis de la maestra Beatriz Ramírez, quien concluye que las cofradías de la parroquia de Iztapalapa y sus dependientes se desintegraron para funcionar como mayordomías, que son el antecedente de las actuales, pero también es posible que la Santa Escuela inspirara otro tipo de organización *sui géneris*, ya que en varias décadas del siglo XX hubo gente que llevaban a cabo actividades con un profundo sentimiento eremita en el santuario del Señor de la Cueva, había hombres dedicados a resguardar el “santo lugar”, la gente los nombraba, o ellos se hacían llamar como “Los Ermitaños” y al parecer tuvieron un papel crucial durante los procesos de Revolución y la Guerra Cristera, gracias a estos costos fueron preservados los “tesoros” y reliquias del Santo Sepulcro de Iztapalapa, entre éstas la más preciada de todas: el cuerpo escultórico yacente del Cristo del Santo Sepulcro.

Este fenómeno cultural, sobresale por evidenciar el profundo sentimiento de los iztapalapenses, ya sea gobernadores o familias acaudaladas del pueblo, para que pervivieran sus cofradías en una época muy tardía del siglo XIX. Esta comunidad mixta continuó expresándose mediante sociedades corporativas que resultaron de las antiguas cofradías, llámese Santa Escuela, ermitaños o mayordomías¹³⁵. Parece ser que el adoctrinamiento religioso de los indígenas de Iztapalapa fue exitoso de igual manera en época muy tardía, a la par que la instauración al culto del Señor de la Cueva. Por otra parte, sólo hasta el siglo XIX los indígenas pudieron aspirar a cargos principales en las mayordomías, sin que el factor racial fuera un impedimento, como se hacía hasta antes de la Independencia.

forma similar al que construyó en el siglo XVIII el escultor-arquitecto español: Jerónimo de Balbás para la catedral metropolitana, que tomó la forma de un ciprés. Una de las diferencias del baldaquino con el ciprés, es que el primero cubre al altar y al oficiante mientras que el ciprés aloja sólo imágenes o elementos litúrgicos como la custodia y el sagrario, *Instructivo de cédula para el catálogo de monumentos: Glosario de términos arquitectónicos*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1971, p. 51. El del Señor de la Cueva aloja a la imagen sustituta y de igual manera se resguardan las reliquias de Santo Domingo Sabio, Santa Teresa de Ávila y Juan Bosco que posee el santuario. El ciprés puede estar bajo un baldaquino o quedar enmarcado por un retablo como fue frecuente en la época neoclásica.

¹³⁵ Sin duda estos temas son muy interesantes para el estudio de la antropología y la sociología.



Figura 20. Santuario del Santo Sepulcro. Foto sin fecha. *ca* 1930-1940. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-INAH.



Figura 21. Fotografía de la familia Peña Villareal. Toma desde la parte posterior del Santuario. Foto sin fecha, siglo XX.



Figura 22. Interior del Santuario hacia la década de 1950. Foto de la colección del señor Vicente Romero Villareal.

SEGUNDA PARTE
LA IMAGEN: USO Y FUNCIÓN

LOS DOS SEÑORES DE LA CUEVITA

Como apunté al inicio de esta investigación hay dos esculturas bajo la advocación del Santo Entierro. La talla objeto de este estudio permanece en la cueva mientras que la imagen sustituta está en el altar mayor, y ésta es a la que la mayoría de los iztapalapenses estiman como patrón original, por el simple hecho de ocupar el tabernáculo principal, en tanto que ignoran el origen de la otra a la cual consideran una réplica, y dan distintas explicaciones de su origen y de su estancia en la cueva. Algunos vecinos creen que fue llevada al santuario a principios del siglo XX, cuando la parroquia tuvo daños arquitectónicos, tal conjetura les basta para decir que éste no es el Señor de la Cueva original. Otra idea es que asumen “iguales” a las esculturas, tal y como el etnólogo Artemio Arroyo Mosqueda supuso: “Así que por principio diremos que existen dos figuras idénticas dentro del Santuario: una, la auténtica, situada en su nicho del altar principal y otra réplica nombrada el “Peregrino”, depositada en un adoratorio construido en la parte trasera del templo, constituido por una concavidad basáltica lugar al que concurren los fieles y curiosos”¹³⁶. El investigador hizo eco del parecer de los devotos y hasta donde investigué nunca se ha utilizado al Santo Entierro fundacional de la cueva como peregrino¹³⁷.

A pesar de que las dos tienen rasgos comunes como el hecho de ser articuladas y de que pertenecen a la misma advocación de igual forma permanecen como yacentes en la actualidad, sin embargo, no guardan semejanza estilística entre sí. La del altar mayor es una imagen ligera, en la ficha informativa que está en el muro oriente del santuario, elaborada por los comisionados de Arte Sacro se afirma que es de caña de maíz, pero en realidad no se ha llevado a cabo una evaluación concluyente. Entre el 2001 y 2002 los restauradores María Eugenia Marín, Sergio Guerrero, y Ricardo Castro de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH (en adelante CNCPC), hicieron un dictamen ocular de la escultura y constataron que la imagen: “tiene algunas partes modeladas con pasta de madera o papel en la parte inferior del tronco”¹³⁸. Prácticamente desde las postrimerías del siglo XVI fue habitual el uso de las imágenes de este tipo para las ceremonias del Descendimiento.

La imagen del altar mayor representa a Cristo muerto con el habitual rostro nazareno, lleva peluca, tiene la cara un poco tosca, nariz ancha y aguileña, boca completamente cerrada con labios gruesos, barba bífida, su encarnación y policromía son de color pálida olivácea que no es original. Su

¹³⁶ Arroyo Mosqueda, *ibíd.*, p. 133.

¹³⁷ En el artículo llamado “El Señor de la Cueva” del sitio de Internet “ciudadanos en red” de Silvia Sánchez Zugarazo incluyó una foto del Santo Entierro fundacional como si fuese réplica de la imagen del altar mayor: <http://ciudadanosenred.com.mx/node/15947>, consultado el 10/abril/2009.

¹³⁸ *Dictamen de conservación, imagen del Señor de la Cueva y pintura mural: “Los milagros de Cristo”*, Sánchez Valenzuela, Gloria M. 07/02/1997 G/09-009-000/DC1/2. Sin numerar. Del Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

cuerpo es atlético, esto lo señalo porque sus miembros fueron ya modelados, o tallados con músculos y venas muy marcadas, quizá se trató de dar énfasis en el “naturalismo” (de la tensión muscular) para dar el efecto de estar crucificado en una cruz con las extremidades superiores separadas y abiertas. La escultura tiene articulaciones en el cuello, los hombros y las rodillas, ignoro si cuenta con algún mecanismo en la cintura ya que el cendal de tela impide analizar esta zona. El que las extremidades inferiores estén muy flexionadas hacen que prevalezca la advocación del crucificado sobre el yacente, debido al uso y funcionalidad de la imagen a través del Acto del Descendimiento facilita que la talla pueda pasar del crucificado a la advocación del yacente. El trabajo de las manos es burdo, pero bendicen, es muy distante al de los pies que son muy detallados, con la posibilidad de que tenga uñas postizas en los pies, a menos que se hallan tallado o modelado muy bien porque el verismo en las extremidades inferiores es mejor con respecto a las superiores.

Como los mayordomos y miembros de las mesas directivas de las sociedades desconfían de los restauradores de cualquier institución dependiente del INAH (porque lamentablemente tienen la creencia de que sustituyen a las imágenes) prefieren que las imágenes sean intervenidas por personas sin conocimientos profesionales, que lejos de arreglarlas, -aun con la mejor disposición- alteran y falsifican su materialidad original y estabilidad. Esta escultura presenta varias intervenciones en la policromía especialmente en el sangrado¹³⁹, esto último se hizo con intenciones de hacer más patética a la pieza, porque el sangrado original no es tan abundante, los escurrimientos más gruesos y monocromos son intervenciones recientes, mientras que los originales tienen transparencias y gradaciones pictóricas. El señor Federico Domínguez, antiguo tesorero de la sociedad del Tres de Mayo, me comentó que entre 1985-86 la imagen fue restaurada *in situ* por un profesional del INAH; sin embargo, no he encontrado la documentación en el instituto que acredite tal afirmación, pero por el material fotográfico que posee don Federico se certifica esta restauración histórica en la que hasta el mismo don Federico Domínguez asegura haber participado (Figuras, 23 y 24)¹⁴⁰. La imagen del Señor de la Cueva del altar mayor estaba muy deteriorada en especial la nariz de la forma escultórica, la cual había sido sustituida por una de yeso, al final se le modeló con pasta de madera (Figura, 24).

¹³⁹ Por lo que me han comentado varios vecinos, la imagen ha sido repintada en otras ocasiones, la última hace un par de años. Las fotos del señor Federico confirman esta aseveración, al hacer una comparación visual mediante estas tomas fotográficas vemos la diferencia de la tonalidad especialmente en esta restauración realizada en la década de 1980, en una foto es más pálida la policromía con respecto a la otra, a su vez es diferente a la que tiene actualmente.

¹⁴⁰ Me siento profundamente agradecido con Miguel Ángel Guerra Jaramillo por haberme presentado al señor Federico Domínguez, a quien también doy gracias porque muy amablemente me compartió sus datos, información y material fotográfico de manera desinteresada.

La escultura del altar mayor demuestra un trabajo de menor calidad en detalles y forma, en comparación con el Santo Entierro fundacional, esto lo veremos en el capítulo dedicado a la *éckphrasis*. Los habitantes de los ocho barrios del pueblo de Iztapalapa distinguen a ambas imágenes fundamentalmente por el nombre, a la del altar mayor la llaman el “Señor de la Cueva” y, como es obvio, es a la que se le rinde el mayor culto, por ende todas las fiestas patronales están dedicadas a ésta.

En cambio la imagen que está en la cueva objeto de mi estudio, se le denomina tan sólo como “Santo Entierro”. Hoy poca gente la venera, se usa ocasionalmente para ciertas actividades religiosas como el día de Corpus Christi (Figura, 42). La mayordomía del Tres de Mayo se hace cargo de la imagen, pero en realidad no hay alguna sociedad que se dedique a trabajar por impulsar su culto, salvo algunas familias y vecinos. También es indistinto que a las dos piezas sean denominadas: “señores de la cuevita”, otros nombres con los que se les conoce a estas imágenes son: “El Señor o Cristo de Iztapalapa”, “Divino Señor de Iztapalapa”, “Señor del Calvario”, “Señor del Santo Sepulcro” o simplemente “Entierro”.



Figura 23. Señor de la Cueva del altar mayor, antes de la restauración entre 1985-86. Foto, archivo personal del señor Federico Domínguez.



Figura 24. Señor de la Cueva del altar mayor, después de la restauración entre 1985-86. Foto, archivo personal del señor Federico Domínguez.

Ya he mencionado que la escultura que reposa en la cueva es la fundacional, y enseguida expondré los motivos. En primer lugar, debo apuntar que es más antigua que la del altar mayor. Aunque no sabemos la fecha exacta de manufactura de la pieza, sí podemos dar una evaluación aproximada. Todo parece apuntar a que es del siglo XVIII, por muy antigua, acaso de finales del XVII. En realidad ha habido poco interés por tratar de resolver este enigma porque la mayoría de los

fieles e investigadores se han interesado por fechar la del altar mayor, en especial por averiguar el momento en que se empezó a venerar. Casi todos los fundamentos se han basado en las fechas que aporta la historia oral, la cual a su vez se sustenta en la leyenda que relata que la imagen fue traída por unos oaxaqueños en 1687, 1723 o 1833. Algunos párrocos que se han interesado en investigar a la escultura del altar mayor, llegaron a la conclusión errónea de que la imagen es del siglo XVII y que el hecho milagroso de que “se hizo pesada y apareció en una cueva del Cerro de la Estrella” sucedió en 1687 tal consideración está registrada en la ficha informativa de la que ya hice mención, por lo mismo este año ha sido copiado en algunos escritos referentes al Señor de la Cueva y es muy cercana esa fecha cuando se estipuló oficialmente para que la cueva fuera utilizada para pedir limosna, recaudación que era destinada para financiar las mejoras de la parroquia.

La segunda fecha es proporcionada por la inscripción de una esquila que fue colocada en el altar de la cueva, y sirve para que los feligreses y los visitantes puedan diferenciar las dos imágenes. La placa tiene la siguiente leyenda: *En este lugar apareció el Señor de la Cuevita un 3 de mayo de 1723, imagen que está en el altar mayor, la imagen que se encuentra aquí es la del Señor del Santo Entierro*, esta información se retomó en 1989 para asentarla en una hoja tamaño oficio que desde entonces se regala como volantes por la mayordomía del 3 de Mayo, con la intención de difundir el culto. La hoja tiene el título de “Historia del Señor de la Cuevita”. De igual manera hay otra placa que sirve de marcador debajo de la urna del Santo Entierro que está en la cueva y dice: “Lugar exacto donde apareció el Señor de la Cuevita 3-V-1723, la directiva 3 de Mayo 1991” (Figura, 25). El año 1833 lo dio la investigadora Mariangela Rodríguez en su libro: *Hacia la estrella con la pasión a cuevas*¹⁴¹. Sin embargo, no debemos pasar por alto las fechas anteriores, no fueron inventadas puesto que corresponden a distintos sucesos históricos del santuario, de la escultura, de su cofradía y del pueblo de Iztapalapa.

Entre el 2001 y 2002 se llevó a cabo la primera evaluación profesional a la imagen fundacional, por parte de los restauradores de la CNCPC de los que ya hice mención. Cuando la

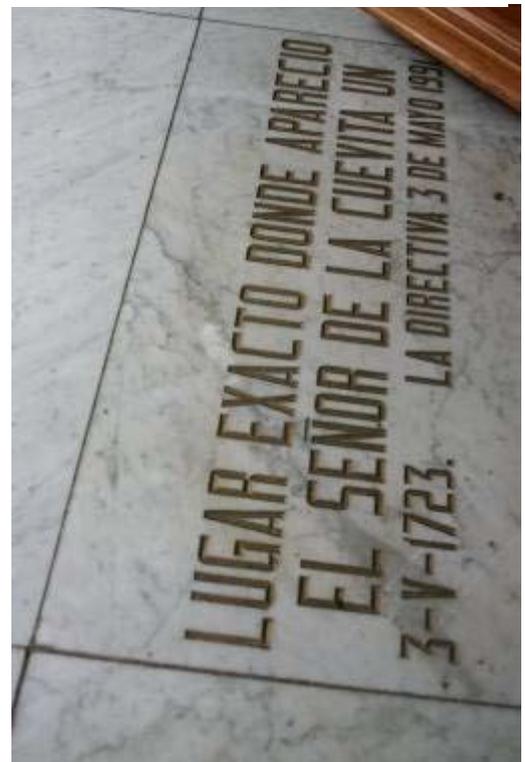


Figura 25. Marcador donde se cree que apareció el Señor de la Cuevita, la placa está bajo la urna de la cueva. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo.

¹⁴¹ Mariangela Rodríguez, *ibíd.*, p. 93. En la página 65 de esta tesis.

intervinieron, fecharon la escultura con una antigüedad que fluctúa entre los siglos XVII y XVIII¹⁴². La fecha de 1833 queda descartada porque corresponde al año en que se supone que el cólera morbus comenzó a hacer estragos en México y cuando se cree que el Señor de la Cueva hizo el milagro de detener la peste en el pueblo de Iztapalapa, así sólo quedarían 1723 y 1687, creo que estas dos fechas (en especial la última), son las que se acercan a una evaluación más acertada para datar al Santo Entierro fundacional tal y como los sacerdotes supusieron, pero se equivocaron porque dieron esa data para la escultura que hoy está en el altar mayor. No obstante, a través de los libros de cuentas de la cofradía del Santo Entierro o Sepulcro en Iztapalapa me ha sido posible saber que los cofrades del Santo Sepulcro de Iztapalapa la compraron: en 1778, y pagaron por ella: “40 pesos (y) se hizo para el acto del descendimiento por hallarse la que para esto se hacía, muy antigua y maltratada”¹⁴³, en esta parte se hace un llamado a una nota en la foja contigua, y dice: “La imagen de que se habla en esta cuenta número 24 está ajustada en ochenta pesos de los que se han pagado quarenta: y para su declaración pongo y firmo esta razón en 20 de agosto de 1778”¹⁴⁴. Supongo que en la anterior cita, están hablando de la imagen del altar mayor porque ya no encontré ningún dato sobre la adquisición de otra imagen después de la fecha mencionada.

No obstante, ésta no fue la única sustitución, porque cuarenta años antes ya habían comprado otra, a la cual le dieron un uso muy intenso, y cuyo precio fue de “48 pesos 6 reales que costó la fábrica de una hechura de Cristo nuestro señor crucificado de goznes que se hizo para que sirva [el] Viernes Santo para el descendimiento”¹⁴⁵. Esta imagen fue comprada: “Por no sacar de la urna ni que se manipule la imagen del Santo Entierro por ser tan Venerable, y devota, y no ser justo que presea tan singular se maneje con la poca veneración ni devoción como en tales actos sucede, cuyos gastos son de escultor, materiales pintor, bálsamo, y otras menudencias”¹⁴⁶. Estos importantes datos evidencian que el reemplazo de la imagen original se debió a la intención de preservarla, además esclarecen la presencia de ambas esculturas *in situ*,¹⁴⁷ sobre todo aclaran por qué se otorgó una bula papal a un Cristo crucificado, mismo al que le dieron todos los privilegios establecidos en la bula y en los oficios eclesiásticos, en estos documentos se refieren explícitamente al “Santísimo Crucifijo que se venera a extramuros de la tierra de Yxtapalapa Diócesis de México en Indias”¹⁴⁸. La

¹⁴² Fueron los mismos que hicieron el dictamen del Señor de la Cueva del altar mayor.

¹⁴³ Cuenta y relación de la Cofradía del Santo Sepulcro de Cristo fundada en su capilla de las cuevas de Jerusalén del Pueblo de San Lucas Ystapalapa, 1760-1781, APSLEI, f. 71 v. En adelante “Libro de cuenta y relación de 1760-1781”.

¹⁴⁴ *Ibid.*, f. 72. *Vid infra.*

¹⁴⁵ Libro de cuentas (1736-1764), F. 7 v.

¹⁴⁶ *Ibid.*

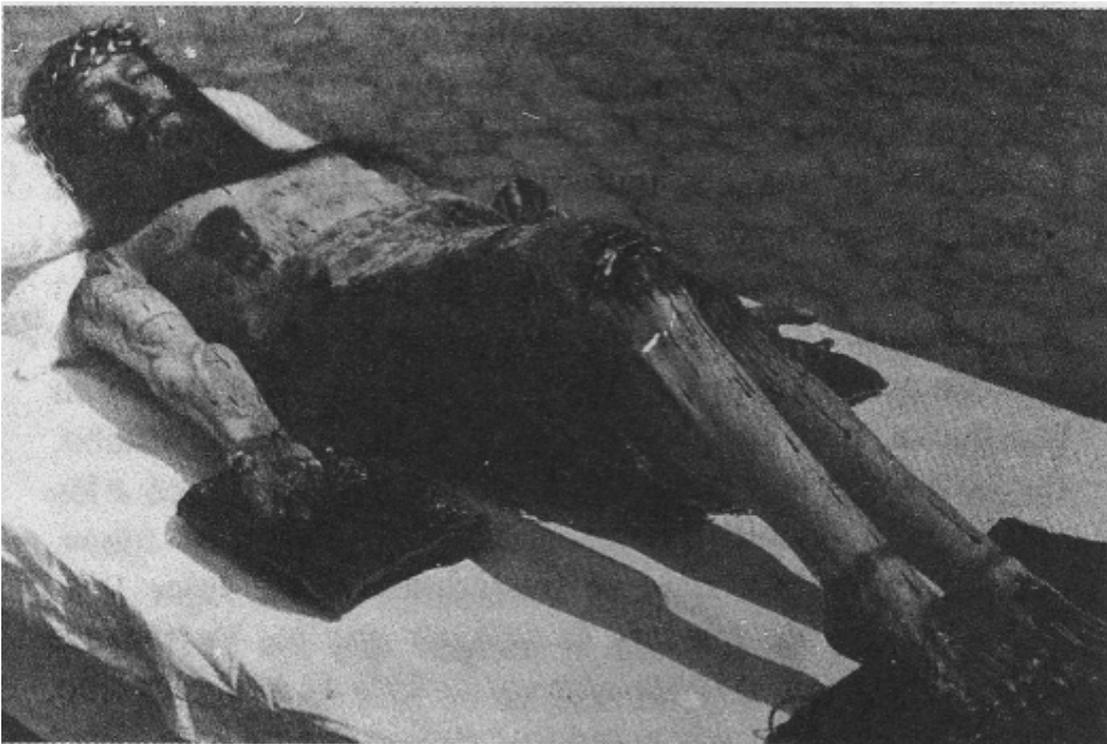
¹⁴⁷ Lo cual desmiente que la escultura fundacional la trajeron de la parroquia en el siglo XX, pues ya desde el virreinato coexistían ambas.

¹⁴⁸ Documentos epistolares sueltos referentes a la bula otorgada al Santo Christo de Iztapalapa - España 6/octubre/1738, en poder de un vecino de los ocho barrios que prefirió guardar el anonimato, a quien le agradezco su confianza por haberme facilitado unas fotocopias para estudiarlos.

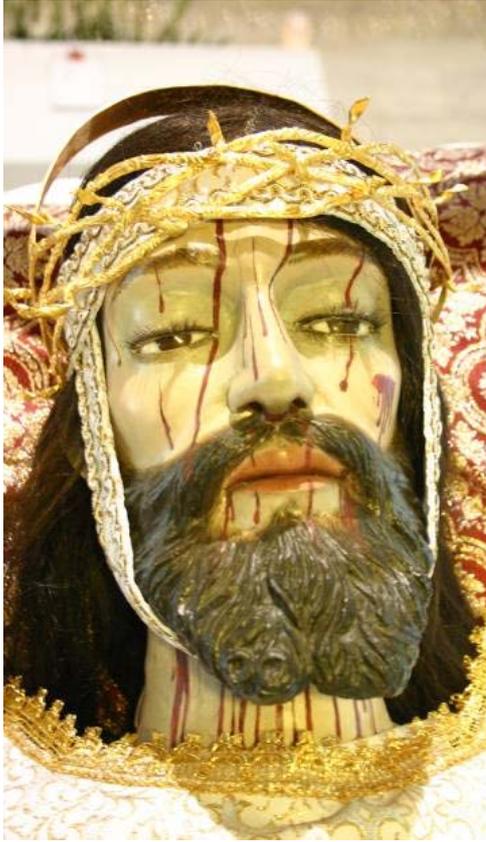
intencionalidad de los miembros de la cofradía fue la de preservar a su bella imagen fundacional activa, y no maltratarla más, de tal suerte que la fecha de 1723 queda descartada del mismo modo, pues si tomamos los mismos criterios que estos cofrades tuvieron para considerar a una escultura como “antigua”, entonces quince o veinte años no son suficientes como para que los cofrades consideraran de igual manera a su escultura titular. Si restamos otros cuarenta años a 1738 que fue la primera vez que reemplazaron a la escultura, tenemos la fecha aproximada de “1698”. Posiblemente la escultura fundacional sea de las postrimerías del siglo XVII, aunque es más probable que corresponda a las primeras décadas del XVIII.

Al tener dos imágenes al mismo tiempo y con el transcurrir de los siglos, poco a poco los feligreses comenzaron a asumir a la imagen recién adquirida como el “patrón verdadero”, debido a que la nueva escultura iba reemplazando a la fundacional en todas las funciones litúrgicas, además esta última imagen no fue muy maltratada en los actos del Descendimiento, pues a finales del siglo XVIII parece ser que dejó de hacerse tal ceremonia en Iztapalapa, en las fuentes de ese periodo sólo se habla de que los párrocos ya sólo se remiten a dar sermón, no mencionan más el acto. Con toda seguridad dicha ceremonia fue interrumpida por alguno de los varios edictos europeos que buscaron prohibir este tipo de manifestaciones religiosas durante el siglo XVIII, ya que los ilustrados intentaron destruirlas por considerarlas “supersticiosas”. En la Nueva España hubo eco de la ley de 1777 en la que el rey Carlos III ordenó el cese en todo el reino de las procesiones de empalados y disciplinantes¹⁴⁹. Pero estos edictos fueron letra muerta en un sinnúmero de sitios, tanto de la península como de los virreinos. Por ejemplo existe información dispersa que demuestra que al Señor de la Cueva del altar mayor la continuaban crucificando durante el siglo XIX, incluso treinta años después de que compraron esta imagen, los vecinos y autoridades eclesiásticas y locales estaban construyendo su nuevo santuario, entonces el interés por preservar y no maltratar las antiguas esculturas pudo repercutir en la preservación de las dos piezas. Inclusive en el siglo XX era usada ocasionalmente en procesiones, algunos actos litúrgicos, y esporádicamente la crucificaban.

¹⁴⁹ José María Domínguez, “La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=656>. Consultado: 17/ julio/ 2010.



Figuras 26. Señor de la Cueva del altar mayor. Imágenes tomadas de estampitas convencionales. Fotos: Jesús Frías Castillo, 1976.



Figuras 27. Diferentes aspectos de la imagen del altar mayor. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.

ÉCKPHRASIS DE LA IMAGEN DEL SEÑOR DE LA CUEVITA FUNDACIONAL

El trabajo artístico que distinguió al imaginero novohispano que talló esta pieza era notable, ya que el maestro tuvo gran dominio sobre su material de manufactura y una de las características que lo distinguió fue su énfasis en darle realismo a la pieza ya que talló detalles como prominencias de huesos, tendones, músculos y facciones, además dedicó detenimiento en la morfología de los miembros del cuerpo de la forma escultórica, que evidencian un gran conocimiento anatómico.

Si en un día común de nuestra época se desea conocer la escultura del Señor de la Cueva fundacional, tendremos que acudir a la parte posterior del templo que es donde se localiza la espelunca. Aún ante la solemnidad del altar principal, la cueva, cual camarín del Señor de la Cueva, resalta por lo singular de la misma: un portal enmarca la entrada de la cueva y una vez al interior del lugar considerado como el más sagrado para los vecinos del pueblo de Iztapalapa, podemos constatar que todavía prevalece la humedad y semioscuridad del ambiente cavernoso. La única iluminación artificial proviene de lámparas fluorescentes ocultas, pero la mayor parte es natural y emana detrás de la urna funeraria de aluminio (de poco valor artístico) que resguarda al Santo Entierro fundacional. Esa luz irradia al devoto, o visitante, debido a que la cueva contiene una claraboya protegida mediante un ventanal, por donde entran los rayos que resplandecen como mandorla del ocaso del Sol de Justicia en su Santo Entierro, que se deja asomar entre la penumbra. Pero sólo podremos observar el perfil de la cara impávida de la imagen fundacional, y hasta esto se realiza con dificultad pues el que permanezca en una urna, causa problemas para la adecuada apreciación, ya que siempre la veremos cubierta del cuello a los pies con atuendos, sábanas, mantas y telas sacras brocadas, que sólo dejan asomar su agudo rostro exánime y amortajado con la acostumbrada banda de mandíbula mortuoria que se suele colocar a este tipo de imágenes. Sin embargo, gracias a la anuencia del padre Miguel Ángel Cruz Quiroz y de la mesa directiva de la Sociedad 3 de Mayo, en especial al señor José Navarrete Reyes¹⁵⁰ a quienes agradezco la valiosa oportunidad de haberme permitido llevar a cabo una inspección de las tallas *in situ*¹⁵¹.

¹⁵⁰ Esta persona fue quien nos atendió personalmente para abrir las urnas de los “Señores de la Cueva”. Desde este espacio reitero mi agradecimiento.

¹⁵¹ También fui acompañado de mis asesores los doctores Jaime Cuadriello Aguilar y Pablo Amador Marrero, a quienes también reitero mi más profunda gratitud.

La forma escultórica del Señor de la Cueva fundacional fue labrada en varias piezas de madera de conífera y está policromada con policromías desiguales, tiene las siguientes medidas: 182 cm de altura por 80 cm de ancho y 22 cm de espesor¹⁵². El rostro del Santo Entierro se trabajó como pieza de mascarilla, es decir que



Figura 28. Rostro del Señor de la Cueva fundacional, con atuendos. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

se desbastó la madera en su parte interior para crear los orificios que corresponden a los ojos y la boca, para luego colocar los glóbulos de cristal para los ojos, los dientes y la lengua. Para el doctor Pablo Amador Marrero: gran parte de la cara conserva la encarnación original, en tono frío al semipulimento, también advierte que se aplicó un tratamiento con vejiga, a base de velados azules y verdes, que se observan en las zonas de volumen como los párpados, la nariz y los labios, con el objetivo de resaltar la anatomía y, después se aplicó la encarnación fría, que fue en el pulimento donde se entremezcló todo¹⁵³. El imaginero que talló la pieza de este Cristo yacente representó la expresividad exánime que el cuerpo de Jesús debió tener al momento de morir en la cruz y su estado al ser bajado del madero, según lo determinado por la tradición. La imagen muestra un patetismo notable pero moderado, porque no es del tipo de cristos con pavorosas laceraciones, y piel desgarrada, que dejan exhibir costillas o hasta los huesos de la columna vertebral. Al contrario, se observa que hubo mesura en el tratamiento de varias heridas como en los latigazos de la espalda que fueron exagerados por medio de repintes posteriores, la policromía que emula sangre tampoco empapa por completo el cuerpo. Las heridas que exhibe corresponden a la idea que se tiene del suplicio que Jesús padeció desde que fue aprehendido en Getsemaní hasta que murió en la cruz, tal y como lo marcan los Evangelios, la tradición y los textos apócrifos. En algunas partes corresponden

¹⁵² Gloria Sánchez Valenzuela *et al.*, *Dictamen de conservación...*

¹⁵³ Para el aparejo fueron utilizados tonos violáceos y azules que se mezclaron, en tanto que para las zonas que van debajo, se encarnó y se pulió, todo entremezclado. Con el pincel fueron realizados los detalles del tratamiento de pelos en las cejas o las pestañas, que quizá fueron policromadas, la pieza podría haber llevado pestañas postizas pero se perdieron porque son veladuras muy finas, aunque es más probable que las tuviera pintadas.

de manera puntual, en tanto que en otras se dramatizan o simplemente se evocan como a continuación se verá.

Su tonalidad ya no es cálida como la vamos a encontrar en los crucificados, sino que predomina la encarnación fría, la intención del policromador fue la de dar mayor dramatismo a la pieza la encarnación de todo el cuerpo con la palidez propia de un muerto auténtico. El realismo se reafirma en el hecho de que la retracción muscular fue representada al mostrar la boca y los párpados semiabiertos que permiten observar los ojos de vidrio, la lengua y los dientes (de arriba y abajo) posiblemente labrados en hueso o marfil; y como testimonio de las múltiples contusiones que recibió Jesús en la boca, luce las encías ensangrentadas que manchan varias piezas dentales. De las comisuras de la boca deja escapar pequeños hilos de sangre. Se observa que en algún momento matizaron dos pequeños moretones sangrantes en ambas mejillas, uno de ellos correspondería a la bofetada de Malco, y se supone que debería estar sólo en la izquierda pero este Cristo presenta dos golpes en ambos pómulos. El gusto por incluir la bofetada de Malco en la estatuaria se dio en mayor medida en la escultura americana que en la europea, aunque no significa que en esta última no estuviera presente¹⁵⁴.

Los pabellones auditivos se labraron con especial esmero, lo que dio por resultado hermosos detalles en esta parte de la escultura. Debido a que a la imagen le colocan diferentes tipos de coronas de espinas y potencias metálicas sobre la cabeza, casi toda la policromía y soporte



Figura 29. Señor de la Cueva fundacional.

¹⁵⁴ Malco aparece tan sólo una vez en los Evangelios, donde se consigna que era el siervo del Sumo Sacerdote. Malco es a quien san Pedro le cortó la oreja derecha cuando intentaban arrestar a Cristo, éste la sana. A manera de ingratitud, la tradición extendió la participación de Malco a quien se le considera como el autor del golpe: “Y habiendo pasado tantas cosas como cuentan los evangelistas, fue preso, maniatado, y con gran crueldad llevado a casa de Anás. Allí fue herido su divino rostro con aquella cruel bofetada de Malco”, extracto tomado de *El devoto peregrino y viage de tierra Santa, compuesto por el padre José Antonio de El Castillo, predicador apostólico padre de la provincia de San Juan Bautista, y comisario de Jerusalén en los Reynos de España, Guardían de Belén*, Madrid, Imprenta Real, 1742, p. 517. Este golpe también ha sido denominado como la reacción del cuerpo de Jesús ante el beso de judas ya que según Xavier Moyssén: el beso levantó una pústula para sacar el veneno maldito de la traición: *México, angustia de sus cristos*, México, INAH, 1967, p. XVIII. Quizá se haya querido dar ambas intenciones en cada golpe o simplemente para hacer más dramática la pieza aquí analizada.

de la amplia frente de la escultura muestra diversas ralladuras y canaladuras que la han maltratado. En este sitio se advierte que hubo discreción en el manejo de los escurrimientos de sangre, ya que al ser la cabeza la parte del cuerpo humano con mayor irrigación sanguínea y muy sensible a cualquier herida, no se pintó de manera copiosa. En otras esculturas con intencionalidades de sufrimiento y tortura acendrada, la sangre de la cabeza de Cristo escurre hasta inundar los ojos y gran parte de su cuerpo; en este caso una decena de gotas fluyen, y sólo un hilo corre hasta el párpado del ojo derecho, aunque esta policromía no es original parece ser que recrea la antigua. La calidad del colorido que imita la sangre de todo el cuerpo es diferente, esto es más evidente en las gotas que escurren de las comisuras de la boca, las intervenciones posteriores son los dos escurrimientos cuya policromía es gruesa, monocroma, además de burda, mientras que la antigua son hilillos de sangre dobles, a pesar que se ha ido perdiendo el color, es más realista pues todavía se advierte que el artista jugó con transparencias y le dio efectos de gotas, aún se observa que hubo destreza plástica, pues el maestro trabajó con el pincel levantado y moduló la policromía sanguinolenta muy bien.

Con las intervenciones recientes se quiso dar mayor patetismo a la pieza al pintarle hilillos de sangre que supuestamente provendrían de la cabeza y que surcan hasta el pecho, pero los más abundantes fluidos chorrean principalmente en las cinco llagas más famosas del martirio de Cristo: es decir, las de cada mano y los pies, así como la del costado; esta última herida luce un sangrado abundante, repintado en momentos diferentes. Lo anterior, le da un efecto como si la sangre empezara a solidificarse en coágulos, el flujo es tan abundante que se recreó la trayectoria que tendría el escurrimiento natural en la caída vertical (mientras el cuerpo estaba crucificado) y llega hasta la rodilla derecha. Las juntas de ambas rodillas también fueron disimuladas con manchones de sangre. En el dorso se le aplicó la mayor cantidad de sangrado, a pesar de que los azotes no están en alto relieve, el detalle, como ya mencioné, fue suplido por pintura profusa roja (Figura, 33 y 38-F).

En el cuello de la imagen de Cristo se advierte una marca de una abrasión que se fundamenta en el arresto de Cristo por parte de la “Cohorte, los tribunos y los guardias de los judíos quienes prendieron a Jesús, le ataron y le llevaron primero a la casa de Anás” (Juan, 18-12), de igual manera en el Evangelio de san Marcos (15,1) se narra que “al amanecer, prepararon una reunión los sumos sacerdotes con los ancianos, los escribas y todo el Sanedrín y, después de haber atado a Jesús, le llevaron y le entregaron a Pilatos”, enseguida éste último ordena flagelar a Cristo. Aún se conserva tradicionalmente la idea de que Jesús permanecía amarrado de sus manos a la columna y que además se encontraba sujeto a una soga por el cuello, de la cual en ocasiones tira de ella un sayón. La tradición extendió el amordazamiento de Jesús hasta la crucifixión misma.

La imagen posee un sistema de articulaciones a base de machihembrados, y tiene movilidad en cuatro puntos: en el cuello, en los brazos a partir de los hombros, en los muslos y también en las

rodillas. Las juntas fueron elaboradas mediante goznes de madera tipo paleta (o chuleta) que se revistieron con badana (cuero de borrego). Estas partes también están enteladas con lino¹⁵⁵ que además de adecentarla, permite la movilidad de la imagen y dan continuidad a la forma escultórica (cualidad del gusto hispano) que cubre las articulaciones. Cabe señalar que los elementos constitutivos que integran esta pieza ejemplifican en mayor medida la advocación del yacente, que representa el cuerpo ya sin vida de Cristo, de ahí que se haya puesto énfasis en el verismo facial pues es una imagen que tiene que ser contemplada de cerca. Sin embargo, la escultura era clavada a una cruz, por lo mismo posee rasgos del crucificado instantes antes de morir. ¿Será por ello que corresponde a lo que en términos de medicina forense se llama “cara hipocrática”? es decir con aspecto lívido, ojos vencidos, nariz aguda, piel retraída, que son rasgos indicativos de muerte inminente¹⁵⁶ (Figura, 30), la inusual arruga tallada justo en el entrecejo ratifica un rasgo particular de este tipo de facies. Podemos ver representada esta gestualidad incluso en varias imágenes con la *Santa Faz*, esto como un probable aviso de la perentoria muerte del Cordero de Dios, sacrificio necesario para quitar los pecados del mundo (Figura, 55).

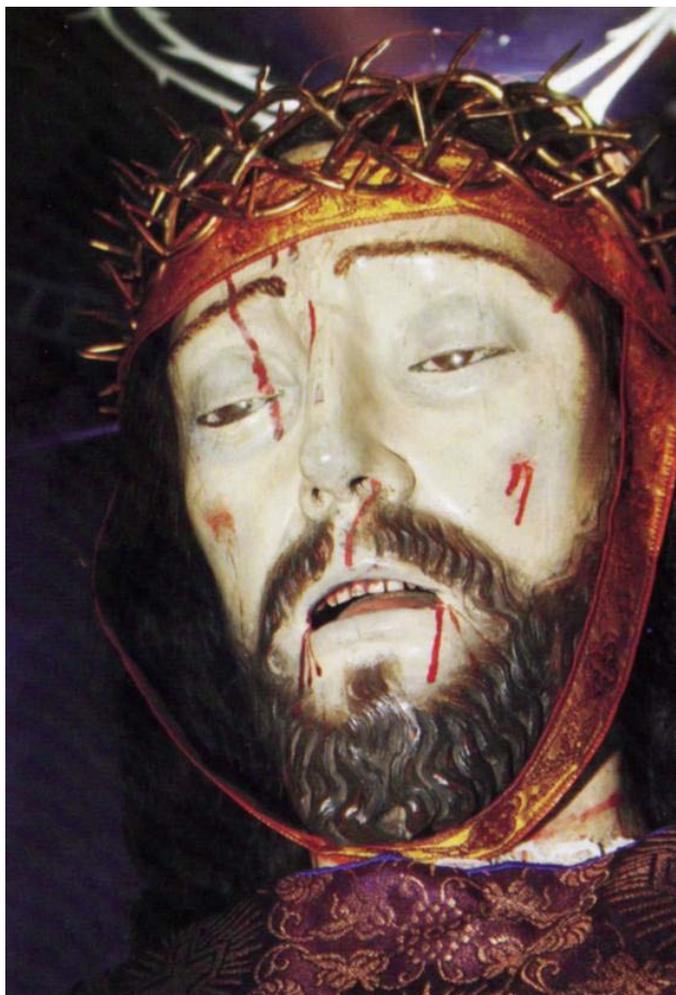


Figura 30. Toma de frente del rostro del Señor de la Cueva. Foto: Calendario de propaganda, 2008.

Las uniones de los hombros con los brazos se aprecian con policromía rojiza, como si los deltoides estuviesen sangrando tras la dislocación de los huesos de Jesús, con la intención de adaptar sus extremidades a lo largo de la cruz, tal y como santa Brígida lo concebía: “Sus dedos y brazos

¹⁵⁵ Gloria Sánchez Valenzuela *etal*, *Dictamen de conservación...*

¹⁵⁶ Analicemos con más detalle lo que el término encierra: Cara HIPOCRÁTICA (Semeyótica) (Hipócrates establece por máxima general, que tanto más se aparta, el enfermo del estado sano (...)) El semblante está en un estado preternatural, añade Hipócrates, quando la nariz se pone afilada o puntiaguda, los ojos hundidos, las sienas deprimidas, las orejas frías, como salidas y apartadas, y sus lobulos rambersados; la piel de la frente dura, tirante y seca, el color de toda la cara tira a palido, negro, y aplomado; a todos estos fenómenos llaman los médicos también cara o semblante cadavérico. Antonio Ballano, *Diccionario de medicina y cirugía o Biblioteca manual médico-quirúrgica*, Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1816, Vol II, p. 250.

parecieron extenderse y su espalda quedó rígida contra la cruz”¹⁵⁷. Las manos que tiene la escultura en la actualidad no son originales, ya que fueron sustituidas por la gente de Iztapalapa, al parecer las primeras se quemaron o desgastaron por las representaciones del descendimiento realizadas en el pasado. Las nuevas manos posiblemente recrean las originales y no parecen bendecir como sucede en otros ejemplos (o apenas se insinúa esa señal), sino que siguen un modelo de tortura idealizada: están contraídas junto con los dedos, debido a que quizá se deseó evocar que los clavos afectaron los tendones y, nuevamente con las intervenciones, quisieron mostrar las laceraciones en los dedos tras haber caído varias veces.

En cuanto al trabajo de la espalda de la forma escultórica fue realizado con un detalle excepcional, ya que muestra pliegues que imitan la piel bien definidos y naturalistas, la tensión muscular representada en esta parte es la de un ser humano con los brazos abiertos y no la de alguien tendido. Durante el proceso de restauración se descubrió en una gran rotura de la espalda, un fragmento de tela sellada con el escudo real de León y Castilla (Figuras, 31 y 32). Por lo excepcional de la situación nos detendremos a analizar este tema. Pueden ser varias las hipótesis que explicarían la presencia de este blasón real en la espalda de la imagen, desde mi punto de vista la tela tuvo funciones de estabilizar la parte dañada de la escultura en este sentido Rosa Lorena Román Torres, especialista en textiles novohispanos¹⁵⁸, según su evaluación visual de una foto de tal tela posiblemente es lino porque fue común que se usara tal textil para entelar esculturas en la época virreinal (Figura, 32), debido a la gran maleabilidad y resistencia que posee, incluso las ordenanzas dictaban que dicho producto debía emplearse para tales fines. Además durante el siglo XVIII hubo gran escasez de lino, eso motivó a que se practicara, con mucha frecuencia, la reutilización de telas de otros objetos litúrgicos deteriorados o ya sin uso, por ejemplo, los frontales de altar que estaban pintados con diferentes tipos de motivos normalmente eran de lino. La maestra Rosa Lorena ha encontrado estandartes en los que se les zurcieron pedazos de lino con motivos florales pintados al óleo, tales retazos sirvieron como entre telas, soportes y para arreglar descomposturas de dichas banderolas. Entonces en el caso de esta escultura pudiera ser al revés, es decir, que la tela de algún estandarte, divisa o frontal de altar tal vez fue reutilizado como enlizado para reforzar la rotura del Señor de la Cueva fundacional¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Revelaciones de santa Brígida, Libro 1, Capítulo 10, en <http://www.prophecyfilm.com/spanish/>. Consultado el 25 de octubre del 2009.

¹⁵⁸ Restauradora perito y profesora titular del Seminario Taller de Restauración de Materiales Textiles de la Escuela Nacional de Conservación y Restauración y Museografía, “Manuel del Castillo Negrete” a quien agradezco la amabilidad de dar su punto de vista a pesar de las limitaciones.

¹⁵⁹ Espero en el futuro aportar más datos sobre este tema, porque hasta ahora no he podido encontrar dónde quedó el escudo sobre el retazo de tela, pues la pieza ya no lo tiene y es un misterio su paradero (figura, 32).

Debido a las implicaciones que por sí misma trae consigo la insignia, en un principio supuse que se había colocado con alguna intencionalidad. Aunque las descarté no dejaré de mencionarlas por las interrogantes que abre este tema. Hasta donde he investigado la imagen del Santo Entierro en la Cueva de Iztapalapa es la única escultura conocida que ostenta este tipo de insignia en México¹⁶⁰. No obstante, el otorgar escudos era un privilegio que la corona concedía sólo a ciertas instituciones virreinales. El doctor Jaime Cuadriello Aguilar comenta que cuando se llevaba a cabo el uso de escudos reales en un recinto de culto virreinal, era cuando:

El cabildo tomaba para sí, por medio de una concesión real o jura, el patronato de un santuario o capellanía, ya sea de una manera votiva, para agradecer la intercesión de una imagen luego de una calamidad, o bien para agradecer la memoria de un hecho histórico ligado a su vida institucional (sería el caso de los Remedios o san Hipólito para la ciudad de México). Empotrados en cada zócalo de los cubos de las torres están dos escudos tallados en piedra volcánica que son los de la monarquía¹⁶¹.

Pero fue excepcional que algún santuario o capilla ostentaran escudos esculpidos sobre piedra y empotrados en las fachadas o en interiores, por lo anterior resulta más extraño que una escultura gozara de dicho privilegio. Aún así, hay que recordar que los momentos más trascendentales de la historia del Señor de la Cueva se vinculan con pestes: la *matlazáhuatl* y el cólera morbus, la última queda descartada por haberse suscitado después de la Independencia, así que la primera es la más idónea para creer que en ese contexto se pudo haber adherido el escudo, en gratitud por librar a los habitantes de la pandemia. Con esto, la cofradía del Santo Entierro de Iztapalapa contaría con el visto bueno de los poderes más importantes extraterritoriales del virreinato, tal como la corona y la Santa Sede, ésta última mediante la bula papal antes mencionada. Otra posibilidad es que este Cristo es una imagen “quintada” a la que la corona respaldó en beneficio de la Cofradía del Santo Entierro en Iztapalapa, en contraposición, quizá, a alguna autoridad eclesiástica contraria a los intereses de los cofrades. De ser así, entonces este blasón puede remitirnos a alguna disputa entre seculares y regulares.

¹⁶⁰ De igual manera se ignora si en ese espacio pudo contener un hueco a manera de teca eucarística, que después se blasonó o “selló” con el escudo. Véase tanto la forma casi cuadrada de la rotura, (Figura, 33).

¹⁶¹ Jaime Cuadriello Aguilar, *Las glorias de la República de Tlaxcala, o la conciencia como imagen sublime*, México, MUNAL-IIIE, 2004, pp. 149-150.



Figura 31. Escudo real. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.



Figura 32. Escudo Virreinal exento ya de la escultura. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.



Figura 33. Espalda de la escultura fundacional antes de la restauración, en la ranura se observa el escudo. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

Como vimos, la evangelización de Iztapalapa fue delegada al clero secular y no fue sino hasta 1575 en que por fin residió oficialmente en el pueblo el primer cura llamado Francisco de Loyola, eminente vicerrector de la Real Universidad de México. Siete años después se expidió una cedula real al gobierno de la ciudad sobre la legitimidad que el Cabildo tenía sobre la encomienda de Iztapalapa, como no se poseían títulos la perdieron y pasó a poder de la Corona el 23 de diciembre de 1582¹⁶². Había presencia de franciscanos y dominicos en las zonas aledañas al Cerro de la Estrella e Iztapalapa, y ambas órdenes impulsaron fuertemente este tipo de devociones, inclusive los agustinos, cerca de su convento, promovieron con ahínco el culto a una escultura del Santo Entierro en otra cueva del Cerro de la Estrella, conocido bajo el nombre del Señor del Calvario de Culhuacán¹⁶³, pero en el siglo XVIII lo llamaban “Cristo de Burgos” y tenía una cofradía. Sin embargo, cada una de las anteriores hipótesis carece de suficiente sustento histórico tanto en las fuentes escritas como en las arqueológicas, por ejemplo en el santuario de Iztapalapa nunca contó con un blasón de piedra y ni siquiera existe evidencia en las fuentes documentales de este suceso, el cual debería ser importante para la historia regional y del objeto de estudio. Por otra parte, el escudo apareció como si lo hubieran colocado originalmente cercenado por la mitad y no entero como debería ser, sólo sobrevivió la columna de Hércules de la izquierda así como el primero y tercero de los cuarteles que encierran la desdibujada torre de oro almenada y el león rampante. Es muy probable que esta tela estampada con un blasón y colocada en el Señor de la Cueva fundacional sea similar al caso de los códices hallados en otros cristos, cuando fueron descubiertos se pensaba que tenían alguna significación contestataria al cristianismo y relacionada con el pensamiento mesoamericano, hipótesis que fue descartada. Para Jasso Rolando y Pablo Amador los códices en realidad tenían un uso funcional práctico, ya que el costo de elaborar imágenes de papelón era muy elevado, por el impuesto real sobre el papel, así que usaron documentos pictográficos como materia de trabajo. De tal suerte que el pedazo de tela con el escudo fue utilizado como soporte simplemente; hasta aquí dejo el tema sobre el escudo.

¹⁶² Ramírez González, *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*, *ibíd.* p 40.

¹⁶³ Dicho título también reafirma al Huizachtépetl como arquetipo del Gólgota, es precisamente debido a que la imagen era protagonista en las ceremonias de Semana Santa y de igual manera originó tradiciones en Culhuacán; por cierto esta talla es del tipo de esculturas que contienen articulaciones hasta en los tobillos.



Figura 34. Señor de la Cueva sin sus atuendos. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

En cuanto a cómo se labró la rigidez del tórax de la imagen, se puede comentar que se aplicó la técnica del ahuecado; además se entallaron las costillas anunciadas y con el vientre contraído¹⁶⁴ logrando un buen diseño anatómico. Dichas características no son casualidad, pues es parte de una tipología desarrollada a lo largo de siglos, que parece corresponder a cabalidad, a la revelación que santa Brígida tuvo a través de la mirada de la Virgen María, quien visionó a Cristo así en la cruz: “Su vientre se había absorbido hacia la espalda, todos sus fluidos quedaron consumidos como si no tuviera órganos... Todo su cuerpo estaba pálido y lánguido debido a la pérdida de sangre”¹⁶⁵ (Figura, 34). En la parte de la cintura se le talló una línea divisoria en realce para señalar hasta dónde debía colocarse el paño de pureza de tela, de origen esta parte pudiera haber estado protegido con una piel



Figura 35. Las extremidades inferiores ya no coinciden a la hora de ponerlas una sobre otra. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

¹⁶⁴ Es posible que este tipo de piezas hayan sido retomada de cuerpos que sufrieron un hemotorax, es decir un traumatismo torácico ocasionado por un objeto penetrante que perforó el pulmón, tal y como se recuerda que Longinos atravesó el costado del crucificado, y desde un punto de vista forense esa herida pudo haberle provocado el colapso de los pulmones (un barotrauma) por ello la imagen luce como si Cristo estuviese padeciendo el último estertor (Figura, 34). Por otra parte, cabe señalar que esta peculiaridad pudo derivar en una idealización del abdomen atlético de Jesús crucificado.

¹⁶⁵ Revelaciones de santa Brígida, Libro 1, Capítulo 10, en <http://www.prophecyfilm.com/spanish/>. Consultado el 25/ octubre/ 2009.

a manera de adecentamiento que cubría el sistema de los goznes que unen a las extremidades inferiores. De cualquier forma, la escultura debía llevar sobrepuesto un cendal de tela amarrado a la cintura mientras estaba crucificado. Las articulaciones de las rodillas ayudaban a arquear las piernas y lograr el efecto de sobreponer los pies uno encima del otro para clavarlos a la cruz, pero en la actualidad ya no coinciden tan fácilmente las perforaciones si se pone uno sobre otro, no sabemos si fue un error en la restauración o si así era de origen, de ser lo último, entonces los pies eran clavados a una tablilla colocada bajo tales, mediante clavos individuales (Figura, 35).

Ni por ser los pies se dejó a un lado la intencionalidad naturalista, ya que es sorprendente cómo se representó el gran traumatismo al que fueron sometidos estos miembros del cuerpo al ser

traspasados por clavos. Toda la tensión muscular y la rigidez de los metatarsos y falanges se proyectaron desde las heridas, lo anterior fue complementado por la policromía que plasma un color oscuro sanguinolento que simula necrosis en los dedos. En la actualidad le falta el primer dedo del pie izquierdo, la ruptura expone las múltiples galerías que han producido el ataque de los insectos (Figura, 37).



Figura 36. Proceso de restauración de la imagen.
Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.



37. Dedo faltante de la talla deja ver galerías. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.



A



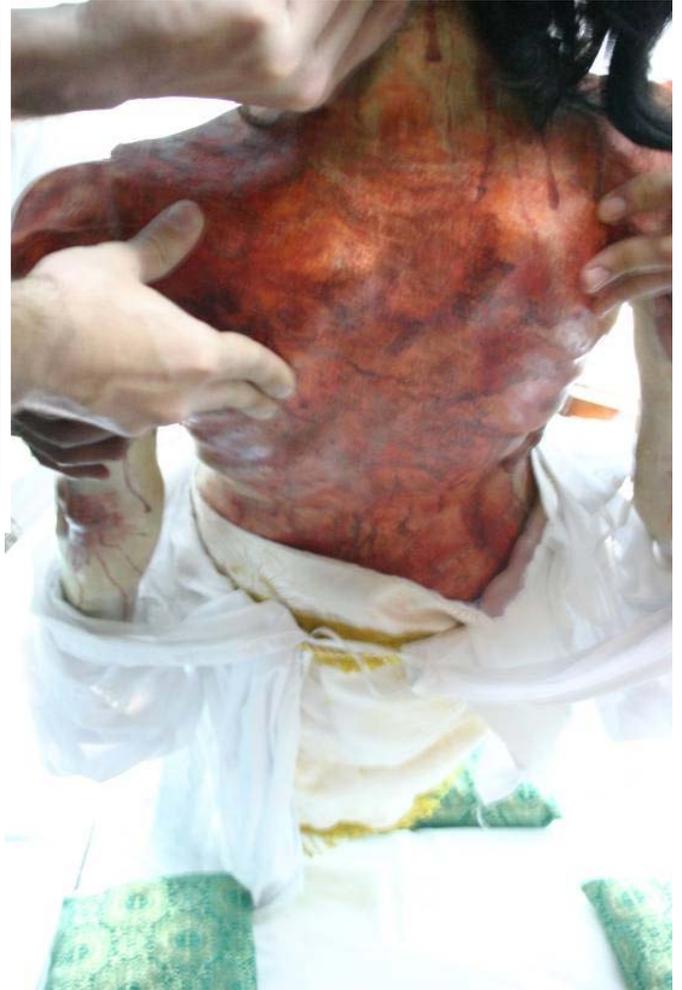
B



C



D



F



E

Figuras 38. Diferentes aspectos de la escultura del Señor de la Cueva, fundacional. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.

El continuo uso litúrgico de la imagen del Santo Entierro para funciones de culto repercutió en su estado de conservación. A fines del siglo XX se encontraba en un estado tan precario, que los integrantes de la Sociedad del 3 de Mayo de Iztapalapa decidieron restaurarla entre el 2001 y 2002 en la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. María Eugenia Marín, Sergio Guerrero, y Ricardo Castro fueron los restauradores comisionados para este trabajo. Cuando recibieron la talla dieron cuenta que la escultura había “vivido” innumerables intervenciones anteriores, posiblemente llevadas a cabo por antiguos *santeros*¹⁶⁶. La pieza contenía bastantes problemas estructurales, el más notorio era el de la espalda, donde la imagen ya había perdido “cohesión”, que era donde estaba la gran rotura y a su vez es a donde se localizaba el tejido con el escudo. El agujero permitía ver el mecanismo de las articulaciones internas de la cabeza. La escultura también presentaba un ligero desprendimiento de la cabeza y la fractura el ojo derecho, además manifestaba evidencia de diferentes tipos de policromías con desprendimientos de capa pictórica, recubrimientos con pasta y color, perforaciones, deformaciones, desajustes, grietas, y roturas en todas sus partes. Mostraba también pérdidas de soporte, aproximadamente el 60% estaba dañado con galerías de insectos xilófagos que lo corroyeron, principalmente en la espalda y hombros. Las articulaciones mostraban varias capas de cuero y originalmente habían sido de lino (sujetadas con clavos metálicos).

De igual forma se reportó que el Cristo había sufrido quemaduras en dos momentos diferentes, lo que podía observarse desde los pies hasta los muslos. Esto provocó que fuera repintado varias veces, ocultando la capa pictórica original. Hasta ahora no he encontrado datos sobre qué provocó los anteriores daños, pero algunos miembros de diferentes mayordomías y sociedades me comentaron que la imagen sufrió un atentado durante los años de la guerra cristera (1926 -1929)¹⁶⁷. El soporte del pie derecho había sido sustituido por uno de madera, mientras que el izquierdo sólo estaba resanado y pintado sin tomar en cuenta la fragilidad del material quemado. Afortunadamente con esta restauración, a la imagen le realizaron reajustes en goznes y ensambles, se reforzamiento estructural de la pieza, eliminación de intervenciones anteriores e integración de lagunas en la base y capa de preparación. Esta moderna “renovación” del Señor de la Cueva no fue por “voluntad propia”, ni divina, empero sí fue un nuevo “milagro” para rescatarla y preservarla del precario estado en que se encontraba. De esta manera puede afirmarse que el tiempo y las malas intervenciones fueron los nuevos “deicidas” de esta imagen, y ese fue el motivo principal por el cual desde la época novohispana se decidió ya no usar la talla fundacional en actividades litúrgicas.

¹⁶⁶ De esta manera se les denominaba antiguamente a las personas que se dedicaban a la venta y reparación de imágenes religiosas.

¹⁶⁷ Información proporcionada por el señor Felipe Sandoval Guillen (actual vicepresidente de la Sociedad de la Portada Floral del Santuario de la Cueva).

En 1975 debido al centenario del Santo Sepulcro, y en honor a tal acontecimiento, la imagen del altar mayor fue procesionada en los ocho barrios, los vecinos la recibieron con gran regocijo. Como a principios de la década de 1980 el santuario del Santo Sepulcro fue uno de los pocos lugares escogidos, junto con la Catedral Metropolitana y la Basílica, para celebrar del 25 de marzo de 1983 al día 22 de abril de 1984, el MCML “Aniversario de la Redención”, durante tales conmemoraciones fue sacado en procesión el Señor de la Cueva del altar mayor para que visitara los ocho barrios, pero ésta sería una de las últimas veces que se sacaría porque se hizo un acuerdo entre el entonces vicario episcopal Carlos Talavera Ramírez, las mayordomías y diferentes sociedades de los ocho barrios, para “que sólo se bajara la Sagrada Imagen de su lugar, en ocasiones muy señaladas”. Las razones por las que se tomó esta determinación fueron las siguientes:

-Porque una Reliquia tan valiosa, no debe estarse exponiendo frecuentemente a riesgos, cambios de temperatura que la deterioran, movimientos que la maltratan etc.

-Porque se trata de una imagen antigua, deteriorada normalmente por el tiempo, y que por lo tanto, requiere cuidados sumos y extremos.

-Porque al igual que las imágenes más veneradas y queridas de México, como Nuestra Señora de Guadalupe, El Señor de Chalma, Ntra. Señora de San Juan de los Lagos, etc, NO SE BAJAN DE SUS ALTARES PARA REALIZAR PROCESIONES, o para otros fines; para eso existen las imágenes llamadas Peregrinas.

Por consiguiente: con el único fin de brindar protección y seguridad a la Bendita Imagen del Señor del Sto. Sepulcro, ratificamos que sólo en ocasiones extraordinarias y muy especiales, podrá bajarse dicha imagen. Cuando la piedad popular lo requiera, se harán procesiones u otras actividades culturales, ordinariamente con la imagen peregrina. Nunca serán suficientes los cuidados que tengamos con Imágenes Originales.

Dado en la Oficina de la VII Vicaría Episcopal San Pablo a los días diez y nueve de abril del Año del Señor mil novecientos ochenta y cuatro¹⁶⁸.

Con las disposiciones del INAH se ha ratificado de manera oficial restringir las “salidas” en procesión para ambas imágenes del Señor de la Cueva, por lo cual incluso en la actualidad ya es raro verlas en dichas ceremonias. En mayo del 2007 fue sacada la del altar mayor por última vez (Figura, 39)¹⁶⁹. Mientras que a la imagen fundacional se le da un mínimo uso litúrgico, los días 2 y 3 de mayo la colocan en su urna bajo una portada floral en forma de la custodia dispuesta en la pared oriental, con su cabeza hacia ese rumbo (Figura, 42). Pero los nativos habrían de subsanar esta limitación mediante una nueva imagen de fibra de vidrio, articulada en sus brazos y que ahora es el peregrino durante la procesión del silencio (Figura, 40)¹⁷⁰. También se utilizan las diferentes pequeñas réplicas (Figura, 41) herederas del “Señor de los Pasajeros”, la primer demanda del Señor

¹⁶⁸Oficio relacionado con la imagen del Santo Sepulcro (Señor de la Cueva), que se venera en el santuario que lleva el mismo nombre, en Iztapalapa DF, Archivo de la VII Zona Pastoral Vicaría Episcopal San Pablo, 19 de abril de 1984, fs. 1, 2, 3.

¹⁶⁹ Esta singular procesión se hizo coincidir al Señor de la Cueva del altar mayor, con todos los que habían protagonizado a Cristo y otros personajes de las representaciones de Semana Santa anteriores, fungieron como portadores privilegiados.

¹⁷⁰ Entre las mayordomías de forma un tanto irónica denominan popularmente a esta imagen como “El Tullido”, en clara alusión de sus limitadas articulaciones en comparación de cualquiera de las imágenes del Señor de la Cueva. Posiblemente esta pieza sea utilizada para alguna ceremonia conmemorativa del Descendimiento en el santuario próximamente.

de la Cueva que la cofradía del Santo Entierro utilizaba para pedir limosna en el camino real de Iztapalapa. Las esculturitas réplica han servido como catalizadores de mayordomías y sociedades, que tienen funciones específicas para el buen desarrollo cada año de las fiestas patronales del Señor de la Cueva algunos de los títulos que tienen son “El Señor de la Salud”, “El Señor de los Saleritos” “El de las Chicoleras” “de la Sociedad Florera”, y el del “Medio Pueblo de Atlalilco” entre otras más.



Figura 39. Última procesión del Señor de la Cueva del altar mayor. Foto: Alfonso Reyes Ramírez.



Figura 40. Cristo yacente-peregrino.



Figura 41. Pequeñas imágenes réplica del Señor de la Cueva. Cambio de Mayordomías.



Figura 42. Uso de la imagen fundacional.

LA TRADICIÓN DE LOS “RETRATOS VERDADEROS DE CRISTO” POSIBLE FUENTE DE INSPIRACIÓN EN EL DIVINO ROSTRO DEL SEÑOR DE LA CUEVITA

¡Oh pacientísimo Jesús! En la noche oscura de tu Pasión, tu Faz sacrosanta pareció semejante a la de un leproso. Desprecios, salivazos, bofetadas e injurias sin número afearon tu hermosísimo Rostro. Perdona, Señor, a tu pueblo ingrato que todavía afrenta con su irreligiosidad y blasfemias tu santísimo Nombre.

Novena a la Santa Faz, día quinto.

A pesar de que en los estudios de historia del arte es recurrente relacionar los lienzos con las esculturas, no se ha profundizado en tal temática. De la misma manera, la influencia que ejercieron los “retratos verdaderos” sobre las esculturas novohispanas, es hasta ahora un tópico poco explorado e inédito. Sin embargo, cabe recordar que ya se han desarrollado de manera incipiente algunos artículos de estudio de caso porque los trabajos se han centrado en lo contrario, es decir, cuando la pintura pretende imitar o copiar directamente los valores icónicos y la apariencia tridimensional de las esculturas de reconocida devoción, que en una primera aproximación se le denominó “trampantojo a lo divino”, en el sentido que Pérez Sánchez entendía tan polémico término¹⁷¹. Por lo mismo, para ampliar el panorama pero de manera contraria, el de la escultura inspirada en lo pictórico, a continuación desarrollaré en el presente capítulo esta línea de investigación a partir de una perspectiva de la historia del arte. Espero brindar una nueva propuesta y expectativa de análisis, interpretación y estudio sobre este tipo de esculturas virreinales en las que encontraremos que ciertos elementos de la categorías y las fórmulas tradicionales de la *vera effigie* imprimieron, o influyeron su ímpetu de realismo sobre la escultura. Cabe recordar que ya se habían señalado, a manera de hipótesis, que los imagineros virreinales utilizaban referentes gráficos y escultóricos para crear sus obras. No obstante, hasta ahora no se había profundizado en tal aspecto, y con el caso particular del Santo Entierro de Iztapalapa, objeto de este estudio, descubrimos que el maestro escultor autor de esta pieza tuvo un particular interés por ser lo más apegado posible, a lo que legendariamente se ha creído que era el rostro del Mesías, pero un retrato original y tridimensional de Jesús muerto y retomado de una copia del paño de la *Verónica*, es decir de lo que era considerado un “verdadero retrato de Cristo”, de esa forma éste y otros talladores intentaron quizá legitimar sus obras ya sea desde el punto de vista teológico o más probablemente del artístico.

¹⁷¹ Ángel Aterido, “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII”. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, coordinado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso, Cécile Vincent-Cassy, Madrid, CRES-LECEMO, Université Sorbonne Nouvelle-París, Casa de Velázquez, 2008, p. 150.

Para Gombrich en la pintura siempre hubo la intención de representar *veras effigies*, y a decir verdad, salvo en casos muy particulares, la escultura mantuvo esta intención, aunque es injusto decir que no lo existía. Aunque cabe señalar que hay un vacío documental en las fuentes como los tratados que evidenciara este interés; sin embargo, el que no esté registrado no significa que no existiera la intención. Quizá el antecedente más remoto en este aspecto lo represente el Crucifijo de la *Santa Faz*, mejor conocido como Santo Cristo de Lucca, Beirut o *Santo Volto* de época medieval (Figura, 43), que hasta la fecha se cree que su rostro es una “replica perfecta del paño de la Verónica”. El trabajo de esta pieza es un tanto esquemático (característica ésta del arte románico) y demandaría un estudio comparativo más profundo¹⁷². Empero, el *Santo Volto* es un interesante precursor para el tema de la escultura tridimensional¹⁷³ y desde el punto de vista de la tradición el rostro de esta imagen puede ser equiparado al *Mandyllion*¹⁷⁴ (Figura, 45) o a un *Paño de la Verónica*, ya que todos estos rostros habían sido plasmados milagrosamente. En el crucifijo los ángeles artífices de los talleres celestiales entallaron la cabeza, mientras que en las telas Cristo había consentido plasmar su rostro. La primera



Figura. 43. Cristo de Lucca o *Santo Volto*.

¹⁷² A esta pieza se le profesó muchísima devoción, hasta el grado de que varios Papas le rindieron culto personal, su fama trascendió a la literatura con Dante Alighieri quien la cita en su libro de la Divina Comedia. Lo importante de esta imagen es la leyenda que se construyó a su alrededor, pues se supone que Nicodemo había sido su escultor, por lo que la haría única en su tipo, ya que este personaje era considerado el “confidente de Jesús”, conocido así por haberse entrevistado este último con Jesús (Juan, 3-21). Por supuesto conocía sus rasgos físicos y según los Evangelios era el mismo que tuvo la oportunidad de bajar el cuerpo de Jesús muerto en la cruz, para luego sepultarlo. Lo cierto es que es un crucifijo del tipo denominado “Majestad” del siglo XII, pero que en un afán de extender la participación de Nicodemo la leyenda lo recuerda como el primer escultor de crucifijos; sin embargo, resultó ser un frustrado tallador pues su problema no lo representó el cuerpo que había formado muy bien, sino que al trabajar la cabeza de la forma escultórica no podía conseguir emular el rostro. De acuerdo a la leyenda, después de infructuosos intentos, rogó al Todopoderoso para que le diera luz y arte para culminar tan ardua empresa. Al quedarse dormido unos ángeles acabaron la cara con la perfección que él deseaba. (Figura, 68) (Francisco Antonio Pérez, “*Novenario al Santísimo Cristo de Balaguer*,” Barcelona, Imprenta y Librería: José Sol, 1863). Cuando Nicodemo tuvo la imagen terminada, Dios le pidió que la arrojara al mar, entonces un barco sin tripulación o el oleaje lo llevó hasta las costas Toscanas, y de ahí es trasladado a Lucca en el siglo VIII, Ramón Rodríguez Culebras, *El rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, Urbion, ca.1978, p. 18.

¹⁷³ Su leyenda proliferó en una multitud de casos.

¹⁷⁴ Es la representación más antigua del rostro de Cristo en Roma, recibe su nombre del árabe *mandill*, en griego *mandylion* y en latín *mandilium*, y significa algo así como: “pañuelo”. Había dos versiones de esta imagen del rostro simétrico y frontal de Jesús, una copia está extraviada, estaba en el Sinaí, la otra es una tabla y se conserva en Génova en la iglesia de San Bartolomé de los Armenios. Giovanni Morello, “Relicario del Santo Rostro o “Mandyllion” de Edesa”, en *Tesoros artísticos del Vaticano. Arte y cultura de dos milenios*, Milán, Electa, 1993, pp. 205-206.

servió para curar la lepra del rey Abgar (Figura, 44), y la otra –la más famosa- es la toalla donde quedó impreso su rostro sanguinolento, paño perteneciente a la mitológica mujer del mismo nombre¹⁷⁵ que según la tradición había enjugado la cara de Jesucristo, de camino al Calvario— (Figura, 46), por lo tanto todas estas imágenes eran *acheropitas*: es decir, no habían sido hechas por la mano del hombre.

El Cristo de Lucca no es una pieza bien lograda en su rostro, ni siquiera se considera como clave en la evolución de su propio tipo iconográfico, aún así el *Santo Volto* guarda el aura de misterio que envuelven a las piezas *creatio ex nihilo*, pero es probable que sea la primer pieza escultórica -de la que tenemos noticia-, en la que hubo el propósito (por lo menos en idea) de recrear el rostro de Jesucristo a partir de una *Santa Faz*, hasta el nombre del título se demuestra la intención. Pero, existen ejemplos europeos que superan en calidad artística al *Santo Volto*, podríamos referirnos a una pieza en papelón del siglo XV, este es uno de los primeros Cristos de la imaginería ligera europea, que es correspondiente con un *Santo Rostro* o verdadero retrato de Cristo, y que se conserva en el Museum Catharijnecovent de la localidad suiza de Utrecht¹⁷⁶.



Figura 44. El rey Abgar.



Figura 45. Relicario del Santo Rostro o “Mandylion” de Edesa. Capilla privada del Papa en el Vaticano.

¹⁷⁵ Verónica es la contracción de la palabra: “vero icono”, “icono verdadero”.

¹⁷⁶ Pablo F. Amador Marrero, *Estética de la imaginería en caña: Del “realismo” gótico final a lo popular. Análisis estilístico y evolución*, Universidad de la Palmas de Gran Canaria, 2010, pp. 410-414. Agradezco a Pablo Marrero, haberme facilitado estos adelantos de su trabajo inédito para estudiarlos.

Este tema ha interesado poco en las investigaciones sobre la estatuaria, es un trabajo en una fase incipiente por lo mismo existe un gran desconocimiento hasta qué punto dichas obras pictóricas como el *Mandylion*, los paños de la *Verónica* y/o el mismo *Santo Sudario* influyeron a los maestros pintores y talladores. Pablo Amador Marrero es uno de los investigadores pioneros en advertir y analizar tal característica, para él este fenómeno probablemente se manifestó debido a la gran popularidad del portento de manufactura en el que estaban envueltas. Esta idea sin duda trascendió en la amplísima difusión de los modelos de la *Santa Faz* o *Verónica* lo que produjo un sinnúmero de reproducciones -sobre todo pictóricas-, inspiradas especialmente en grabados cuyo clímax se vivió en los siglos XV y XVI, los cuales sin duda, por las connotaciones esgrimidas, debieron repercutir en la predilección de los devotos por su posesión y en su uso como modelo a la hora de llevarlo al bulto, con las consiguientes reinterpretaciones o conclusiones que de ello podamos sacar¹⁷⁷.



Figura 46. Verónica. México siglo XIX. Colección Alfredo Vergara Casas.

Cuando aquel primigenio imaginero talló su primera escultura de Cristo en la Nueva España, evocó siglos de tradición que ya había fijado el arquetípico rostro de Cristo¹⁷⁸. Por lo tanto, los imagineros que llegaron a estas tierras no sólo eran herederos de una rica práctica cultural arcaica, advertida en la plástica novohispana más antigua, sino que de igual manera dieron pauta para recrear el mítico rostro en el virreinato novohispano, pues una vez que empezaron a echar a andar su maquinaria escultórica inició el propio camino hacia esta búsqueda¹⁷⁹. Esta empresa fue exitosa, y en pocas décadas después de la Conquista los imagineros novohispanos exportaban a la península ibérica piadosas esculturas de crucifijos modeladas por manos indígenas en las que fusionaron técnicas prehispánicas de la caña de maíz con la de papelón europea, como el caso del Cristo de Bornos (Figura, 47). Precisamente para Pablo Amador Marrero en los cristos de caña más antiguos, se advierte una relación formal con los “retratos sagrados”. Comenta que dentro del amplísimo

¹⁷⁷ *Op.cit.*

¹⁷⁸ Desde los más antiguos íconos, pasando por el Pantocrátor, hasta el de Majestad de los mosaicos de los templos en Bizancio y el *Mandylion de Abgar*, que fue lienzo clave del que derivaron muchas variantes de los Cristos en el arte bizantino de diversas épocas. La difusión de estos prototipos orientales en toda Europa, fue debido a las Cruzadas. De esa forma proliferaron las copias de los “paños o sudarios de la Verónica”, a los que se les denominó *vera icono* pues eran consideradas réplicas o copias fieles de los prototipos: Rodríguez *op.cit.* pp. 21-22.

¹⁷⁹ *Recorrieron en un siglo lo que en Europa costó cinco centurias o aún más.* Estrada Jasso, *Imágenes en caña de maíz*, México, UASP, 1996, p. 91.

panorama que de la imagen de la *Santa Faz* se conoce: “nos hemos decantado como mero campo de estudio y casi por azar, en una serie de grabados anónimos alemanes del siglo XV, pero bien podía haber sido, con base en la cantidad de obras, de otras escuelas o conocidos artistas, tanto de ese siglo como posteriores, al mantener pautas similares”¹⁸⁰.

Pese a que en todas las obras del crucificado, los artistas intentaron recrear al mismo personaje, siguiendo fórmulas basadas en textos apócrifos, hagiográficos, así como normas ya prefijadas por la tradición, tampoco olvidemos la importante influencia que las ordenanzas novohispanas así como los resolutiveos del Concilio de Trento (1545-1563) y los concilios provinciales obligaron a pintores y talladores a seguir ciertas normas en la Nueva España. No obstante, por muy rigurosas que fueron las estipulaciones, ningún artista realizó una pieza exacta a la otra, pues cada uno le confirió su impronta y sello distintivo que caracterizó a cada maestro y taller. Al respecto Leonor Labastida nos comenta:

El grosso de las esculturas en Nueva España se diferencia de manera significativa en la representación del rostro, pues cada una de ellas, al presentar rasgos fisionómicos tan distantes unos de los otros, los singularizan. Ello a pesar de que mantienen varias características fijas, como son la abundancia de cabellera oscura, el bigote y la barba poblados, ésta última terminada en dos puntas, así como el típico peinado proveniente de la tradición iconográfica española, que lo muestra con raya en medio, con amplio bucle a su lado izquierdo que corre hacia atrás dejándole libre el rostro, mientras que por su lado derecho le cae un mechón¹⁸¹.

Como vemos, existieron tipos distintos y variantes particulares a pesar de las convenciones, para el caso de las esculturas que posiblemente siguieron un patrón de la *Santa Faz*, Pablo Amador Marrero encontró ciertos rasgos iconográficos que nos podrían ayudar a identificar probables piezas con este tipo de inspiración:

En todos los casos encontramos cómo las facciones de Jesús quedan enmarcadas en un óvalo ligeramente más ancho a la altura de los pómulos, los arcos de los ojos y cejas muy marcadas, nariz grande y boca bien dibujada. Será en lo que respecta a bigote, barba y cabello donde si aún cabe, son más perceptibles las semejanzas o dependencias formales con respecto a las obras en caña. El primero suele estar menos trabajado que la barba, es más suelto en ejecución y se funde con aquella. Ésta es grande, abriéndose en muchos casos en abanico y bien marcada en mechones y puntas bífidas, estos últimos tendiendo a enroscarse. El cabello siempre con la línea al centro se pega al casco craneano bien ordenado para discurrir por ambos lados del rostro tendiendo a formar bucles no muy cerrados, llegando en muchos casos a entrelazarse. Para no caer en la reiteración, comprobamos



Figura 47. Cristo de Bornos, Cádiz. Foto IIE.

¹⁸⁰ Marrero, *op.cit.* pp, 410-414.

¹⁸¹ Leonor Labastida Vargas, *La imagen del crucificado en la ciudad de México durante el virreinato. Una tipología singular*, Tesis de maestra en historia del arte, México, UNAM, 2008, p. 22.

como siempre algo de lo expuesto encuentra su correspondiente reflejo en alguno de los crucificados estudiados, así, y como meros ejemplos, traemos en alusión la magnífica cabeza que se expone en el museo barcelonés del Frederic Marés, la del Cristo de Bornos en Cádiz (Figura, 47), el de Carrión de los Condes, Palencia, o el desaparecido de la Vera Cruz de la capital toledana, por nombrar algunos de los más evidentes.

Con lo anterior queremos hacer un llamado de atención a las fuentes de interpretación y modelos, en los que hasta ahora no se había reparado y a los que bien se pudo haber recurridos a instancia de los aleccionadores frailes o maestros españoles, donde se encontraría explicación a ciertas fisonomías recurrentes y a los diversos resignificados que ello conlleva¹⁸².

Para los casos que más adelante analizaremos, propongo la presencia de un atributo muy particular en las tallas que las vincula estrechamente a las *Verónicas*; también intentaré mostrar las concomitantes que existen entre grabados y algunos lienzos, con la escultura del Señor de la Cueva fundacional, a pesar de la marcada distancia que existe entre pintura y escultura.

Antes, debo comentar que esta observación surgió a raíz del estudio del rostro de la imagen del Señor de la Cueva fundacional, puesto que es admirable la maestría con que dicha escultura está tallada. En un primer momento me llamó la atención que el trabajo de la cabeza era demasiado cuidado, sobre todo porque el imaginero atendió mucho a personalizar detalles con afanes realistas. Lo anterior se aprecia tan sólo en el hecho de haber sido plasmado el rictus mortuorio y la rigidez cadavérica, ya que es una pieza para ser admirada de cerca y por lo tanto la cara resulta ser el punto focal. Sin embargo, conforme iba analizando a detalle las facciones de la talla, éstas cada vez más se me manifestaban tan personalizadas que el verismo llegaba al grado de que los rasgos faciales del Señor de la Cueva —además de ser estilizados— me parecían de carácter testimonial, como si se le vinculara a un retrato hablado de Cristo. Tal conjetura causó polémica entre algunos de mis sinodales y mi director, pues en el examen de mi primer seminario o no pude fundamentar aquella hipótesis, pues la sola personalización de los rasgos no era una prueba fundamental, debía contar con bases más sólidas que me remitieran a vincular esta pieza con el interesante tema de los *Verdaderos Retratos de Cristo*, o paños de la *Verónica*, por esta razón había optado por desechar tan controvertida idea, emanada de mis reflexiones en torno al rostro de la imagen.

Sin embargo, el que la forma escultórica tuviera labrada una singular espina¹⁸³ que da el efecto, como si atravesara transversalmente la piel de la frente del Señor de la Cueva fundacional (Figura, 57), fue el atributo clave que permitió fundamentar y desarrollar esta hipótesis. A raíz de investigar los parentescos iconográficos, o la fuente de inspiración de donde se retomó la idea formal de la presencia de tan peculiar “espina”, me percaté que en la serie de los “Divinos rostros” de fray Alonso López de Herrera, el artista recreó de forma similar aquella filosa espina que hiere la parte superior de los parpados izquierdos de sus Nazarenos coronados (Figura, 55).

¹⁸² Amador Marrero, *op.cit.*, pp. 410-414.

¹⁸³ Parecida a un largo y puntiagudo colmillo, en el que su extremo superior es en forma de dos puntas casi una media luna.

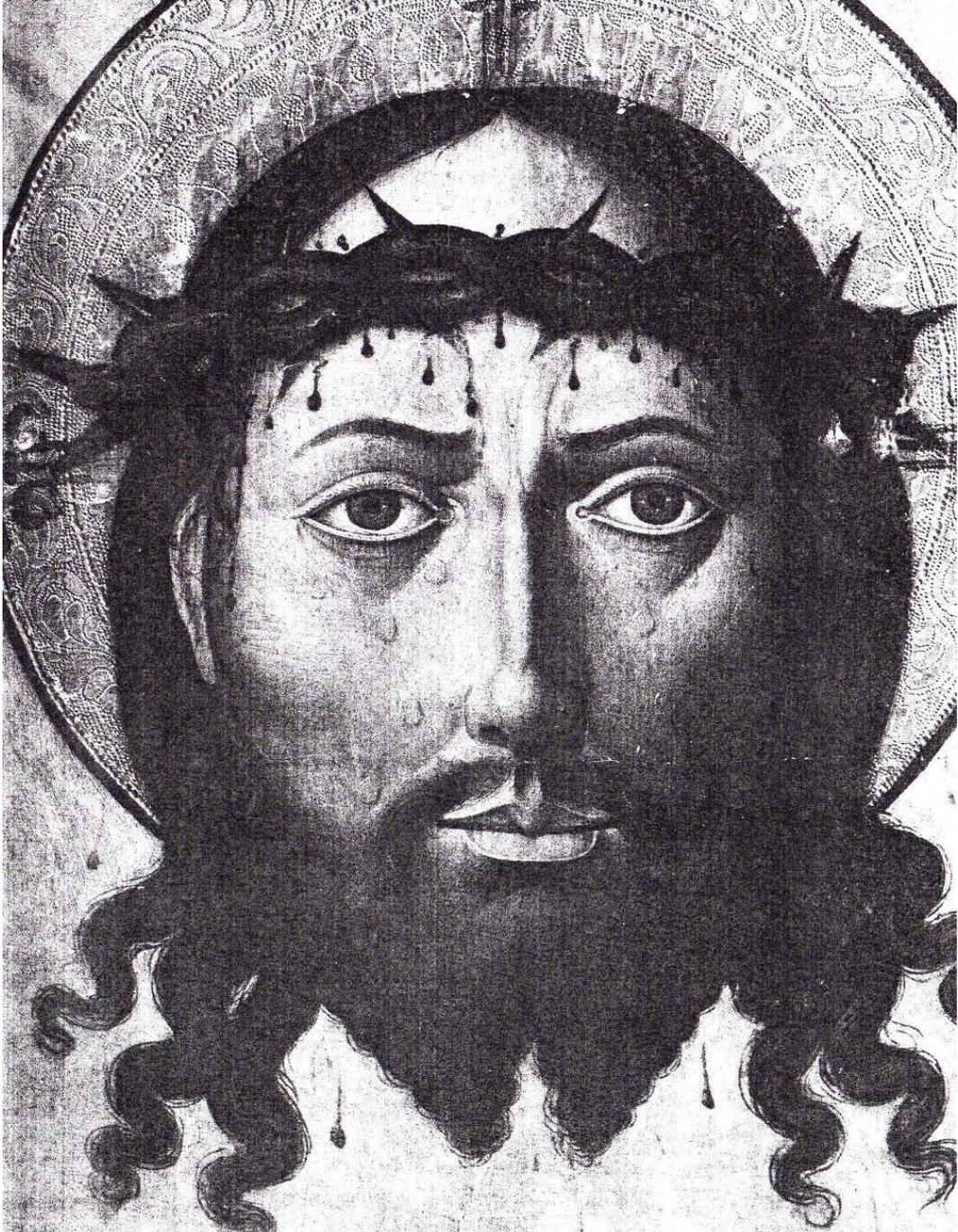


Figura 48. Arte de Perea.

La obra de Herrera que aquí utilizaré es del Acervo del Museo Nacional del Virreinato ejecutada en 1624 (Figura, 55), lo interesante es que el artista dominico ha sido considerado como

uno de los que más destacó en la recreación de tan venerable *effigie*, pues hizo casi una decena de versiones¹⁸⁴. De hecho, Herrera gustaba de ratificar por escrito que sus lienzos eran: “Vera Effigies Christi”. También hay otras copias similares en el mismo museo del Virreinato en Tepotzotlan, en el altar del perdón de la Catedral Metropolitana y otra en Puebla, una más se localiza en el Museo de América de Madrid, en España¹⁸⁵. Los divinos rostros en toda la serie de Herrera tienen variantes mínimas y pueden ser genuinos antecedentes iconográficos de tan singular espina, sólo que aquí Jesús está totalmente coronado, esta tipología e idea seguramente Herrera la retomó, como muchos artistas más, de los grabados que tan profusamente circularon. Aunque también he de apuntar que no son tan habituales las representaciones de las espinas hundidas en la frente del Nazareno. López de Herrera, lo mismo que otros artistas más, ratificaban mediante letreros que pintaba en sus lienzos que éstos eran los retratos más fieles de Cristo¹⁸⁶. Una de las diferencias más notables con respecto a la escultura, es que estos rostros de Cristo, además de ser pintados sobre lienzos, ejemplifican el episodio de la *Verónica* cuando Jesús aún está vivo, en tanto que el del Señor de la Cueva recrea el semblante del Jesús muerto.

Empero este “traslado”, de la cara viva a la muerta, la tradición la justificó a través de otro lienzo mítico: la *Sábana Santa*, en esta tela no sólo se recrea el rostro sino además el cuerpo entero de Jesucristo, la anterior afirmación se confirma en el libro del prior Iván de Acuña titulado: *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos, del santo rostro y cuerpo de Christo nuestro señor, desde el principio del mundo. Y que la Santa Verónica, que se guarda en la iglesia de Jaen, es una del duplicado o triplicado, que Christo Nuestro Señor dio la Bienaventurada mujer Verónica*¹⁸⁷, obra en la que debemos detenernos ya que es probable que una fuente como ésta que recoge todo el ideario en torno a las imágenes que se creían “*non factas*”, influyó en los talleres pictóricos y también en los maestros talladores, ya sea por medio de su lectura directa, la transmisión oral o simplemente por la difusión de tales tipologías. Acuña decía que existían cuatro imágenes

¹⁸⁴ Rogelio Ruiz Gomar, “Divino Rostro”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Volumen 3, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Culturales, Instituto Matías Romero, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 218-219.

¹⁸⁵ Manuel Romero de Terreros, “El pintor Alonso López de Herrera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IX, México, UNAM-III, número 34, 1965, pp. 9-10.

¹⁸⁶ Además en 1637 se le presentó la oportunidad de que una de sus obras réplica del Mandylon, coexistiera con la *creatio ex nihilo* mexicana, pues fue destinada a los pies de la imagen original de la Virgen de Guadalupe. Duró en ese altar “custodiando el viso de sagrario hasta 1694 en que se derrumbó el retablo del antiguo santuario”. La idea de hacer coincidir a las dos imágenes “iconofánicas” existía desde el siglo XVI cuando las sacaron en emergente procesión “para aplacar la epidemia de cocolixtli en 1554, puestas allí con toda intención de propiciar la sanación, ya que se les conocía su efecto antipestífero. Jaime Cuadriello, *El divino pintor, La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002, *ibíd.*, p. 114.

¹⁸⁷ Iván de Acuña del Aldarve, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos, del santo rostro y cuerpo de Christo nuestro señor, desde el principio del mundo. Y que la Santa Verónica, que se guarda en la iglesia de Jaen, es una del duplicado o triplicado, que Christo Nuestro Señor dio la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva, En las casas del autor, por Iuan Furgolla de la Cuesta, 1637.

indiscutibles de Cristo, una que lo mostraba hermoso, sano y lleno de vida, ésta era la del *Mandylion*, la *Verónica* era la del rostro doliente y afeado por el martirio al que fue sometido¹⁸⁸, este paño estaba hecho del sudor sanguíneo de Cristo; la tercera es la de su cuerpo y el rostro yacente que se había impreso en la Sábana Santa, mientras que la última era la de Cristo resucitado (¿?).

Si bien en los tratados de arte no se dieron especificaciones sobre cómo realizar una talla con intenciones de que fueran *veras effigie*, el prior Iván de Acuña en su manuscrito llevó a cabo ciertos vínculos entre pintura y escultura. Además, retomó a tratadistas como Molanus. En realidad su trabajo lo hizo en honor a la Santa Faz de Jaen (Figura, 49)¹⁸⁹, donde nos narra que la imagen estaba próxima a la guarda de la Eucaristía: “la presencia del santo velo cercana al tabernáculo se explica por el hecho de que ambos son signos de la presencia real de Cristo *el rostro en el velo, el cuerpo en el pan*”¹⁹⁰ de



Figura 49. Santa Faz de Jaen.

tal forma se ratifican las profundas relaciones entre el velo y el Santo Sacramento. No obstante, lo que aquí importa es que Acuña llevó a cabo un recuento de las formas aparentes en que el rostro se había manifestado desde el Génesis hasta su encarnación en la tierra, su pasión, muerte y resurrección. Justifica la presencia de Jesús en el Antiguo Testamento mediante las formas en que Dios se había revelado a distintos personajes bíblicos, desde Adán y Eva, Jacob, Moisés y a todos aquellos que tuvieron una relación con el Omnipresente. Para Acuña aquellos que vieron la cara del Padre Eterno en el Antiguo Testamento era equiparable a ver la del “Cristo futuro”. Para Iván de Acuña, Dios se ensayaba a sí mismo para ser cuerpo humano, por lo que el Hijo se había manifestado en cuerpos similes, retratos, copias, estampas y efigies ilusorias. Así, las esculturas podrían ajustarse de igual modo a estas categorías, y serían como “disfraces” de Cristo (denominación vertida en el libro).

Acuña consignó que el cuerpo de Jesús en el Viejo Testamento había sido: “aparente fantástico, como oy adoremus las imágenes de Christo hechas por un artífice”¹⁹¹; llama la atención

¹⁸⁸ Estas imágenes a su vez aclaraban la profética fealdad que Isaías vaticinó en cuanto al semblante que el Siervo de Dios tendría: “Pues tan desfigurado tenía el aspecto que no parecía hombre, ni su apariencia era humana” (Isaías, 52-14), así los paños conciliaban lo feo y lo bello que tendría la cara de Jesús. Por otra parte, las fuentes a veces se confunden en identificar y diferenciar los paños, por ejemplo en el rostro de Jaen no presenta los signos del martirio, debería corresponder al *Mandylion*, pues es considerado una copia de la *Verónica*.

¹⁸⁹ Cuya perorata es una larguísima apología en la que el prior argumenta la autenticidad de los paños, y las marcas divinas que Jesús había dejado en la tierra. También es un documento interesante desde el punto de vista de la heurística por su valor argumentativo, aunque el fraile no hace diferencia entre leyendas, la tradición y visiones de santos, trató de llevar a cabo crítica de fuentes así como a comprobar la autenticidad de tales.

¹⁹⁰ Stoichita, *op. cit.* p. 76.

¹⁹¹ Acuña del Aldarve, *ibid.*, p. 21.

que Acuña hiciera este tipo de símiles con las esculturas, pues otra de las conjeturas vertidas en su manuscrito era que Jesucristo se apareció a los personajes del Viejo Testamento como si hubiera sido una talla sacra, pues las figuras etéreas con que Dios Hijo se había manifestado no tenían: “huesos ni tripas, como las que hacen los entalladores”¹⁹²; sin embargo, por lo anterior, “el cuerpo en que se moftro a los antiguos no fue verdadera estampa, y retrato del que después tuvo en carne mortal”¹⁹³. Con esto, el discurso se convierte también en una férrea defensa dedicada a la veneración de imágenes, por eso Acuña lo hizo de forma contestataria a las críticas de Calvino: “Con que queda entendido como defde que ay mundo, ay adoración de imágenes”¹⁹⁴. En varios sitios trae a colación el III Concilio de Nicea, siempre tomando como justificación y prueba irrefutable del beneplácito de Dios a las “effigies y verdaderos retratos non manufactos, del santo rostro y cuerpo de Christo nuestro señor”. Como eran *acheropoitas*, el Todopoderoso por medio de Cristo extendió el milagro de la encarnación. Cristo al consentir plasmar su rostro ratificaba el culto a las imágenes, en las que el Hijo de Dios se hacía figurable, entonces este tipo de imágenes resultaban ser “también una manifestación, una epifanía, un vestigio y, por lo tanto una reliquia de Cristo a su vez eran históricas pues databan de tiempos apostólicos”¹⁹⁵.

Si bien la mayor parte de su trabajo Acuña lo dedicó a todos los paños faciales, pues para él la cara de Jesús era: “la más digna parte del cuerpo que merece honra”, tampoco dejó de lado las esculturas, lamentablemente dedicó mínimas referencias sobre éstas. Por ejemplo, nos refiere acerca de un “Crucifijo sangrante de Siria”, cuya sangre fue declarada verdadera por Roma¹⁹⁶. En otro sentido, si tomamos en cuenta que dio por válidas las visiones de Santa Brígida, Santa Catalina de Sena y Santa Gertrudis, que se sabe, se inspiraron a través de prolongadas meditaciones, ejercicios espirituales y rezos teniendo un crucifijo en frente de ellas, se reafirmaría el hecho de que las tallas se asumían como *effies* verdaderas. Por otra parte, al citar el libro séptimo de Conde Natal acerca de la perfección a la que llegaron los antiguos artífices de las *artes liberales*, tanto en pintura como escultura, en el discurso de Acuña también se alcanza a entrever la eterna dialéctica entre pintura vs la escultura. A través del *Tratado de las santas imágenes* de Molanus, Acuña ponderó las ventajas que ofrecía la “veracidad” en las imágenes y al final cataloga a Dios como el mejor de los artífices, cuya máxima creación fue su unigénito:

Al igual que por intención de un artífice, tallador, o un pintor cuando pinta una imagen de san Pedro o San Pablo hace con intención de que tales santos sean en ellas representadas así todos los pintores deben poner cuidado, en

¹⁹² *Ibid.*, p. 137.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 138v

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 21.

¹⁹⁵ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia, política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, 2007, p. 128.

¹⁹⁶ Acuña del Aldarve, *ibid.*, p.234.

que las imágenes que hacen sean en todo semejantes a las personas que representan. Dios siendo el mayor artífice que en todo infinitamente excede, no habrá del arte de la escultura y pintura que saque aquel rostro¹⁹⁷.

Al *Sidone de Turín* le dedicó menos espacio, pero no le resta valor puesto que confiaba en la palabra de Sixto III que en un opúsculo de la sangre de Cristo afirmaba que en la *Sábana Santa*, se veía la verdadera sangre e imagen de Cristo nuestro señor, obviamente a él le interesaba la cara: “la sábana santa muestra el rostro muy desfigurado pero con majestad y hermosura”¹⁹⁸.

Así que para Acuña la Sábana era la continuación lógica entre los rostros vivos y dolientes de los paños al semblante muerto —tipo Santo

Entierro—; el sudario de igual forma daba hasta el menor detalle de la anatomía de Jesucristo, y además tenía las evidencias de su martirio. Aquella tela nueva y limpia de lino donde había sido envuelto el cuerpo de Cristo resultaba como una suerte de “soporte” que “calcó” la parte frontal y dorsal del cuerpo martirizado de Jesús, es pues, otro lienzo considerado de manufactura directa de los obradores celestiales (Figura, 50). Esta misteriosa tela hace eco de la iconografía de Cristo muerto envuelto en una sábana, tal y como solía hacerse en los misterios o representaciones teatrales de la Pasión y Santo Entierro de la época en que aparecen sus primeras referencias en los siglos XIV-XV¹⁹⁹. No se ha estudiado a profundidad hasta qué punto la *Síndone de Turín* es resultado de la tradición, o si esta tela es



Figura 50. Giulio Clovio, Descent from the Cross with the Shroud of Turin. Galleria Sabauda, Torino. Siglo XVI.

la que en realidad influyó posteriores obras de arte en general, pues como advirtió François Mauric: “casi todas las imágenes de Cristo triunfante que inventaron los pintores desde las primeras efigies bizantinas hasta los cristos de Giotto y del Angélico, de Rafael, de Tiziano o de Quintin Metsys, proceden de este misterioso dibujo sepultado en el Santo Sudario, y del cual ninguno de los innumerables ni sospechaban de su existencia”²⁰⁰.

¹⁹⁷ *Op.cit*, p. 141v.

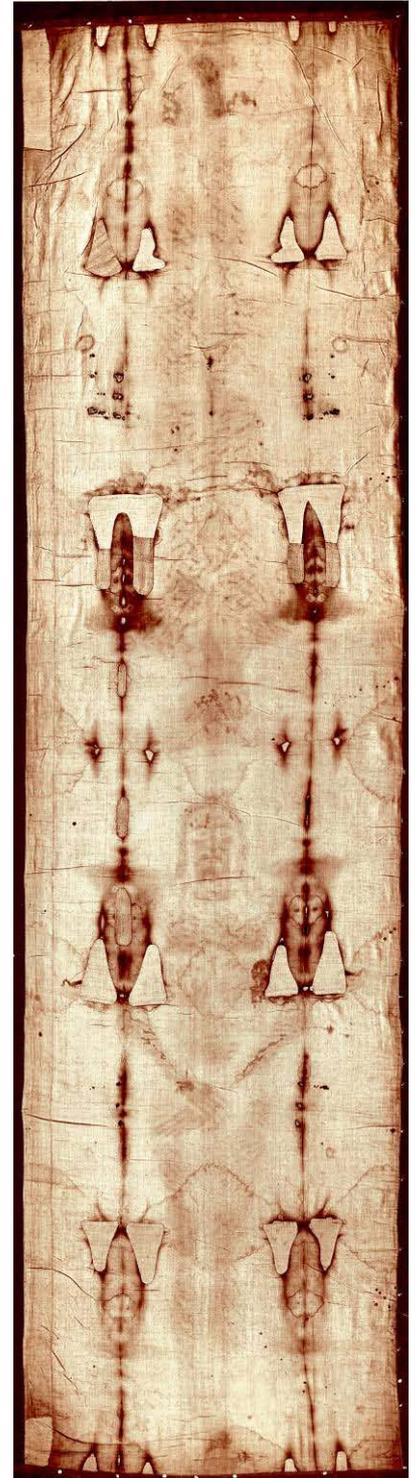
¹⁹⁸ *Op.cit*, p. 235v.

¹⁹⁹ Réau, *op.cit*. p. 21.

²⁰⁰ *Ibid*.

Consideración que debe ponerse en tela de juicio, pues aunque es verdad que la imagen del rostro es difusa, tampoco es imperceptible, de ahí que hasta el mismo Acuña la describa a detalle. No olvidemos que otra forma de difusión eran las diversas réplicas dispersas por el viejo continente la mayor parte se localizaban en España e Italia, y desde 1594 la Nueva España contó con una copia en la catedral de la Puebla de los Ángeles. Así mismo, las tipologías de los rostros sufrientes fueron mucho más ampliamente conocidas gracias a grabados o pinturas tradicionales, ejemplos de este tipo pudieron haber inspirado al maestro que labró al Señor de la Cueva, logrando ajustar muy bien las variantes que la advocación del Santo Entierro requería, tales como los ojos entrecerrados y la boca un poco abierta. El rostro de este Santo Entierro de Iztapalapa sigue la fórmula ya establecida desde hace siglos, pero me llama la atención la manera del tallado de las cuencas de los ojos, las cuales están rehundidas de forma similar a como la tradición lo había fijado, pero también a como se recrea en los óleos (Figuras, 56, 57). El escultor logró magníficamente el efecto de sombreado que tienen los párpados por medio del claroscuro²⁰¹.

Es posible que López de Herrera, sus contemporáneos y los futuros maestros, en la búsqueda de la iconografía tradicional pero “perfecta” tuvieran la misma intencionalidad de recrear el Verdadero Retrato. La cara del Señor de la Cueva fundacional está vinculada o inspirada en cierta tipología de Verónica específica, en donde una espina solitaria atraviesa la frente de Cristo (Figuras, 58, 60 y 61) y al parecer repite un tipo específico de *Paño de la Verónica* que se difundía mediante grabados, por lo menos desde el siglo XVI, tal como la que aparece en la obra compilatoria: *La sindone nei secoli nella*



51. Santo sudario.

²⁰¹ En palabras mismas de las restauradoras que intervinieron el Cristo del Cardonal: “claroscuro depende del tipo de iluminación que incida sobre el rostro de la escultura, dependiendo la posición en que ésta esté adquirirá generará contrastes y sombras proyectadas por las mismas salientes de la talla, que le darán mayor realismo a la pieza volumétrica. Este contraste fue logrado por medio de veladuras color verde que se encuentra acentuando la anatomía se pretendió generar mayor volumen por medio de la aplicación de un color más oscuro que el de la encarnación sobre las partes bajas del relieve de la talla, lo que le dio un muy buen efecto de realismo”. Beatriz Torres Isúa, Liliana Alfaro Martínez, Daniela Pascual Cáceres, et al, *Santo Entierro, Cardonal-Hidalgo. Tomo II-B, informe de los trabajos realizados en la obra Cristo con cruz/, Virgen María (obra) San Juan (obra), y Santo Entierro (obra) de la parroquia de la Purísima Concepción, Cardonal Hidalgo, Taller de Escultura Policromada, Informe de seminario, México, ENCRyM, 2005-2006, p. 23.*

collezione di Umberto II, la imagen a la cual me refiero (Figura, 53) es el verdadero punto de unión entre el sudario y el lienzo de la Santa Faz con la espina en la frente, allí convergen en un mismo espacio los dos paño. Sin embargo, a la tela del rostro es a la que se le dio el mayor grado de importancia. Lo anterior se manifiesta por el gran detalle con el que fue elaborada. Esta obra está vinculada al culto de la reliquia de la corona de espinas, por tal motivo vemos a este objeto de devoción en la parte inferior de la Santa Faz, y hace una clara correspondencia con el trozo de espina inserto en la frente herida del nazareno.

Fue inscrita la siguiente sentencia en la parte superior del grabado: “DEDI GENAS VELLENTIBUS FACIEM MEAM CONSPUENTIBUS”, es una cita del versículo 50-4 del libro de Isaías que dice: “Ofrecí mis espaldas a los que me golpeaban, mis mejillas a los que mesaban mi barba. Mi rostro no hurté a los latigazos y salivazos”. Al parecer esta imagen es la arquetípica que sirvió de inspiración para otros grabados, donde solamente tomaron como referencia al detalle de la Verónica, tal es el caso de Barthélemy Kilian quien alrededor de 1654 ejecutó uno grabado con características similares. Para el siglo XVII Philippe de Champaigne retomó magníficamente la tipología, este artista realizó varios grabados similares hacia 1660 y hoy se resguardan en la Biblioteca Nacional de París. Estas obras tienen correspondencia con algunos cuadros del mismo autor (Figura, 58). Tanto los grabados como el lienzo de Champaigne fueron plasmados con la finalidad de ser un trampantojo que recrean la sufriente cara de Cristo de forma tridimensional con absolutos afanes de verismo, toda la cabeza se plasma como si apareciera suspendida en el plano metafísico. La pintura es mucho más impactante y patética (Figura, 58), ya que los colores de la paleta le dan una conmovedora expresión de sollozo, Cristo tiene los labios morados, en tanto que gruesas gotas de lágrimas cristalinas y sangre surcan sus mejillas, esta obra está asociada al profuso culto que los franceses le tenían a la reliquia de la corona de espinas desde el siglo XIII. Es por eso que vemos a esta reliquia en la parte inferior del lienzo sagrado, y hace una clara correspondencia con el trozo de espina inserto en la frente del mártir. El lienzo repite la sentencia bíblica del libro de Isaías, esta vez la frase esta en la parte inferior del nicho de piedra del que pende. Pero Champaigne no se conformó con dar su versión de la *Santa Faz* sino que igualmente recreó el cuerpo muerto de Jesús, tendido en la Sábana Santa, donde de nueva cuenta pintó la corona idéntica a la de sus *Verónicas*, en clara alusión al preciado objeto de devoción.

Es obvio que iconografía similar a este tipo de Verónica se conoció en la Nueva España, mediante grabados y láminas que ampliamente circulaban por todo el mundo católico (Figuras, 52, 53, y 54). En el momento en el que estudiaba las pinturas de López de Herrera, casi de manera simultánea, Pablo Amador Marrero me comunicó que en el Museo del Carmen de la ciudad de México existía un óleo sobre lámina con el tema de la Santa Faz, que posee relaciones formales con

este singular atributo. Si bien la pintura es del siglo XIX se aprecia muy intervenida y luce un aspecto muy popular, a pesar de que todavía conserva la esencia original de recrear el prototipo. Pero lo que más llama la atención es que se pintó una solitaria espina que atraviesa la amplia frente del Cristo, formalmente es análoga a la que está tallada en la del Señor de la Cueva fundacional, pero dispuesta al contrario de como la vemos en la talla²⁰². Otra peculiaridad que la diferencia de las de Herrera, es que contiene un texto que afirma que dicha lámina es una reproducción de un legítimo retrato: “Sacose del original de Roma” y más abajo dice: “En la iglesia de S P^o, de Roma está escrito que el que dixere un Pater noster y una Ave María. acatando a Beronica ganándose mill años de perdón, Otorgado por, S. P^o. Y por treinta Romanos Pontífices”²⁰³. Por las anteriores frases es posible que se esté remitiendo al famoso *Paño de la Verónica* al que los papas Inocencio III e Inocencio IV le otorgaron indulgencias “a quienes recitaran una oración, el *ave facies praeclara* en presencia de tal imagen”²⁰⁴. Todo lo anterior implica la existencia de una pieza “original” en la Santa Sede, y la cual es el arquetipo del atributo de la espina en la frente de Cristo, obra que no he podido localizar; no obstante, el maestro Felipe Pereda me señaló la existencia de un ejemplar anónimo italiano del siglo XVII²⁰⁵, resguardado en una colección particular, el cual tiene sorprendentes similitudes con la pintura del museo del Carmen (Figura, 61). Otro rasgo que llama la atención es la solución tan particular como fueron pintadas las cabezas de Cristo en estas pinturas, un poco deformes. Considero que no es fortuita tal característica, puesto que es similar a algunas copias del *Mandylion* o a los rostros de Jaen (Figura, 49), a los que tal vez el pintor deseó imitar. Entonces, el imaginero que labró la escultura del Señor de la Cueva pudo tener un referente similar, ya sea un grabado o un óleo como esta lámina, o cuadros similares a los de López de Herrera en el que se inspiró para esculpir el atributo de la espina y quizá algunos de los rasgos faciales.

²⁰² Situación que se dio con bastante frecuencia en las obras que estaban basadas en grabados.

²⁰³ Alfonso Celorio, Manuel Ramos Medina, *Coordinadores, Catálogo de pintura del Museo de el Carmen*, México, PROBUSA, Espejo de Obsidiana Ediciones, S.A. de C.V., 1987, p. 59.

²⁰⁴ Felipe Pereda, *op.cit.*, p. 130.

²⁰⁵ Agradezco nuevamente la imprescindible asesoría y ayuda del maestro Felipe Pereda, pero también por haberme señalado la existencia de estas imágenes.

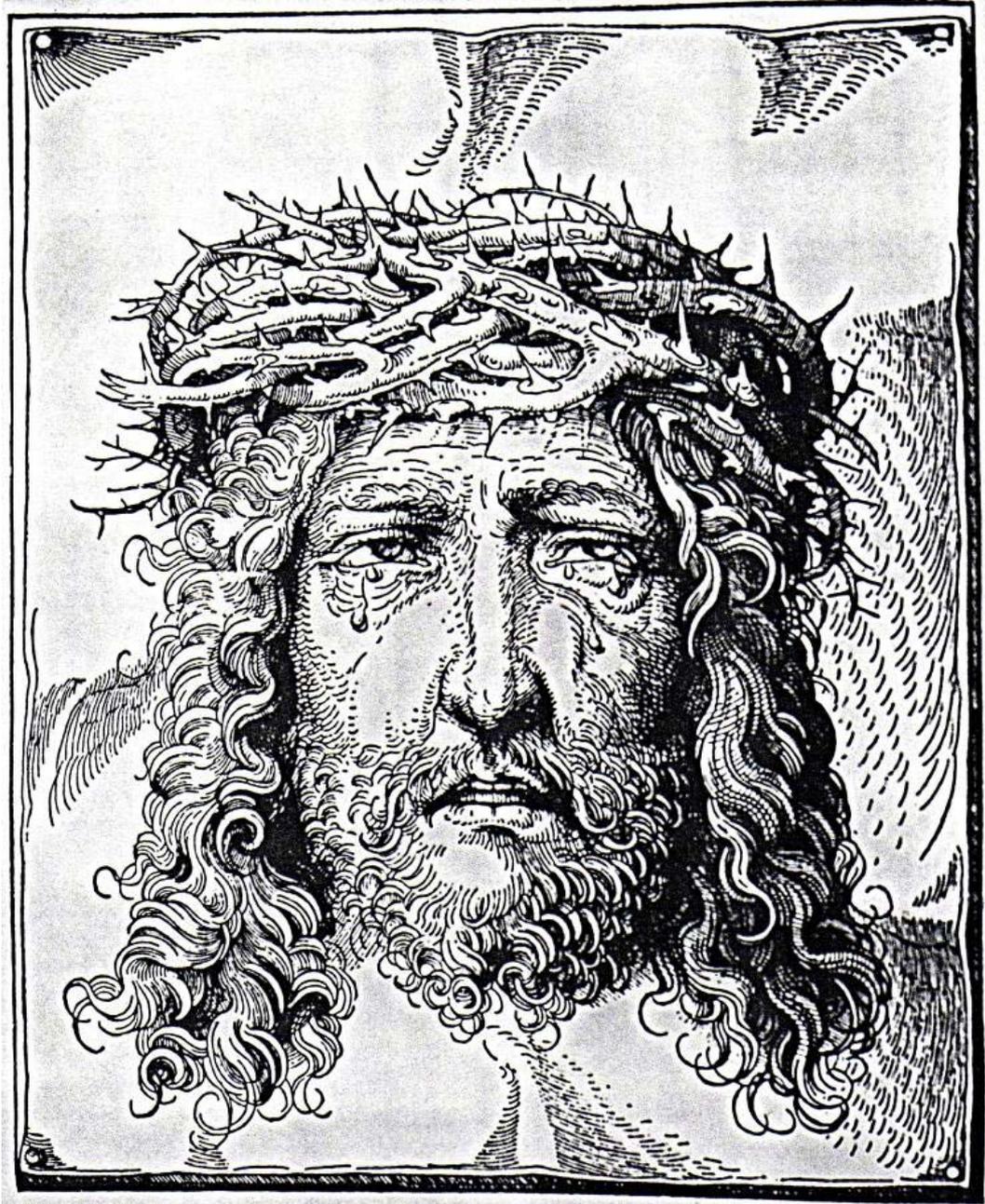


Figura 52. Grabado alemán. Siglo XVI.



Figura 53. Imagen devocional de la Santa Faz con la Sábana Santa.



Figura 54. Philippe de Champaigne Grabado del Paño de la Verónica, 1660, se resguarda en la Biblioteca Nacional de París.

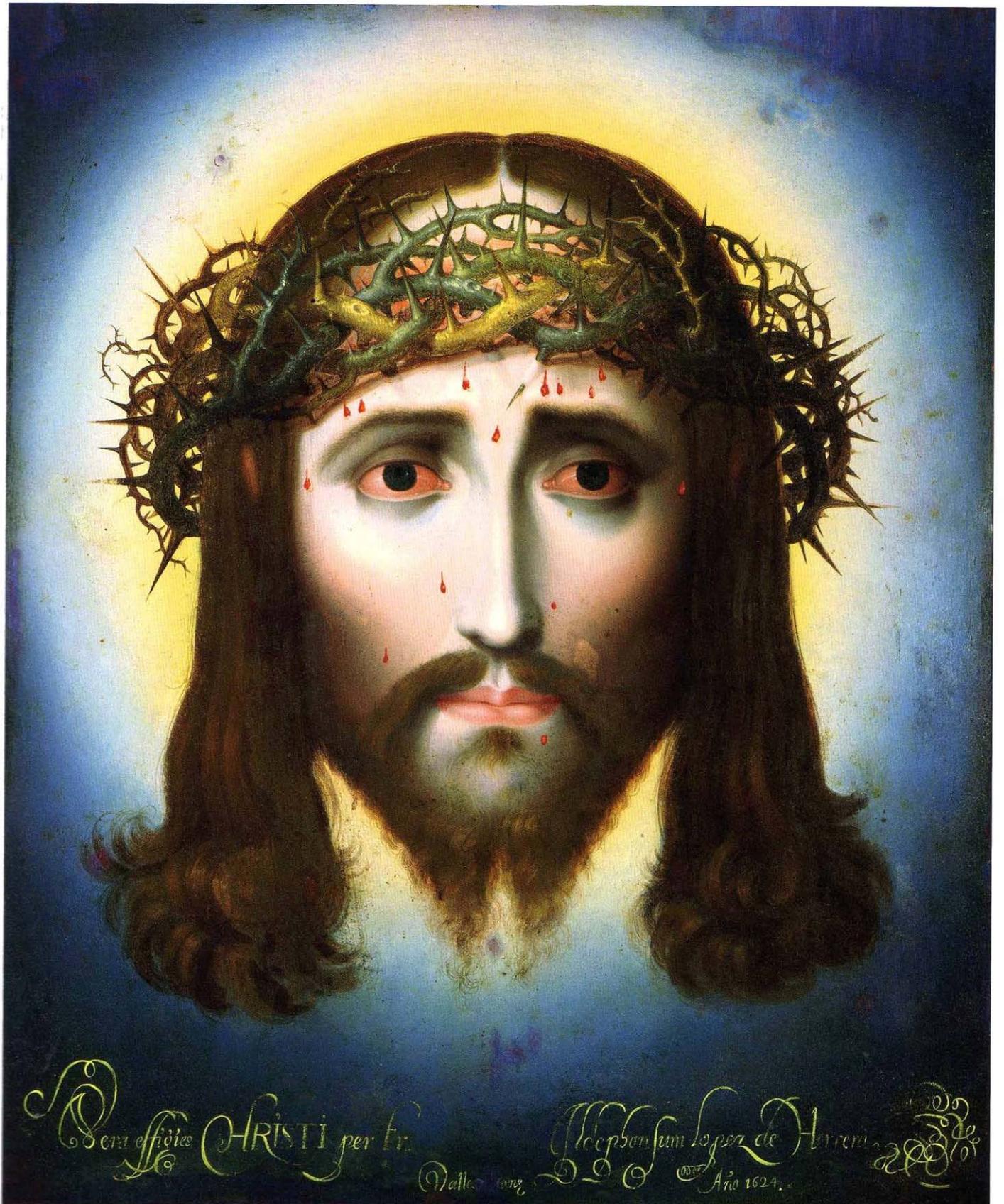


Figura 55. Santa Faz, Alonso López de Herrera. Acervo del Museo Nacional del Virreinato, INAH/ Tepetzotlán, Estado de México.

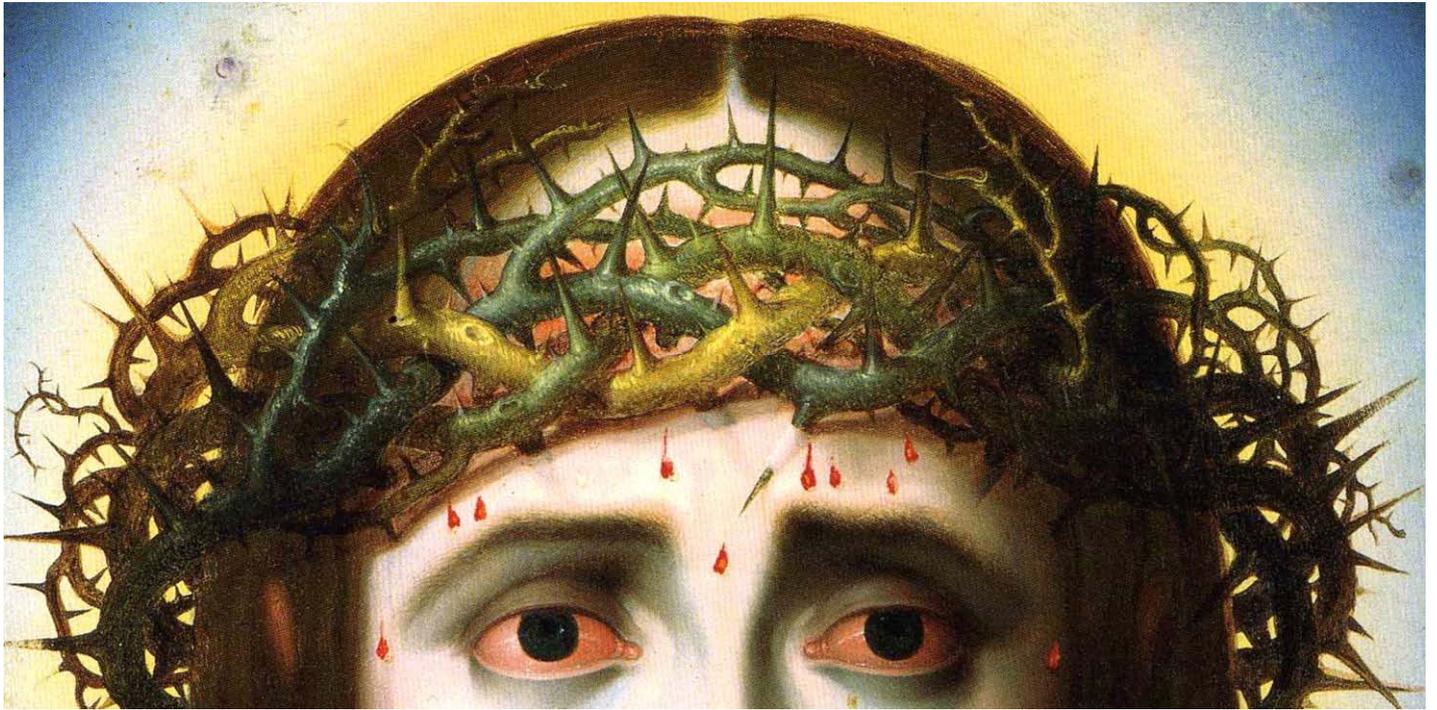


Figura 56. Santa Faz, Herrera. Detalle.



Figura 57. Detalle de la espina en el Señor de la Cueva. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.



Figura 58. Philippe de Champaigne, Santa Faz, 1660.



Figura 59. Philippe de Champaigne, Santa Faz, 1660. Detalle.



Figura 60. Verónica Romana, 50 x 40 cm. 1738 Colección privada. Foto C. Abate.



Figura 61. Santa Faz. Museo del Carmen, México, DF.



Figura 62. Rostro del Señor de la Cueva fundacional.



Figura 63. Cristo muerto, Philippe de Champaigne.

A decir verdad, hace falta profundizar aun más en el tema así como indagar otras fuentes gráficas y escritas novohispanas que den más solidez a las hipótesis de que la *Santa Faz* inspiró a ciertos imagineros para recrearla en algunas esculturas. Pero por las evidencias y vínculos que aquí expuse, no parece haber duda de que hubo vínculos entre referentes gráficos o pictóricos con la imaginaria. Es aceptable considerar que la posible influencia de la *Santa Faz* sobre las esculturas pudo deberse a causas

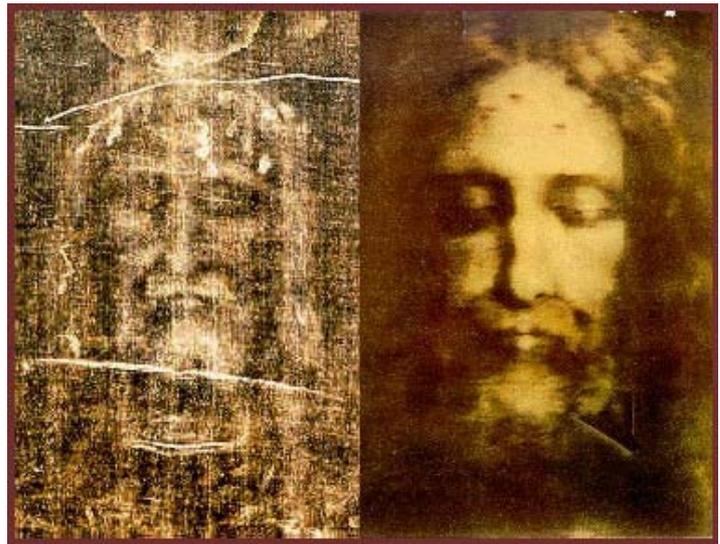


Figura 64. Santo sudario, interpretación del rostro. Detalles recreados de lo que se cree son de las heridas de las espinas sobre la frente de Jesús.

multifactoriales, propiciadas por el contexto que desde el siglo XVII se había enraizado intereses identitarios fuertemente en la mentalidad novohispana, que buscaban sacralizar su territorio lo más rápido posible donde todavía se creía que pervivían tradiciones y prácticas mesoamericanas de larga duración. En este periodo que se extiende hasta el siglo XVIII, los novohispanos echaron a andar cultos católicos, muchos con la intencionalidad de que se canonizara un santo perteneciente a la vida de la Nueva España, así las reliquias de los candidatos fueron un atractivo piadoso con profundos vínculos sociales, culturales, económicos y religiosos²⁰⁶. Este escenario correspondía a su vez con el desmedido lucro europeo de reliquias que provenían principalmente de Jerusalén. En la Nueva España se prefirieron entre todas, aquellas que se creía eran pruebas tangibles de Dios en la tierra, el doctor Jaime Cuadriello apunta que se trajeron:

²⁰⁶ Uno de los mejores estudiosos de estos fenómenos es el doctor Antonio Rubial García, quien advirtió que en el aspecto terrenal, las reliquias garantizaban preeminencias en las luchas intestinas o contra otros pueblos, eso sin olvidar su múltiple valor sagrado, espiritual y taumatúrgico: “era fuente inagotable de bienestar material y espiritual, la reliquia detenía epidemias, traía las lluvias, curaba enfermedades, expulsaba demonios, protegía cosechas. Gracias a ella la fertilidad, la salud, la felicidad de la Nueva España estaban aseguradas”. Antonio Rubial García, *Cuerpos incorruptos, creación y culto de las reliquias novohispanas*, en Estudios de historia novohispana, N° 18, México, UNAM. 1998, p. 18.

Infinidad de objetos y vestigios debidamente autenticados para exponerlos públicamente en sus capillas propiciatorias, sino también por los simulacros o “traslados pictóricos” de varias afamadas imágenes que gozaban de prestigio de ser una *Imago Dei* transportada desde el cielo, o por lo menos, vívidas y venerables representaciones del Redentor y la Corredentora del mundo, hechas en vida y carne mortal de los mismos. Se trataba, en el orden de la espiritualidad contrareformista de extender las bondades del plan cristológico de salvación, por medio del fomento a un determinado tipo de devociones originarias, que además esgrimían la licitud y conveniencia de la veneración a las imágenes con toda oportunidad. Entre otras, bastaría con enumerar la conocida reliquia del manto de la Verónica (el rostro de Cristo), el Santo Sudario, el Mandylon que el mismo Cristo había enviado al rey Abgaro de Edesa y, desde luego, los iconos que el evangelista san Lucas había realizado de visu de la Virgen (...) cuyos ejemplares sobrepasan los seiscientos²⁰⁷.

El culto a las reliquias no fue tan prolífico en tierras novohispanas como en el viejo continente, todas las devociones, toda la atención la siguieron ostentando las imágenes; no obstante, ciertas características que las reliquias poseían acabaron incidiendo en la estatuaria virreinal. Ante tales circunstancias no sería difícil que otra forma de apropiación, que vinculara a las tallas con este tipo de reliquias, se gestara como inquietud y concepto intelectual del comitente, tal y como con el caso de Francisca de Oviedo quien estipuló en su contrato al maestro entallador Domingo de La Rioja que le manufacturara una pieza a partir de un lienzo, cuya fama era la de haber sido ejecutado a partir de una cristofanía que había vivido un religioso del convento de Atocha, quien visionó a Jesús llagado y portando la cruz, pisando un cráneo y una serpiente²⁰⁸.

Lo mismo pudo suceder con nuestro imaginero quien posiblemente sólo cumplió con la disposición de recrear este rostro -con la espina- porque en el contrato estaba estipulado como un común acuerdo. Es posible que el cliente fue quien proporcionó el modelo escultórico, gráfico o pictórico para que cumpliera con la petición. De haber sido cierto este hipotético caso, se advierte que el escultor asimiló el gusto por recrear la espina en sus esculturas, tan es así que repitió dicho concepto, como más adelante veremos, en el Cristo del Cardonal, posible pieza del mismo taller o escultor que labró al Señor de la Cueva. Inclusive la fijación de este atributo probablemente fue una especie de característica distintiva que afianzaba y patentizaba la pretensión de plasmar el *Divino Rostro* de Jesucristo en el Señor de la Cuevita, y en otras piezas más. Este ideal persistía en el mundo novohispano, aún cuando en gran parte de Europa las imágenes religiosas habían empezado a perder su misteriosa aura sagrada ante el temprano naturalismo renacentista²⁰⁹. Otro factor que repercutió en este alejamiento lo representaron las severas críticas de los reformistas, reacios a aceptar la existencia de un arte cristiano figurativo que fuera digno de veneración, pensamiento que ya se advertía en el cambio de mentalidad hacia estos objetos de devoción. Por eso la Nueva España, católica y barroca, resultó ser otro bastión para defender las apologías que desde el siglo VIII en el

²⁰⁷ Jaime Cuadriello, *El divino pintor...*, op. cit. p. 113.

²⁰⁸ Ángel Aterido, op.cit. p. 159.

²⁰⁹ Cuadriello, *ibíd.* p. 112.

Tercer Concilio de Nicea, habían establecido la debida veneración a las imágenes. Algunas voces, como la de fray Juan de Salazar:

Se vanagloriaban de ir “contra los herejes iconoclastas cuyas torpes cenizas e infames errores sacaron de sus hediondos sepulcros los modernos sectarios. En estas tierras no sólo se consideraba adecuada sino necesaria esta práctica para la catequesis para que se moviesen los afectos, y toda la elocuencia de estas “voces mudas” transmitieran su sabiduría ancestral a los neófitos americanos²¹⁰.”

Por lo tanto no es de sorprender el encontrarnos pinturas dieciochescas, inclusive decimonónicas, que buscaron reproducir la bendita cara, así esta idea continuó siendo exitosa y en el Siglo de las Luces incluso se realizaban extrañas variantes de la *Verónica*, como el famoso caso de la Trinidad trifacial ejecutada en el siglo XVIII por un maestro anónimo (Figura, 65). Se trata de una pintura que continuará asombrando no nada más por su extrañeza, sino por los misterios que todavía encierra. Esta pieza es de gran interés en el tema aquí estudiado porque repite tres veces la reproducción pictórica virreinal más antigua de esta espina atravesando la piel trifacial de Cristo, como la que tiene el Señor de la Cueva fundacional (Figura, 57).

Lo importante de este paño es que conlleva la idea de figurar el rostro Trino de Dios Hijo, por lo que demuestra que la fuente de inspiración de este tipo de imágenes continuaban encerrando cierto halo de misterio y esencia divina de la *Santa Faz*. No se necesita ser experto para entrever que dicha táctica sería exitosa, pues los talleres o maestros como el que labró al Señor de Iztapalapa podía ufanarse de contar con el artificio de manufacturar piezas que se parecían a Dios Hijo, y quien lo ha visto a Él “ha visto al Padre (Juan, 14-9)”, contar con una pieza así, era como estar cerca de Jesucristo y la idea como tal, garantizaría ventas seguras, máxime si sus esculturas atraían masas devotas y ya estaban activadas en el culto público. En ese tiempo otros poblados hubieran deseado contar con una.

Se debe recalcar que a raíz de haber sido revelado el negativo de la sábana, tras la primer fotografía de Secondo Pia en 1898, se renovó el debate y el interés por este tema, ahora bajo el ojo

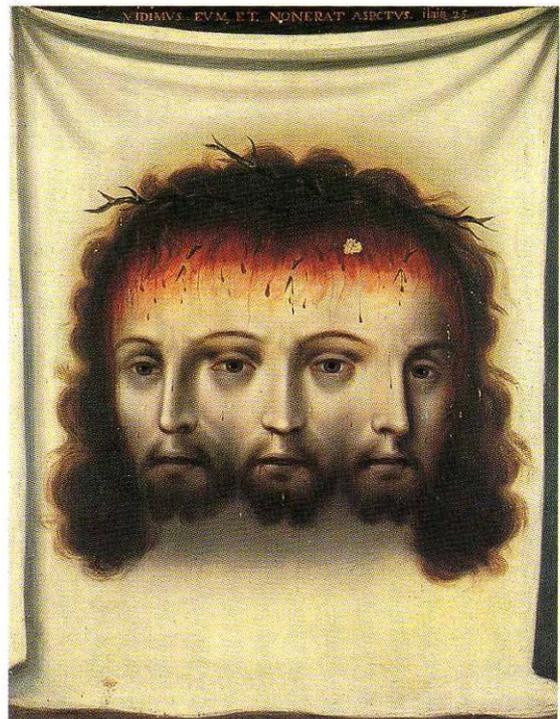


Figura 65. Anónimo novohispano, Trinidad trifacial, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán.

²¹⁰ *Ibíd.*

escudriñador de la ciencia. En 1902 el doctor Paul Vignon encontró que varios rasgos del rostro de la Síndone lo identificaban con antiguos iconos de Jesús, es por eso que a dicha iconografía se le denominó como “signos de Vignon”, lo que ratificaría que el sudario hace eco de la iconografía ya establecida. Y así como alguna vez la *Santa Faz* propició una inusitada propagación del tipo, ahora el rostro de la Sábana Santa suscitó que a lo largo del siglo XX, se hicieran profusas recreaciones de ésta tanto en cuadros, como fotomontajes, esculturas, digitalizaciones, escaneos, hasta se han buscado actores para protagonizar al personaje nazareno tomando como base este “verdadero retrato”. Un legado de la tradición sindónica se vive en Iztapalapa, debido al culto que los vecinos de del barrio de la Asunción profesan a una imagen que deriva de las recreaciones fotográficas de la Síndone (Figura, 66 A), se le denomina como: el “Divino Rostro”²¹¹ (Figura, 66 B), se festeja el 1º de julio y su culto ya tiene varias décadas. Por lo que se sabe del origen de esta fotografía y su devoción, es que un hombre desconocido se la regaló a un peluquero de Iztapalapa llamado Isidoro Cañas quien a su vez la donó a la capilla del barrio²¹².



La imagen a nuestra izquierda es el detalle del rostro del Santo Sudario Figura 66. A., a la derecha el “Divino Rostro” (Figura, 66 B) venerado en Iztapalapa, nótese la interpretación del rostro, y los detalles recreados de lo que se cree son de las heridas de las espinas sobre la frente.

²¹¹ Agradezco tanto a Silvia Sandoval Guillen como a Olivia Cano Ramírez por haberme llevado a conocer esta imagen, de igual manera retribuyo mis agradecimientos a los señores Víctor Luna Rivas y su esposa Isabel Ávila Navarrete actuales mayordomos del Divino Rostro quienes me permitieron entrar a su domicilio a tomar algunas fotografías.

²¹² Beatriz Ramírez González, “La fiesta del Divino”, en *Iztapalapa en mi corazón*, UAM-I, CONACULTA, CONSEJO DE LA CRÓNICA, Voluntariado de Iztapalapa, s/f, pp- 51, 52.

La imagen del Divino Rostro quizá haya sido recortada de un libro, que data de mediados del siglo XX. Según se lee en unas glosas que lo acompañan, se asegura es el “Retrato Verdadero de Nuestro Señor Jesucristo” y que es “Sacado de la Sábana Santa de Turín”; en el pasado se le rendía un culto mayor ya que se le llevaba de peregrina a varios ranchos y pueblos circunvecinos, sin embargo, hoy ya no es tan conocida como antes. Llama la atención que no sólo recree curiosamente un escurrimiento sanguíneo en la frente justo en el sitio donde la tipología de la Santa Faz ubica la herida de la espina, similar a la del Señor de la Cueva fundacional, sino que a pesar de ser una imagen tan sencilla tenga las cualidades de una imagen auténtica, pues la gente de Iztapalapa cree que suda y que no puede ser fotografiada tan fácilmente.

Todo lo anterior demuestra que ese anhelo tan humano de los creyentes por conocer cuál era el aspecto de Jesús no ha desaparecido, el cual no sólo ha movido el sueño de los feligreses sino que el de los artistas de todos los tiempos, de hecho, cada época, cada pueblo, cada artista ha entendido los rasgos de Cristo de manera distinta²¹³. Y no sólo ha estado la preocupación de saber cuál habría sido su rostro viviente, sino también su semblante ya sin vida, por tales motivos también se han entretejido leyendas de plasmaciones del aspecto de la *Santa Faz* del Cristo ya muerto²¹⁴ o resucitado. Resulta imprescindible señalar algunos paralelismos históricos que hay detrás de la proliferación y búsqueda de los “íconos verdaderos de Cristo”, por ejemplo, en la Edad Media se dio en un contexto que coincidió con el esplendor del culto al retrato de los emperadores²¹⁵, mientras que de manera similar en el siglo XVIII novohispano se exacerbó el retrato como todo un género de y para la elite²¹⁶. El dieciocho novohispano fue una centuria en la que también hubo una búsqueda de modelos prototípicos de retratos verdaderos de la Virgen María “de cuerpo entero como la había trasladado en efigie el legendario pincel de san Lucas”²¹⁷. No por nada, es entonces cuando las *veras effigies* de la Virgen de Guadalupe (nuestra *ex nihilo*) alcanzaron la mayor cantidad de réplicas, muchos de estos lienzos fueron “tocadas a la del Tepeyac”.

²¹³ Rodríguez Culebras, *ibíd.*, p. 11.

²¹⁴ Sólo por citar dos ejemplos: en la *Sábana Santa* (Figura, 66 A), en la que se plasmó la intención de dos escurrimientos sanguíneos que provienen de su frente y que han sido vinculadas como producto de la coronación de espinas, inclusive Acuña las había advertido a pesar de lo borroso de la imagen, vio las heridas que la corona de espinas: “según las señales de su impresión, que dejó en cabeza de Chrifto y se repreftan en la sábana tiene dos pies de circuito, de lo cual se colige, que se la pusieron en la frente, hasta el colodrillo, de manera que, la cabeza de Chrifto enteramente quedo cogida en ella y así lo dejó testificado san Vicente”. Adarve, *opcit.*, p. 269. Otra leyenda que se recuerda es acerca de un caballero portugués que al tomar las medidas del Santo Sepulcro con un turbante musulmán pudo lograr la manifestación del cuerpo de Cristo sobre la tela.

²¹⁵ Rodríguez Culebras, *ibíd.*, p. 14.

²¹⁶ Rebeca Medina Parado, *La poética del Pathos en la iconografía de la pintura mejicana del siglo XX*, Programa de doctorado en Procesos de Expresión artística. Bienio 1992-1993, Universidad de Barcelona, 2006, p. 71.

²¹⁷ Cuadriello, *El divino pintor...*, *op.cit.*, p. 116.

Es precisamente en este periodo cuando se activó de igual manera la fundación del culto al Señor de la Cueva, un Santo Entierro, cuyo rostro se entalló con gran éxito un “retrato verdadero” posiblemente por esta cualidad pudo recibir connotaciones cuasi relicarias y ser venerado como tal, como en otros casos sucedía²¹⁸. La imagen fue el agente que ayudó a solidificar los elementos simbólicos y paradójicos de la Nueva Jerusalén en Iztapalapa, precisamente con el advenimiento de una escultura con rostro de Cristo tridimensional con visos de ser “realista” y “verdadero”. Resulta interesante advertir que dentro de todas las leyendas de los retratos de Jesucristo invariablemente está presente el difícil problema en torno a la posografía sobre Cristo ¿no acaso aquel pintor que el rey Abgar se vio impedido a realizar su tarea por los destellos lumínicos que emanaban del rostro de Jesús? Hubo que esperar el consentimiento del Cielo para que de manera milagrosa se imprimiera la *Santa Faz* a partir de sus fluidos como la sangre, el sudor y las lágrimas a manera de colorantes divinos. Pero ni con el permiso celestial, tampoco san Lucas en su legendario taller pictórico logró ejecutar el retrato del Mesías; angustia expresada en el rostro y la actitud del evangelista de Zurbarán (Figura, 67), pues según la leyenda lucana el apóstol necesitó ayuda de los ángeles para culminar tal empresa²¹⁹, quizá porque nunca conoció a Jesús en vida como dicta la tradición, la cual refiere que no tuvo tal problema al pintar a la Virgen a quien vio en Efeso. En el fondo de esta leyenda se vislumbra el antiguo ideal artístico de la *imitatio*, la cual se presumía como el mejor logro al que habían llegado las artes, obtenida gracias a los descubrimientos y los efectos de representación, por eso todos los comentarios y observaciones sobre la pintura y escultura se centraban inevitablemente de acuerdo al grado de imitación, a la maestría de la representación, a la

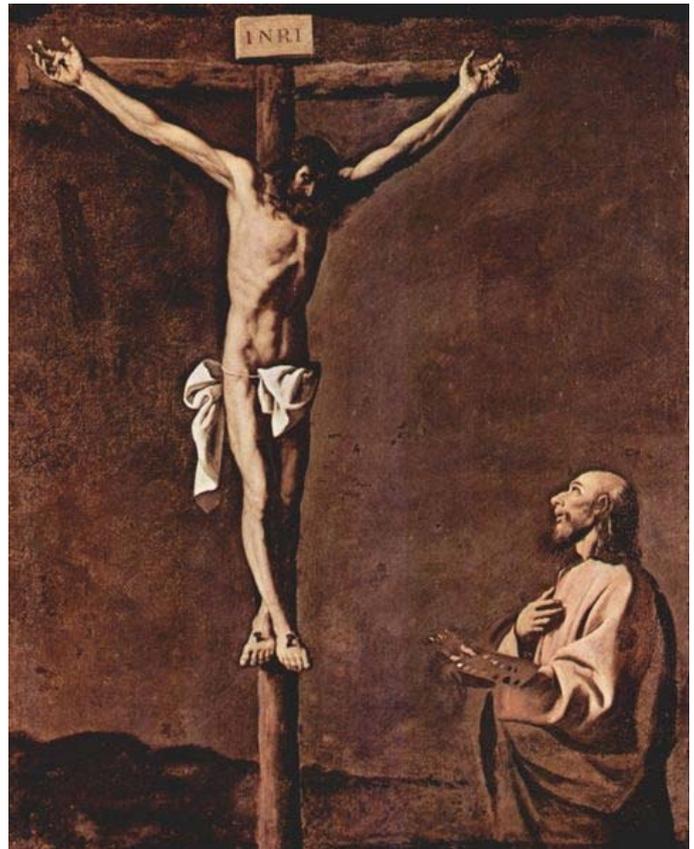


Figura 67. Francisco de Zurbarán, san Lucas como pintor, ante Cristo en la Cruz, 1630-1639.

evangelista de Zurbarán (Figura, 67), pues según la leyenda lucana el apóstol necesitó ayuda de los ángeles para culminar tal empresa²¹⁹, quizá porque nunca conoció a Jesús en vida como dicta la tradición, la cual refiere que no tuvo tal problema al pintar a la Virgen a quien vio en Efeso. En el fondo de esta leyenda se vislumbra el antiguo ideal artístico de la *imitatio*, la cual se presumía como el mejor logro al que habían llegado las artes, obtenida gracias a los descubrimientos y los efectos de representación, por eso todos los comentarios y observaciones sobre la pintura y escultura se centraban inevitablemente de acuerdo al grado de imitación, a la maestría de la representación, a la

²¹⁸ Eduardo Carrero Santamaría, "El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", en *Anuario de estudios medievales*, Volumen 27, Número 1, Universidad de Barcelona- Instituto de Historia Medieval de España, 1997, p. 472.

²¹⁹ Rodríguez Culebras, *ibíd*, p 18.

mimesis lograda²²⁰. Cuando aquellos artistas legendarios desearon representar el rostro de Cristo comprobaban que no era suficiente con sólo conocer personalmente a Jesús, como diría Gombrich: “el mirar no ha bastado nunca al artista para enseñarle a un artista su oficio”²²¹, comprobaron que no todo lo que el arte capta su atención puede transmitirse, y que no todo arte se desarrolla en la mente humana²²². Era necesario un modelo o “estereotipo”, en este caso milagroso, para que fueran asimilados los principios de la imitación, y así poder emprender el ejercicio del retrato. De tal manera que estas plasmaciones milagrosas eran entendidas como *cabezas de serie*.

Así, nuestro imaginero anónimo que entalló el rostro del Santo Entierro de la Cueva, como muchos más de su época, no necesitó de asistencia sobrenatural para ejecutar sus obras, sus propias manos materializaron la empresa, ya que era heredero tanto de artistas predecesores como de modelos y la tradición. Maestros como éste, superaron a san Lucas y a la utopía del proverbial Nicodemo a quien convencionalmente se ha ubicado como el autor de un sinnúmero de crucifijos, de esa manera el confidente de Cristo ha robado el mérito y la autoría de decenas de talladores anónimos. Con todo, Nicodemo en su legendaria primera efigie tampoco pudo conseguir expresar sobre la madera el



Figura 68. El sueño de Nicodemo.

sufriente rostro de Cristo en la cruz (Figura, 68), según lo vimos en la leyenda del *Santo Volto*. En este afán que los historiadores de arte tenemos por averiguar autorías, estilos y tipos toda intención cotidianamente se nos desdibuja entre la frontera del anonimato y la leyenda; sin embargo, tanto en lo anecdótico como en la verdadera mano que talla se observa que hay una misma finalidad e intencionalidad: recrear los rasgos físicos del divino rostro. “Es tal el ansia de poseer imágenes exactas de Cristo (como si sólo la exactitud asegurara la eficacia), que una escultura o una copia de

²²⁰ Ernest H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A., 1979. p. 25.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 89.

los paños de la *Verónica* son otra manera de hacer tangible la ausencia física de Dios Hijo”²²³, a pesar de que la hostia es la única forma que el dogma católico ratifica la presencia de Cristo en la tierra, las imágenes en el imaginario popular siguen supliéndolo.

UNA ESPINA QUE ATRAVIESA LA FRENTE DE CRISTO

¡Oh soberano rey Jesús! La majestuosa dignidad de tu Faz vilipendiada y coronada de espinas proclamó solemnemente tu realeza sobre las naciones, confirmada por la profética voz de Pilatos ante el pueblo judío al decirle: "He aquí vuestro Rey".

Novena a la Santa Faz, día sexto.

En lo que respecta al significado de la espina como elemento iconográfico e iconológico, primeramente se puede decir que nos remite a la mofa de la que fue objeto Jesús por parte de sus verdugos romanos, a quienes Pilatos les ordenó azotarlo. Según la Biblia sus torturadores no se conformaron con flagelarlo sino que le trenzaron una corona de espinas que le ciñeron sobre su cabeza para ridiculizarlo. En los versículos donde se narra “La Coronación de espinas” se menciona que los verdugos de Cristo “después de escupirle” le colocaron una caña en la mano derecha, que enseguida utilizaron para pegarle en la cabeza (Mateo, 27- 29, 30). Este pasaje motivó para que en distintas obras de arte, principalmente grabados y pinturas, a los verdugos de Jesús se les dotara de largas ramas o bastones de caña que en ocasiones usan para golpearlo y en otras como instrumento para apretar cruelmente la terrorífica corona de puntiagudas espinas. Lo más habitual es que se represente a los verdugos como judíos o paganos infringiendo este daño en varias partes de la cabeza del Señor de Burlas, empero, los soldados del pretorio romano acabaron imponiéndose. Existen algunos grabados y obras pictóricas europeas que ejemplifican la manera cómo las filosas puntas se hunden profundamente en varios sitios de la frente del Nazareno, hasta que una se desprende del trenzado para quedar encajada de distintas formas. Hay lienzos que



Figura 69. Caravaggio, 1604, La coronación de espinas. Palacio degli Alberti en Prato.

²²³ Freedberg, *op.cit.*, p. 247.

son como testimonios del momento exacto en que quizá se encaja la espina justo en la frente. Un lienzo que ilustra tal martirio es la obra de Caravaggio del año de 1604 (Figura, 69), resguardado en la galería del Palacio degli Alberti en Prato, Italia, donde vemos a uno de sus torturadores empujar un bastón justo sobre la frente del mártir, tema que por cierto no fue raro en la Nueva España (Figura, 70). La presencia de la espina en la imagen del Señor de la Cueva fundacional es un recordatorio de tal suplicio. Este pasaje se incrementó a raíz del supuesto descubrimiento de la corona de espinas en el siglo XIII, el franciscano san Luis rey de Francia la compró en 1239 a un veneciano (Figura, 71), decidió construir la fastuosa Santa Capilla en París para resguardar ésta y otras reliquias. La reliquia causó tanto furor que un sinnúmero de iglesias demandaron trozos de la misma, entonces comenzó la repartición de las Santas Espinas. Desde entonces y en casi toda la Edad Media este tema se convirtió en uno de los atributos más populares de Cristo. Los franciscanos fueron los principales promotores del culto, y en la Nueva España tuvo buena acogida. El descubrimiento de la reliquia sin duda motivó a que videntes como santa Brígida, en el siglo XIV, aclararan que la corona de espinas se la habían vuelto a poner a Cristo al clavarlo a la cruz: “Entonces la corona de espinas, que habían removido de su cabeza cuando estaba siendo crucificado, ahora la ponen de vuelta, colocándola sobre su santísima cabeza. Punzó y agujereó su imponente cabeza con tal fuerza que allí mismo sus ojos se llenaron de sangre que brotaba y se obstruyeron sus oídos”²²⁴. Con el transcurrir de los siglos, los artistas explotaron el tema profusamente en lienzos y esculturas; a placer aumentaban o disminuían el tamaño de la misma corona, su forma y

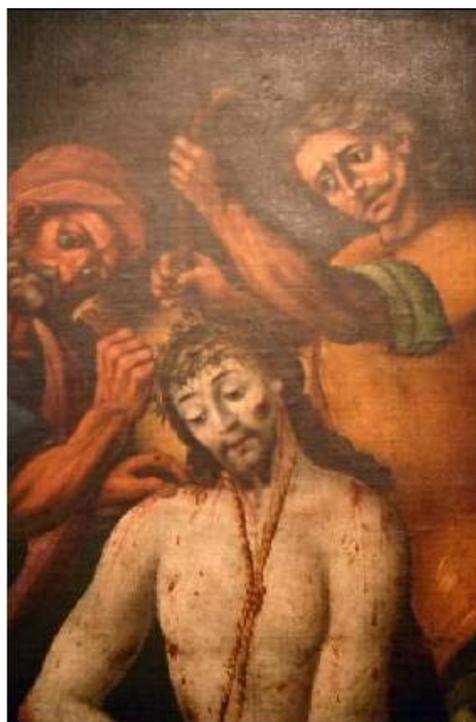


Figura 70. Coronación de espinas. Mèxico, siglo XVIII. Colección Alfredo Vergara Casas.



Figura 71. San Luis rey de Francia portando la corona de espinas, pintura de retablo, siglo XVIII. Ozumba, estado de México. Foto: Guillermo Arce.

²²⁴Revelaciones de Santa Brígida: www.saintbirgitta.com/spanish/book1/b1_revel19.htm. Consultado 10/enero/2010.

también los chorros de sangre. En un acto de sublime dolor piadoso maternal, Rubens representa a la Virgen María quitándole la espina que se ha clavado en la frente ensangrentada de Jesús. En España, en donde seguramente fue bien recibida la idea se labraron imágenes que recreaban las espinas hirientes que perforan la piel de Cristo, una en especial posee un canalillo labrado que puede alojar o facilita la inserción de las espinas de coronas metálicas, me refiero a la talla de: “Nuestro Padre Jesús Nazareno” (ca. siglos XVI-XVII) (Figura, 75) venerada en la Capilla de San Juan de Letrán en Jerez. Sin embargo, como rasgo propio del gusto hispano por este atributo, al parecer se dio preferencia para incluir puntas de espinas que atraviesan las cejas derechas de Jesús. Las agudas puntas lastiman hasta sus párpados mismos. Sólo citaré a dos piezas, la primera es el Cristo de los Remedios, que data del siglo XVI (Figura, 76), se le rinde culto en la catedral de Tenerife, en esta pieza una espina de la corona asoma bajo la ceja²²⁵. En la otra talla, un gran trozo de espina es el rasgo distintivo que incluso le da título a la escultura: el Señor de la Espina (Figura 77), del año de 1764, se localiza en Santa María de la Colegial²²⁶.

Si bien fue rara la inclusión de “la espina en la frente de Cristo”, en la estatuaria novohispana tampoco se desconoció este atributo tan particular, ya que todavía sobreviven varias efigies de ese periodo en distintas advocaciones que la incluyen, tanto en culto público como en los acervos del INAH²²⁷. Sólo por citar algunas imágenes, puedo hablar de unas que están resguardadas en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlan-INAH²²⁸, en ese repositorio hay un Ecce Hommo con dos gruesas puntas verdes clavadas, que apuntan hacia abajo en “V” (Figura, 78), que recuerdan las espinas de la corona que se hunden bajo la piel traslúcida de la frente de varias tipologías de la *Santa Faz* coronadas, tal como la de Herrera (Figura, 56), el grabado alemán (Figura, 52) y una tabla perteneciente al arte denominado Maestro Perea del siglo XV (Figura, 48). Otra pieza posee la recreación tal y como en la Santa Faz del Museo del Carmen la presenta (Figura, 61), es un Crucifijo cuyos rasgos faciales son esquemáticos, casi geométricos y un tanto toscos (Figura, 79). En cuanto a las imágenes que aún permanecen en culto público puedo hablar de un Santo Entierro en San Felipe del Progreso en el estado de México y otra pieza fundamental con la misma advocación, es el Cristo del Cardonal en Hidalgo (Figura, 74).

²²⁵ Jesús Pérez Morera, *et al*, *Imágenes de fe, Santa Iglesia Catedral de La Laguna*, San Cristóbal de la Laguna, Producciones Gráficas S.L., 2000, p. 34.

²²⁶ Cuya autoría es del maestro José de Zazo y Mayo, Talavera de la Reina, Toledo-España.

²²⁷ El motivo más poderoso por el cual no se pueden analizar o descubrir si más esculturas la contienen, es por las pelucas que las cubren.

²²⁸ Agradezco a la maestra Fanny Unikel Santoncini (profesora titular del Seminario Taller de Restauración de Escultura Policromada de la ENCRyM) tanto por su asesoría como por el haberme permitido conocer y fotografiar tales imágenes cuando estaban en proceso de restauración.



Figura 72. Señor del Cardonal, detalle de la espina. Foto: ENCRyM-INAH.



Figura 73. Detalle de la talla: "Nuestro Padre Jesús Nazareno". Capilla de San Juan de Letrán, Jerez-España, ca siglos XVI-XVII. Foto: José A. Álvarez Barea.

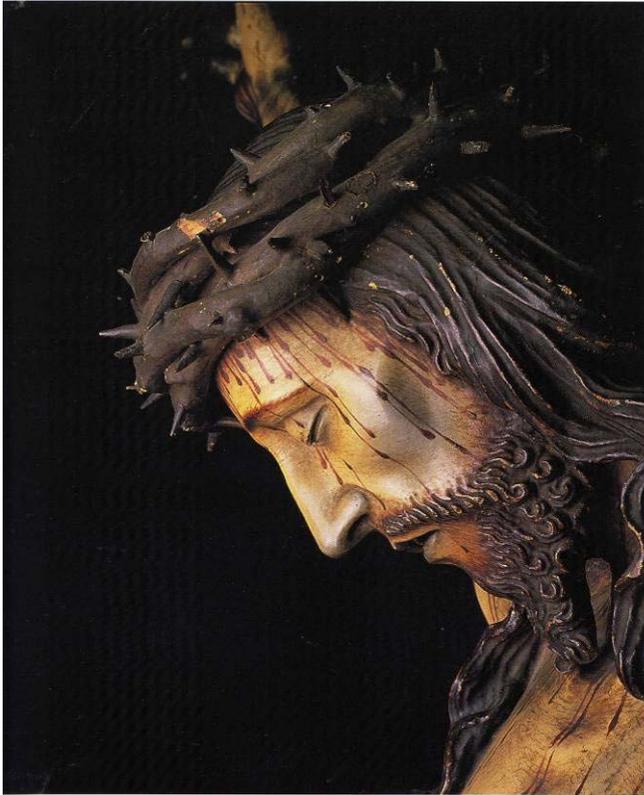


Figura 74. Cristo de los Remedios. Foto Fernando Cova del Pino.



Figura 75. Señor de la Espina.



Figura 76. Ecce Homo. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

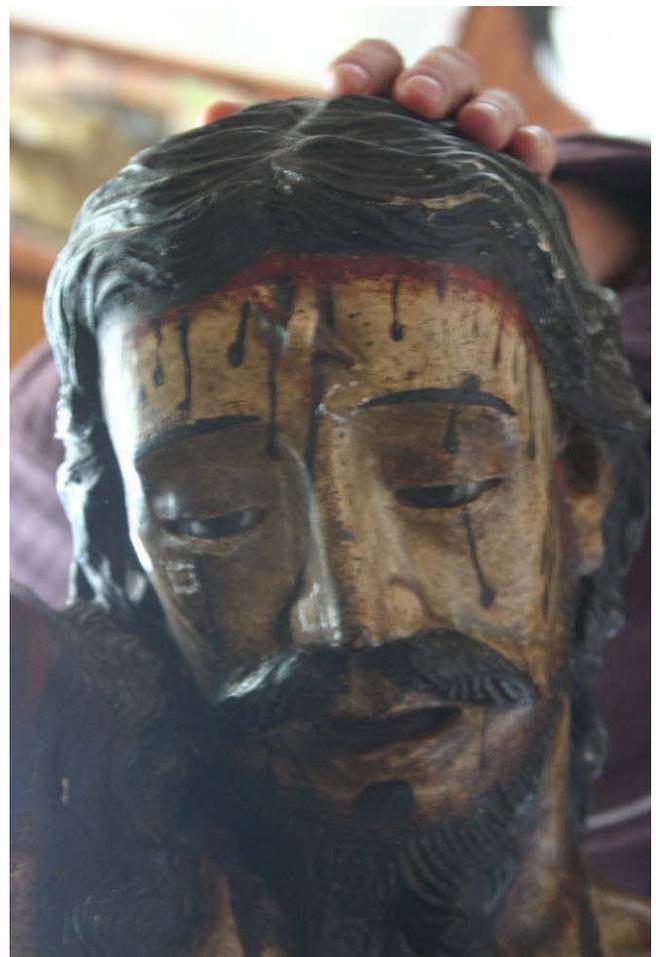


Figura 77. Crucifijo. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

Esta imagen parece haber sido creada por el mismo artista o taller, por lo que después nos detendremos a analizarla por su grado de importancia. Como pudimos darnos cuenta, hay variaciones en la forma de representar las espinas en la frente de Jesús, mientras que en unos casos son varitas añadidas como en las esculturas hispanas; en las novohispanas, las espinas son parte fundamental que brindan continuidad a la forma escultórica y dan el efecto de que levantan y astillan la piel en diferentes sitios de la cabeza, las cejas y por supuesto la frente de los cristos. Como anteriormente comenté, creo que el hecho de encontrar el mismo elemento repetido en este crucificado, posiblemente se debe a que los clientes lo exigían, de esta manera sería natural la copia o repetición en otros talleres. De cualquier modo, también puede ser evidencia de la intencionalidad que algunos imagineros poseían por reproducir un atributo que vinculara sus obras a un *verdadero retrato*, el cual acabó siendo un mero clisé más.

Es bastante creíble que en aquellos lugares a donde floreció el culto a las espinas aisladas, resultaron ser sitios propicios para que se tallaran piezas con esta particularidad. Por ejemplo en 1578 llegaron a la Nueva España varias reliquias regaladas por el Papa Gregorio XIII, entre éstas venía un trozo de la cruz y la que se decía ser una espina de la corona fueron las más aclamadas²²⁹. La gente se arremolinó en torno a la multitudinaria procesión del traslado solemne de las reliquias, esta ceremonia fue precedida por el virrey, los oidores, ministros de la Real Audiencia alcaldes y demás nobles. En el



Figura 78. Santa Rita, Miguel Cabrera, atribución. Nueva España, ca. 1695 - 1768. MUNAL.

marco de tales actos litúrgicos se realizaron mascaradas, arcos triunfales, danzas indígenas así como concursos poéticos y literarios, también se escribieron versos españoles y latinos teniendo como tema de inspiración precisamente la *Spina bella*, según las crónicas dichos festejos fueron los más notables de todo el siglo XVI²³⁰. Es muy plausible que el culto a las espinas aisladas de la corona, que junto con sermones, meditaciones y oraciones medievales sobre la Pasión y los sufrimientos de Cristo

²²⁹ José Rojas Garcidueñas, José Juan Arrom, *Tres piezas teatrales del virreinato: Tragedia del triunfo de los santos, coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala, comedia de san Francisco de Borja*, Ed y prólogo de j. Rojas Garcidueñas y J. Juan arrom, México, IIE-UNAM, 1976, p. 6.

²³⁰ *Ibid.*, p. 22.

repercutieran también en su proyección sobre experiencias místicas. La hagiografía de Santa Rita es muy elocuente al respecto, se narra que en 1443 tras escuchar un sermón de Santiago de Monte Brandone durante Cuaresma en la ciudad de Cascia, a la santa se le concedió la gracia de tener inserta una espina clavada rectamente justo al centro de su frente -casi como un clavo- (Figura, 78), la cual acabó convirtiéndose en el elemento más distintivo de su iconografía. Si Rita contaba con el estigma de una herida que el mismo Cristo poseía, entonces no fue difícil que se le recreara ésta tal y como la muestran las Verónicas y Santos Entierros que se analizaron, hubo una veneración importante a Santa Rita durante la época novohispana y que ha podido sobrevivir hasta nuestros días, baste señalar la escultura que de ella se venera en la Catedral metropolitana con la espina análoga al Señor de la Cueva fundacional (Figura, 79).



Figura 79. Santa Rita, ca. Siglos XVIII-XIX. Catedral de la ciudad de México.

Este gusto por el atributo de la espina hiriente en la frente de Cristo fue una tradición de larga continuidad, la evidencia lo representa la lámina decimonónica del Museo del Carmen (Figura, 61). En el siglo XIX el pasaje bíblico de la coronación de espinas todavía inspiraba diversas manifestaciones artísticas y literarias, no sólo en el mundo católico sino que también repercutió en el pensamiento del puritanismo. A pesar

de que la tradición protestante es anicónica, eso no importó para que el estatuto de la imagen derivara en una propuesta de recreación mental, y quien dio la mejor representación escrita de este sentir fue el pastor bautista británico Charles Haddon Spurgeon quien elaboró un sermón con dicha temática. Aunque intentó minimizar al objeto del suplicio, en sus reflexiones se vierten diferentes dilucidaciones sobre qué tipo de arbusto espinoso fue el que utilizaron los verdugos para humillar a Jesús, los diferentes simbolismos de este martirio de Jesucristo y lo que representan las espinas aisladas, así como el debate sobre la imposibilidad de plasmar artísticamente tal suplicio; y a pesar de que Charles Haddon lo negó, todo su relato parece inspirado en las imágenes escultóricas y plásticas más comunes y populares de la escena de la coronación de espinas:

Ahora abrámonos paso hasta el cuarto de los guardias, y contemplemos a nuestro Salvador ceñido con la corona de espinas. No nos detendremos mucho en las especulaciones acerca del tipo de espinas que le pusieron. De conformidad a los rabinos y a los especialistas en botánica habían unas veinte o veinticinco especies diferentes de arbustos espinosos que crecían en Palestina. Y diferentes escritores han seleccionado ya sea unos u otros de esos arbustos, de acuerdo a sus propios juicios o preferencias, como las espinas peculiares que fueron usadas en esta ocasión. Pero, ¿por qué elegir una espina entre muchas? Él no soportó sólo un dolor, sino todos; y cada espina sería suficiente (...) Muy bien podría ser que más de una variedad de espinas haya sido tejida en esa corona: sea como fuere (...) Los soldados podrían haber usado ramas flexibles del árbol de acacia, esa madera que no se pudre, de la cual tomaron para hacer muchas de las sagradas tablas y utensilios del santuario; y, por tanto, habrían sido utilizados de manera significativa si ese fuera el caso. Podría ser cierto, como los antiguos escritores generalmente lo consideraban, que la planta fuera la conocida como *spina Cristi* (espina de Cristo), pues cuenta con muchas espinas agudas y pequeñas, y con sus verdes hojas se podría tejer una guirnalda, como las que se utilizaban para coronar a los generales y a los emperadores después de una batalla. Pero vamos a dejar este asunto; fue una corona de espinas la que traspasó su frente, y le causó sufrimientos a la vez que vergüenza, y eso nos basta. (...) ¿Acaso han conocido alguna pluma o lápiz que pudiera pintarlos? Incluso un Miguel Ángel o un Rafael podrían muy bien rehuir el intento de pintar este cuadro; y la lengua de un arcángel podría consumirse en el esfuerzo de cantar las aflicciones de Aquel que fue cargado con la vergüenza de nuestras transgresiones vergonzosas. Les pido que, más que escuchar, mediten, y que se sienten y vean a su Señor con sus propios ojos amantes, en vez de considerar mis palabras. Yo sólo puedo bosquejar el cuadro, delineándolo toscamente al carbón; debo dejar que ustedes le pongan los colores, y que luego se sienten y lo estudien, pero fracasarán como fracaso yo. (...) Estas espinas salpicadas con sangre son plantas de renombre, preciosas en la cirugía celestial, si son usadas correctamente. Basta que tomen una sola espina de esta corona y que la usen como una lanceta, y hará brotar la sangre caliente de la pasión y abatirá la fiebre del orgullo; es un remedio maravilloso para las hinchazones de la carne y las dolorosas llagas del pecado. Quien ve a Jesús coronado de espinas detestará mirarse a sí mismo, excepto si es a través de las lágrimas de la contrición. Esta espina en el pecho hará que los hombres canten, pero no con notas de congratulación egoísta, sino con notas que serán las de una paloma que gime por su amado²³¹.

Como podemos advertir, sermones de este tipo pudieron ser una posible fuente de inspiración de la potenciación de este atributo, incluso en el pensamiento protestante.

²³¹ Charles Haddon Spurgeon, *El Púlpito del Tabernáculo Metropolitano*, en http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2RfO_rXUXVgJ:www.spurgeon.com.mx/sermon1168.html+Charles+Haddon+Spurgeon+espina+cristo&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es. Consultado, 12/noviembre/2010.

OTRAS PIEZAS SEMEJANTES AL SEÑOR DE LA CUEVA FUNDACIONAL

Investigar los parentescos que existen con otro tipo de imágenes es una tarea que ayuda a rastrear las piezas clave, o cabezas de serie que sirvieron de canon o inspiración para la elaboración de tallas posteriores. En este aspecto se puede decir que hay por lo menos tres casos, con posibles nexos estilísticos con relación a la escultura objeto de este estudio. Durante el proceso de esta investigación, la maestra Leonor Labastida fue quien me señaló la existencia de una pieza similar al excelente trabajo artístico que posee el Señor de la Cueva primigenio. La talla en cuestión es el Santo Entierro del Cardonal que se venera en la iglesia de la Inmaculada Concepción del Valle del Mezquital en el estado de Hidalgo. Son asombrosas las concomitancias de ambas imágenes, lo que nos llevó a formular la hipótesis de que pudieron haber sido manufacturados en el mismo taller, o que quien talló las piezas fue el mismo maestro. Para comprobar lo anterior Fanny Unikel Santoncini me ha señalado que habría que ver más casos, realizar un análisis de laboratorio de las muestras de madera, de policromía, veladuras y enlizados entre otras cosas más²³². Empero, las diferencias son pocas y las más evidentes que se observan en el del Cardonal, con respecto al Señor de la Cueva, es que en el primero prevalece la advocación del crucificado porque las extremidades inferiores están flexionadas y con el pie derecho sobre el otro²³³, y es más pequeño su tamaño en dimensiones de largo y ancho, además tiene uñas postizas. Aún así, son pocas las diferencias en del trabajo de la anatomía de ambas piezas.

Están muy emparentadas entre sí en cuanto a forma y técnica, por ejemplo se usaron coníferas como materia de trabajo para las dos, también se repite el mismo sistema de articulaciones mediante goznes de paleta, o chuleta, así como en aspectos técnicos como el uso de mascarilla. Es en el tallado de los rasgos faciales donde se observa el mayor grado de cercanía, así como en los elementos iconográficos individualizados como los golpes y la espina recreados casi de la misma forma y en el mismo lugar. La única diferencia es que en la del Cardonal es pintada, lo que sugiere que se pidió agregar este detalle ya terminada la talla o probablemente hubo un intento por expresar el posible referente pictórico de donde fue retomada ya sea de un lienzo o grabado²³⁴, porque como vimos la del Señor de la Cueva es tallada. Este particular atributo, parece confirmar uno de los sellos

²³² Estoy totalmente de acuerdo con la maestra restauradora; sin embargo, una de las aportaciones de la historia del arte es tratar de resolver interrogantes a partir de las interpretaciones que el estudio visual y estilístico nos arroja dicha información, para después complementarse con las fuentes históricas, iconográficas e iconológicas. Afortunadamente ambas piezas han sido intervenidas por restauradores profesionales, la de la Cueva fue llevada a cabo por la CNMH en tanto que el del Cardonal por parte de la ENCRyM, en los informes podemos encontrar las similitudes tanto de forma como de estilo. Aunque hace falta hacer un estudio comparativo mucho más a fondo.

²³³ Además continúa en uso litúrgico para el Acto del Descendimiento y las de Iztapalapa ya no.

²³⁴ Todo parece apuntar que esta policromía es original.

distintivos del maestro que labró al Señor de la Cueva primigenio, y que fue inspirado en la convención de la *Santa Faz*.

La forma de la barba de las dos imágenes (corresponde a la manera en que se trabajaban muchas imágenes en la época novohispana) son rizadas e interrumpidas en el área del bigote por el surco nasolabial, pero las barbas son distintas en forma, ya que en la de Hidalgo lo bífido que caracterizan las barbas nazarenas se evocó mediante gruesos mechones labrados con un surco a manera de voluta en medio de la barbilla, que se abre arriba y se enrolla hacia adentro en la parte inferior, casi como una “X” redondeada. La barba del Cristo del Cardonal es ondulada y, se aprecia que fue trabajada con gubias de tamaño medio que dieron por resultado cierta grosura en las líneas, en cambio en la del Señor de la Cueva es mucho menos redondeada, quizá porque la madera así se lo impuso al maestro; sin embargo, siguió la misma solución de la “X”, sólo que en esta pieza apenas y fue evocada por lo pequeño de la barba y está abierta a los extremos, además, dicho aspecto le da cierta singularidad pues la doble punta nazarena es lo más habitual.

El trabajo de la barba en el Señor de Iztapalapa resalta, ya que el vello facial está tallado delicadamente y delineado con un admirable realce, en estos detalles se demuestra el gran dominio que el imaginero poseía con las gubias pequeñas, pues logró que las líneas que simulan pelo den el efecto de una barba bien arreglada y recortada, aquí la transición de los volúmenes tallados a los pictóricos se dio a través de un buen peleteado a punta de pincel, esta parte de la policromía, pareciera ser original o muy antigua. En otros lados se completó e integró el vello a la barba pintándolo como en el caso de la mosca.

En contraste, ambas cabezas carecen de cabelleras talladas; a pesar de ello con una intencionalidad estética —como es usual en estas esculturas— se les insinuó cabello con el pigmento café oscuro semejante al de la barba. El objetivo de lo anterior es obvio, las esculturas fueron hechas para llevar pelucas. Esta característica es muy particular de las imágenes de los siglos XVII y XVIII. De acuerdo con el trabajo de restauración del Cristo del Cardonal realizado en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (en adelante ENCRyM), las restauradoras observaron que existe un Santo Entierro similar del siglo XVIII en la parroquia de Santa Lucía de la Delegación Álvaro Obregón; les llamó la atención porque esta otra pieza tenía similitudes con el Cristo del Cardonal. Pero el Santo Entierro de Santa Lucía posee diferencias importantes, tales como la inclusión de costillas y uñas postizas, además de que está articulada en los tobillos. Sin embargo, no parece ser de la misma mano que labró al Señor de la Cueva fundacional, debe hacerse un análisis comparativo más exhaustivo para analizar las diferencias y analogías. Otra pieza de la cual hace falta estudiar comparativamente es una talla de Ecce Homo articulado (Figuras, 85-86), la pieza se localiza en la parroquia de San Francisco Tlaltenco, en Tláhuac, esta otra advocación además de

mostrar la brutalidad en impactantes heridas patéticas, es diferente porque posee grandes llagas que exponen hasta los huesos, pero el entallado de los rasgos faciales, así como la anatomía recuerdan mucho al Señor de la Cueva fundacional y al del Cardonal, inclusive contiene labrada de forma similar la espina sobre su frente, muy parecida a lo que he señalado en esta investigación, sólo un estudio más especializado despejara estas incógnitas. Podría ser que el imaginero hiciera la mascarilla y se ensambларan con distintos cuerpos escultóricos, tal vez los aprendices y otros imagineros intervinieron en la construcción de las piezas, de ahí el porqué de las divergencias más notables.

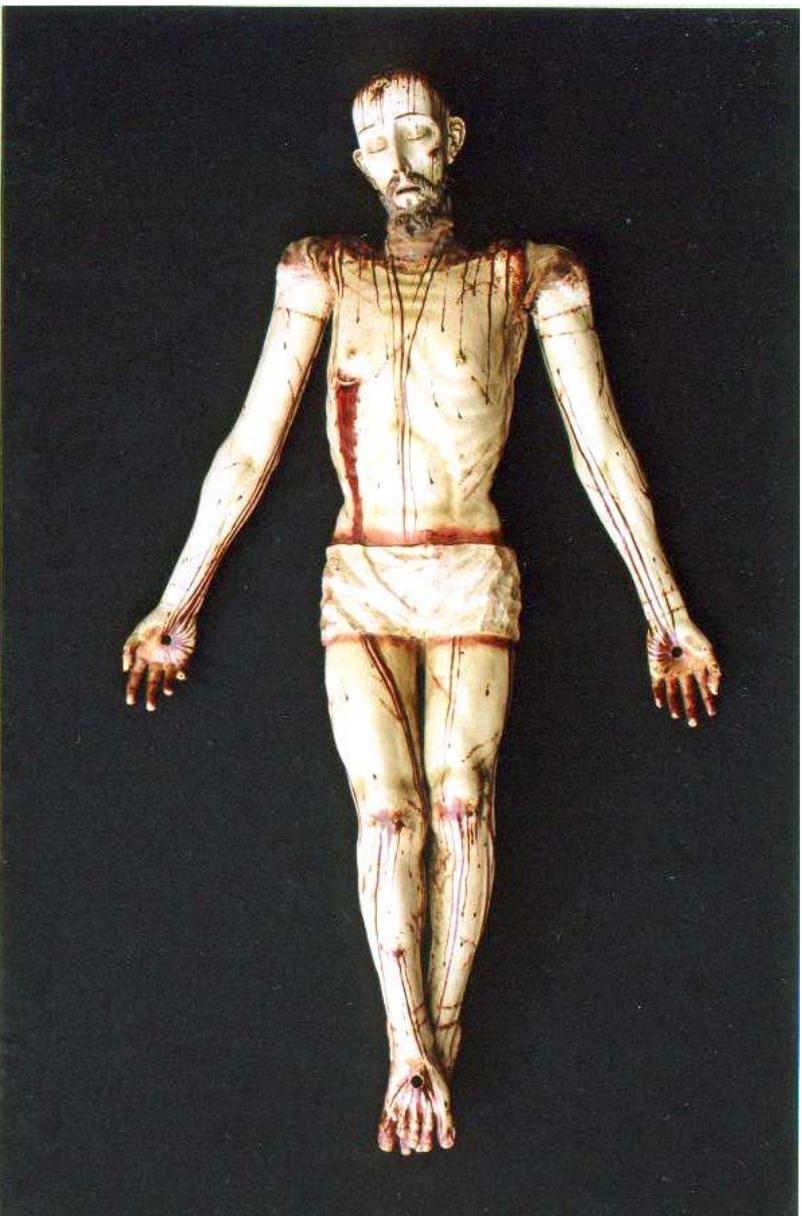


Figura. 80. Cristo del Cardonal, Cuerpo entero. Foto: ENCRyM.



Figura. 81. Señor de la Cueva fundacional, Cuerpo entero. Foto: CNCPC.



Figura 83. Rostro del Cristo del Cardonal. Foto: ENCRvM.



Figura 82. Rostro Señor de la Cueva. Foto: Nain A. Ruiz Jaramillo.



Figura 84. Detalle de la barba del Señor de la Cueva.



Figura 85. Ecce Homo, Imagen articulada, parroquia de San Francisco Tlaltenco, en Tláhuac. Foto: Guillermo Arce, a quien agradezco el habérmela proporcionado y señalado la existencia de la pieza.



Figura 86. Ecce Homo, Cuerpo entero. Foto: Guillermo Arce.



Figura 87. Santo Entierro. Parroquia de Santa Lucía, Delegación Álvaro Obregón. Foto: ENCRyM.

EL SANTO ENTIERRO COMO PIEZA CLAVE DURANTE LA SEMANA MAYOR

Dijo una voz popular: «¿Quién me presta una escalera para subir al madero para quitarle los clavos a Jesús el Nazareno?» Oh, la saeta, el cantar al Cristo de los gitanos siempre con sangre en las manos siempre por desenclavar. Cantar del pueblo andaluz que todas las primaveras anda pidiendo escaleras para subir a la cruz.

Antonio Machado.

La advocación del “Santo Entierro” a la que pertenecen ambas esculturas del Señor de la Cuevita, es una tipología cuya funcionalidad estuvo vinculada a las ceremonias del Acto del Descendimiento. A los expertos en la materia les parecerá que no es algo fuera de lo común que nos detengamos en tal pormenor tan común; sin embargo, para la historia regional de Iztapalapa es de gran relevancia. Primeramente porque han sido poco o nada estudiadas dichas ceremonias durante el periodo virreinal de Iztapalapa. Cabe señalar que también ha desaparecido totalmente de la memoria colectiva de los iztapalapenses, incluso varios estudiosos y cronistas de la historia y cultura del pueblo de Iztapalapa le han dado poca importancia al tema. Es de sumo interés principalmente para los investigadores que se han devanado los sesos por averiguar el origen de la representación de la Pasión en el sitio. Aquellos que citaron la ceremonia del Descendimiento, no le dieron la debida importancia que representa como el antecedente más remoto de la multitudinaria representación de Semana Santa en el pueblo de Iztapalapa, de hecho, es casi una nota al margen. Desde mi punto de vista no prestaron mucha atención a las ceremonias del Descendimiento realizadas en el pueblo de Iztapalapa. Autores como Silvia Zugarazo, Mariangela Rodríguez y Richard C. Trexler, entre otros más, prefirieron realizar estudios comparativos con otros sitios y darle mayor peso a los antecedentes culturales e históricos de las representaciones personificadas novohispanas, con las que correlacionan el famoso Vía Crucis. Al parecer también han puesto mayor atención en el análisis del origen del fenómeno cultural en el siglo XIX. No es que estuvieran mal los investigadores, ya que simplemente sus intereses y objetivos eran otros, pues acertadamente se centraron en estudiar la puesta en escena con seres humanos, pues es posible que la representación de Semana Santa con “actores” haya comenzado en Iztapalapa en el siglo XIX. Pero también debe tomarse en cuenta que el Acto del Descendimiento está basado en un poderoso antecedente “teatral” en la liturgia y la tradición.

En el momento que expuse mis hipótesis vertidas en esta tesis ante un medio de comunicación²³⁵, la maestra Beatriz Ramírez me comentó que no se debía “confundir” entre lo que eran las acostumbradas procesiones que en cualquier iglesia de la Nueva España se llevaban a cabo con las representaciones personificadas; sin embargo, considero que el Descendimiento escultórico es en realidad lo que motivó e inspiró, o dio la pauta para llevar a cabo la representación de los últimos días de la vida de Cristo en Iztapalapa, pues antes no se había planteado a fondo esta ligazón y antecedentes que ataran la tradición novohispana con la actual representación en el lugar. Incluso todavía es controvertido saber cuándo fue el momento en que la puesta en escena se comenzó a realizar con actores del pueblo. La mayoría de los investigadores que he consultado, consideran que dio inicio en algún año del siglo XIX, en este debate por esclarecer la duda han participado de igual manera algunos vecinos de los ocho barrios, entre los que destaca el señor Ángel de la Rosa quien deduce: “que ya se escenificaba la Semana Santa en el pueblo de Iztapalapa en el último tercio del siglo XVIII²³⁶”, para tal afirmación se sustentó en un documento de 1782 que versa sobre un terreno llamado los Terremotes que era arrendado “para ayuda de los gastos que eroga en los Apóstoles de Semana, y dar de comer a la república”²³⁷. Mientras que para Silvia Zugarazo: “Las primeras escenificaciones eran más bien una conmemoración entre vecinos y parroquianos que utilizaban imágenes para recrear los diferentes pasajes del sufrimiento y muerte de Jesucristo”²³⁸.

Aunque esta última investigadora puso atención al papel protagónico que las imágenes tenían en las “conmemoraciones” realizadas antes de la gran puesta en escena, tanto ella como el señor De la Rosa no tomaron en cuenta la importancia de la funcionalidad mecánica de las esculturas mediante el Acto del Descendimiento novohispano, cuyo papel protagónico lo poseían las esculturas del Señor de la Cueva durante el Viernes Santo. Las articulaciones que contienen ambas esculturas no son meramente decorativas. Tampoco se ha tomado en cuenta el valor intelectual y participativo, tanto de los múltiples párrocos como de los miembros de las cofradías del Santísimo Sacramento y Santo Entierro en prefigurar dicho arquetipo. Como sucedió en muchos sitios, este tipo de imaginería propició o fue el antecedente de un sinnúmero de representaciones vivientes. “Hoy se puede afirmar con seguridad que son varios cientos de localidades en España como en México que, aún teniendo Cristos yacentes articulados, ignoran que el Descendimiento constituyó uno de los ritos populares

²³⁵ Alberto Solís, “Iztapalapa, orígenes e influencias de una Pasión”, en *Milenio diario*, periódico, Viernes 2 de abril del 2010, año 11, Número 3745, p. 34.

²³⁶ Ángel de la Rosa, “La Semana Santa en Iztapalapa, antecedentes y crónicas”. Adelantos de su publicación, documento de Word, 2010, p. 1. Agradezco a mi colega Beatriz Ramírez haberme mandado el correo electrónico donde venía esta información, así como al sr. Ángel de la Rosa por su anuencia para que yo lo consultara.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Zugarazo, *op.cit.*, p. 7.

más importantes de sus Semanas Santas”²³⁹. Los cofrades de Iztapalapa realizaban ceremonias más complejas durante la semana mayor en la época novohispana, iban más allá de simples “conmemoraciones entre vecinos y parroquianos”. De la misma forma los datos en las fuentes no se circunscriben sólo a legajos sobre tierras para el sostenimiento de Semana Santa, seguramente los referidos apóstoles que encontró el señor Ángel no son actores, sino doce pobres a los que la Cofradía del Santísimo Sacramento tenía la responsabilidad de mantener y ayudar durante Semana Santa. Les enjuagaban sus pies durante el lavatorio, tal y como en otras cofradías se hacía. Aunque he de señalar que ese número de personas sí evocaba a los apóstoles. Desde mi punto de vista, el Acto del Descendimiento novohispano es la fase embrionaria de la representación de la Semana Santa actual, ya que las personas y esculturas se fusionaban en los ritos, ceremonias y peregrinaciones, liturgia que de igual forma está basada en un poderoso antecedente “teatral” como dije. A continuación haré una breve semblanza del origen y trascendencia de esta ceremonia.

El Acto del Descendimiento está basado en un hecho que durante mucho tiempo se consideró circunstancial, en el que José de Arimatea junto con Nicodemo bajaron de la cruz el cuerpo de Cristo. Es sólo un brevísimo pasaje bíblico, más que nada narrativo, sin importancia desde el punto de vista teológico, porque siempre han resultado más importantes la Crucifixión y la Resurrección. Pero a lo largo de los siglos fue formándose toda una compleja liturgia en la que la escultura móvil tuvo un papel preponderante durante la Semana Santa, en la que a la escultura móvil tuvo un papel preponderante. El tema pictórico del Descendimiento es de origen bizantino y se difundió a través de pinturas miniaturas plasmadas en ciertos manuscritos litúrgicos de los siglos IX-X. La tipología de esculturas articuladas yacentes de Jesús muerto, hasta hace poco se creía que tenían sus referencias más antiguas en el septentrión de Alemania, ya que es allí a donde se localiza la talla que se consideraba la más arcaica con este tipo de iconografía, *ca* 1290, tradición que se propagó hasta Suecia; pero varios ejemplos hispanos cronológicamente tempranos han revelado la anticipación de los mismos frente a los arquetipos del Norte de Europa²⁴⁰. Las esculturas eran vendidas unidas a su cruz, pero podían desclavarse y así quedar exentas. Al parecer el culto llegó a Mallorca, España alrededor de los siglos XII y XIII, de este mismo periodo es el Cristo de los Gascones cuya talla yacente de características románicas es considerada una de las más antiguas del mundo hispano²⁴¹,

²³⁹ Domínguez Moreno, La funcionalidad del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres), <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=656>, consultado: 17/junio/ 2010.

²⁴⁰ Carrero Santamaría, *op.cit.*, pp. 463-464.

²⁴¹ *Ibid.*

pero no es sino hasta los siglos XV y XVI que esta tipología y su culto se volvió habitual tanto en Cataluña como en Valencia, no así en Castilla²⁴².

Este tipo de esculturas se utilizaban en ceremonias de la Semana Santa y tales liturgias han sido vinculadas como una de las referencias medievales que antecedieron el teatro moderno, ya que para las representaciones se construían ciertos edificios como marcos escenográficos que remitían a los escenarios donde se desarrolló la Pasión de Cristo. Una de las ceremonias principales en esta fiesta, era la que conmemoraba el Entierro y Resurrección. Durante el periodo Pascual se llevaban a cabo varias ceremonias, entre éstas la *Elevatio*, *Depositio* y *Visitatio*, en la que se “sepultaban” u ocultaban simbólicamente las hostias sobrantes de la comunión del viernes, junto con la escultura yacente de Cristo que presidía el rito. El Viernes Santo sacaban la imagen clavada a la cruz en una peregrinación solemne, durante la *Adoratio Crucis* como su nombre lo indica, era venerada en el presbiterio o en un altar. Luego —frente a todos los devotos—²⁴³ la desclavaban de la cruz y mediante paños la descendían, teniendo cuidado que los brazos estuvieran pegados al cuerpo, la escultura representaba al cuerpo muerto de Cristo, luego era amortajada y depositada en su altar del Santo Sepulcro (*La Depositio*)²⁴⁴. Muy temprano el Domingo de Resurrección deshacían la mortaja y sacaban la talla. En las vísperas al domingo de Pascua se realizaba la *Elevatio*, después exhibían las hostias y al Cristo que anteriormente ocultas a los feligreses y los cuales se depositaban nuevamente en el altar mayor.

Durante la Pascua se consumaba la *Visitatio*, el sepulcro ya está vacío, en tanto que los despojos de la mortaja yacían sobre el suelo del Santo Sepulcro. En ocasiones un individuo se vestía como ángel para dar la buena nueva de la resurrección a clérigos, o mujeres, que representaban a las Tres Marías. Dichos ritos están descritos en algunos manuscritos como en el *Ordo Romanus* localizado en el monasterio benedictino de Barkin, próximo a Londres, fechado en 1370, que es la fuente más antigua en la que se describe el empleo de un crucifijo articulado en la liturgia del Viernes Santo²⁴⁵. En la Nueva España tuvo presencia dicho ceremonial desde 1583, donde a veces se combinaba con representaciones de actores e imágenes durante la Semana Santa. Chimalpain registró lo siguiente:

²⁴² María José Martínez Martínez, “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Univ. de Valladolid, Fac. de Filosofía y Letras, 69/70.2003/04 (2004). p. 234.

²⁴³ En un principio era una ceremonia que era realizada en el Santo Sepulcro de Jerusalén al interior de los monasterios, y sólo los monjes podían presenciarla.

²⁴⁴ Freedberg, *ibíd*, p. 327.

²⁴⁵ Martínez Martínez, *ibíd*, p. 234. Otro texto interesante es el *Liber Ordinarius* de la Colegiata de Essen, Alemania, que data de la segunda mitad del siglo XIV, en donde también se narra el uso de espacios arquitectónicos, como edificios e iglesias que remitían a la arquitectura jerusalimitana, para conmemorar el descubrimiento de la Vera Cruz.

Año 13 Caña 1583 [...] también se hizo una procesión en el Viernes Santo por los religiosos de Santo Domingo y los españoles. Hicieron una representación de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, así como de su entierro que fue cosa maravillosa el seguir los sufrimientos padecidos por Dios Nuestro Señor Jesucristo, que nunca se había ejecutado cosa igual en las iglesias de México [...] en 1587 se hizo por primera vez la representación de la Pasión de —nuestro Señor Jesucristo en Viernes Santo en Coyoacán—²⁴⁶.

Pese a que el autor no especificó si en las representaciones de “la Pasión”, o los “padecimientos de Jesucristo”, y su “Entierro” son llevadas a cabo por personas o imágenes, tampoco se puede negar la interacción de ambas tradiciones, pues estas ceremonias se realizaban tanto con actores como con esculturas simultáneamente, aunque también se podía prescindir de las tallas. No obstante, los registros apuntan a que la ceremonia fue llevada a cabo formalmente por los hermanos de la primera Cofradía del Descendimiento y Santo Sepulcro (fundada en 1582 en la capital del virreinato), quienes en 1584 pudieron escenificar la liturgia en la plaza de Santo Domingo de la ciudad de México²⁴⁷, el rito fue descrito de forma sublime por Dávila Padilla, quien registró que después de que el clérigo daba su sermón al tratar de dar sepulcro a la imagen, habían salido ya:

De la sacristía revestidos cinco sacerdotes y cinco ministros con vestiduras sagradas [...] Cuando han quitado el clavo de una mano queda desgobernado el brazo, y sustentado en la toalla blanca, que un sacerdote extiende para tenerle: no hay quien tenga las riendas a las lágrimas, ni el corazón el sufrimiento. Quitados todos los tres clavos, queda el cuerpo pendiente de las toallas, con que los dos sacerdotes iban ceñidos: y todos los demás religiosos que están al pie de la Cruz tienen tendida una sábana, para recibir en ella al cuerpo santo. Después de puesto en ella, llevaban todos los religiosos a la Reina de los Ángeles, que le recibe y llega al rostro, causando solo este paso tanta devoción como todos juntos [...] suele ser tanto el ruido de los sollozos y sentimiento del pueblo, que apenas se entiende el predicador²⁴⁸.

El mismo Dávila dejó constancia de que después de esta ceremonia no tardó en difundirse por distintos lugares de la Nueva España, donde fue común que en casi todas las iglesias, parroquias, santuarios y capillas contaran con esculturas de cristos articulados, las que sobreviven hoy descansan perpetuamente como yacentes en sus urnas, pero en el pasado tuvieron este uso litúrgico.

Eran raros los templos que no poseían una; a partir del siglo XVIII proliferaron las esculturas del Santo Entierro rígidas, sin goznes. Tampoco debemos quedarnos con la idea de que las ceremonias del Descendimiento se realizaban de la misma manera en todas las iglesias, han variado desde la Edad Media y en cada región tanto del viejo continente como de la Nueva España, se adaptaron a los usos y costumbres locales, mientras que en unos sitios era espectacular en otros se

²⁴⁶ Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*, paleografía y traducción del náhuatl al español por Silvia Rendón, prefacio de Ángel Ma. Garibay, México, FCE, 1965, p. 287. Y 292. Silvia Zugarazo Sánchez utiliza esta información como evidencia de las primeras representaciones de Semana Santa en la Nueva España, *ibíd.*, p. 6.

²⁴⁷ García Perez, *ibíd.* pp. 31-32- 62.

²⁴⁸ Agustín Dávila Padilla, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago México de la orden de los predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de la Nueva España*, Prólogo Agustín Millares Carlo, (Grandes Crónicas Mexicanas 1). Álbum de paleografía hispanoamericana de los siglos XVI y XVII, en colaboración con José Ignacio Mantecón, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, Ed. Academia Literaria, 1956, pp. 561, 563-565.

realizaba de forma modesta e incluso no siempre eran utilizadas imágenes articuladas. Además el Acto del Descendimiento con el transcurrir de los siglos y alcanzar las vías públicas frente los laicos, fue perdiendo solemnidad y lo ceremonioso sucumbía cada vez más ante lo profano, recordemos que esto fue otra de las causas que orilló a los cofrades de Iztapalapa para preservar su imagen fundacional por: “no ser justo que presea tan singular se maneje con la poca veneración ni devoción como en tales actos sucede”²⁴⁹. Por la información documental que tenemos en los libros de cuentas y borradores de la parroquia de San Lucas Evangelista, se observa que durante casi todos los años que estuvieron activos los cofrades del Santo Sepulcro de Iztapalapa, registraron puntualmente retribuciones que hacían “a la parroquia por la celebración del descendimiento del Viernes Santo que correspondía a esta cofradía”, en ese día pagaban nueve pesos para que el párroco celebrara misa con sermón o plática, toda la ceremonia era acompañada con lecturas pasionistas, himnos, antífonas, oraciones y demás solemnidades litúrgicas *ad hoc*, e inclusive podían llevarse a cabo en náhuatl y español, pues había sacerdotes bilingües.

El festejo de la Semana Santa en el periodo novohispano era el de la pesadumbre, se prohibía el redoble de las campanas, el uso de carruajes o coches, las sillas de mano así como de espalda, se conminaba a los principales no hacerse acompañar de sus escuderos y de pajes en señal de humildad y contrición. Desde el Miércoles de Ceniza y a lo largo de la cuaresma se prohibía toda diversión pública: ni teatro, ni toros, ni matrimonios, ni profesiones; todos estaban de luto²⁵⁰. Durante los tres días más importantes de la Pascua en Iztapalapa colocaban a la imagen del Señor de la Cueva en el portal²⁵¹ (o segunda capilla) y el altar se cubría con un velo gran parte del Viernes Santo, así el tabernáculo era enflorado y rodeado con ceras encendidas²⁵². Había gente encomendada para sahumar mientras se desarrollaba el Acto del Descendimiento, al mismo tiempo la ceremonia era amenizada por cantores contratados con todo y músicos, que con tristes acordes de un clarín, un órgano y quizá otros instrumentos más, producían emotivos sentimientos en la concurrencia. Las articulaciones que ambas esculturas del Señor de la Cueva poseen, tanto en el cuello como en las extremidades, permitieron verles con mayor naturalidad cuando estaban.

Cuando descendían a la imagen eran los momentos de mayor sinergia y tensión entre las esculturas y sus espectadores. Aquellos que tenían la misión de bajar al Cristo, ya sea sacerdotes o cofrades, se subían en unas escaleras apostadas en los brazos de la cruz y no sin gran esfuerzo se

²⁴⁹ Libro de Cuentas (1736 -1737), f. 38.

²⁵⁰ Antonio Rubial García, *Monjas cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Ed. Taurus, 2005, *op.cit.* p. 80.

²⁵¹ Libro de Cuentas (1736 -1737), *ibíd.*, f. 52 v.

²⁵² Libro de cuenta y relación del año de 1672, fs. 22- 22 v.

daban a la tarea de quitar —con sumo cuidado— uno a uno los clavos de cada extremidad; enseguida procedían a bajarlo mediante sábanas y fundas, que emulaban al santo sudario. Una vez descendida la imagen, con toda seguridad en Iztapalapa realizaban la escena de la Piedad, que recreaban al llevar la escultura del Señor de la Cueva ante los pies de la Virgen de los Dolores que hasta hoy se conserva en la parroquia (Figura, 90), o la Soledad (Figura, 92). Enseguida los hermanos mayores depositaban al patrón en su urna cubriéndolo con telas sacras para después cargarlo en andas; así comenzaba la procesión que recorrería las principales calles de la Iztapalapa novohispana, el resto de cofrades —posiblemente cubiertos con lóbregas capuchas— les precederían junto con vecinos fervorosos y demás devotos de otros sitios, todos llevaban velas encendidas entre sus manos (conocidos en otros sitios como los hermanos de luz), mientras tanto todos musitaban oraciones y alabanzas propias. En la procesión la cofradía del Santísimo Sacramento participaba activamente, los miembros de esta hermandad portaban en palio especial la sagrada forma al frente del Santo Entierro, a través de esta paraliturgia ambas cofradías daban un profundo carácter simbólico al hacer coincidir el Cristo difunto con su cuerpo espiritual “escondido en la Hostia”, el mejor dogma que comprueba su resurrección y presencia en la tierra.

La romerías, también eran acompañadas por disciplinantes que se azotaban en procesión de sangre (precedentes de los actuales nazarenos), existe el registro que en este tipo de procesiones los mulatos y los indígenas superaban en tamaño a los participantes restantes²⁵³. Intermediarios portaban otras esculturas acompañantes como un Ecce Hommo (Figura, 89) la de la Virgen de los Dolores



Figura 88. Nazareno, mejor conocido como El Divino Salvador-Grande. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

²⁵³ Antonio Rubial García, *Monjas cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Ed. Taurus, 2005, *ibíd.*

(Figura, 90) la Soledad (Figura 92), la Magdalena (Figura, 91) y un Nazareno²⁵⁴ (Figura, 88). En algunas calles del pueblo de Iztapalapa existían cuatro capillas posas principales, las cuales con toda seguridad eran enfloradas y adornadas pues eran parte de la vía sacra dedicada a las procesiones del Santo Entierro y otras devociones locales más²⁵⁵. Una vez culminado el recorrido se depositaba la escultura con toda solemnidad en un su Santo Sepulcro, al tenderlo se reacomodaba la cabeza para dar el efecto de reposo, con la *Visitatio sepulcri* culminaba la ceremonia del Viernes Santo, donde los devotos oraban delante del monumento. El día de la resurrección se mostraría el sepulcro vacío como demostración del triunfo de Cristo sobre la muerte. De esta manera, el Señor de la Cueva en la ceremonia del Viernes Santo era la pieza *sine qua non* y, por ende el “actor” principal, y cuando la talla del altar mayor fue utilizado como sustituto, ésta sería la que acabaría prevaleciendo como el patrón. Este tipo de prácticas quedaron marcadas en lo más profundo de las percepciones cognitivas e inconscientes del pueblo de Iztapalapa y una manera de continuar reproduciéndolas fue a través de la representación de Semana Santa, la cual es su reminiscencia o derivación.

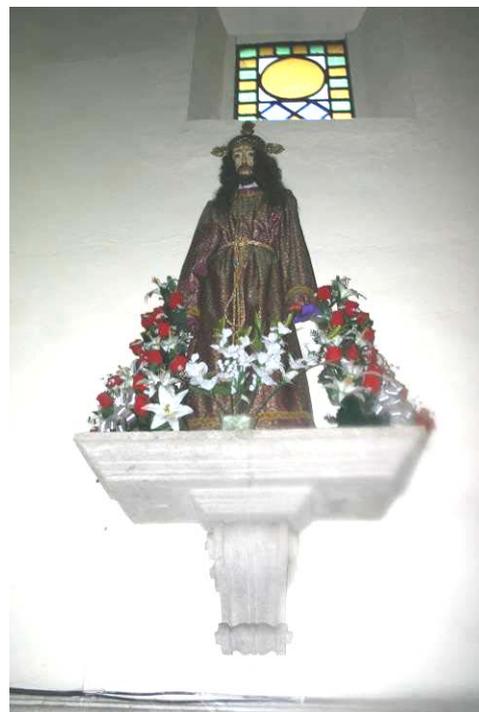


Figura 89, Ecce Hommo. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

Pero aquí surge otra incógnita que debe ser aclarada, si recordamos, desde que se fundó la cofradía sorprendentemente el Señor de la Cueva fundacional ya manifestaba terribles deterioros propios de un continuo uso paralitúrgico ¿cómo pudo estar tan dañada la imagen en menos de un lustro? Lo más extraño es que hasta ahora no tenemos antecedentes de que se llevara a cabo el Acto del Descendimiento en Iztapalapa hasta antes de 1736, por lo menos en su santuario de la cueva, y lo anterior lo corroboramos mediante el historial pastoral del clérigo indígena Juan Faustino Juárez de Escovedo²⁵⁶, quien tuvo gran actividad evangélica en los pueblos nahuas del sureste de la capital novohispana en el año de 1731: “pasó a administrar los santos sacramentos al pueblo de Iztapalapa”.

²⁵⁴ Esta escultura es llamada localmente como El Divino Salvador y es una pieza fundamental para la Semana Santa, la sociedad de Nazarenos la estiman como su imagen titular, es importante señalar que la pieza durante muchos años del siglo XX era la que protagonizaba la Semana Santa.

²⁵⁵ Estas capillas fueron demolidas a principios del siglo XX. A.H.A.M., Oficios de la Secretaría de Edo. y del Despacho de Hacienda sobre tirar cuatro ermitas de la parroquia de Iztapalapa, año: 1909, Caja: 124, Número de expediente: 532, Secretaría Parroquias. En 1909 ya no estaban dedicadas al culto público, por lo que los vecinos pidieron demolerlas.

²⁵⁶ Este sacerdote tenía lazos afectivos con Iztapalapa, a través de la devoción a la Virgen de la Bala, imagen que se creía provenía de este pueblo, ya que él se ordenó en San Lázaro, e iba a celebrar durante los días de fiesta más importantes tanto en el hospital para leprosos como en los de Iztapalapa igualmente.

Las actividades de este sacerdote adquieren mayor interés porque celebró “dos misas todos los días festivos; la primera en la visita que es en Santa María Aztahuacán (15 de agosto) y la segunda en la cabecera que es Iztapalapa (18 de octubre), explicando en uno y otro idiomas, mexicano y castellano, en la fiesta que le hacen al patrón que lo es el Evangelista san Lucas”²⁵⁷. Es interesante señalar que el clérigo indígena haya omitido algún tipo de fiesta o ceremonia que se esté realizando en la cueva del Huizachtépetl durante septiembre en que festejaban la Exaltación de la Cruz, y no porque no fuera patronal, sino porque posiblemente todavía no estaba el Santo Entierro, años después el mismo sacerdote siguió visitando estos sitios los días de fiestas patronales, y sólo hasta 1743 ya participaba con sermones sobre el Descendimiento durante el Viernes Santo.

Probablemente los cofrades adquirieron usada a la imagen, otra posibilidad es que perteneciera de origen a la parroquia de san Lucas Evangelista y, que a mediados del XVIII la trasladaran a la capilla al pie del cerro, si es así deberían haber evidencias documentales que pueden vincular la escultura del Santo Entierro a la parroquia, ya que allí todavía sobreviven las esculturas (articuladas también) de las que anteriormente me referí y que comúnmente acompañan al Santo Entierro durante las procesiones de Semana Santa; es decir la Dolorosa, la Soledad, y la Magdalena. Sin embargo, en el altar mayor de la parroquia existe un crucifijo que parece ser de finales del siglo XVI o inicios del XVII (Figura, 138) y el cual pudo utilizarse en las ceremonias de Semana Santa hasta el siglo XX, así que las esculturas pudieran acompañar a este crucifijo en otra puesta en escena. Debido a que la actual administración parroquial me restringió la libre consulta de fuentes no pude estudiar a profundidad los libros parroquiales de la cofradía del Santísimo



Figura 90. Virgen de los Dolores. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.



Figura 91. Magdalena. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

²⁵⁷ Margarita Menegus Bornemann, Rodolfo Aguirre Salvador, *Los indios, el sacerdocio y la Universidad en Nueva España, siglos XVI-XVIII*, México, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM; Plaza y Valdés, 2006, p. 267.

Sacramento y sus bienes durante los siglos XVII-XVIII, en esas fuentes seguramente se encontrará la información que nos ayudaría a esclarecer estas incógnitas.

En nuestros días todavía trasladan a una o varias imágenes al santuario del Santo Sepulcro.

Los cofrades del Señor de la Cueva mantenían estrecha relación con las actividades de la parroquia de San Lucas Evangelista y ésta con aquella, tan sólo los integrantes de la cofradía del Santísimo Sacramento desde fines del siglo XVII usaban la cueva para coleccionar limosnas que utilizaban para financiar las remodelaciones de la parroquia y sus fiestas mayores. El vínculo más elocuente y tangible sobre lo que representaba el Descendimiento para la parroquia, es un gran lienzo anónimo que todavía perdura *in situ*, colgado en el muro norte de tal templo, cuyo título, contenido y tema es precisamente el “Descendimiento del Señor” (Figura, 93), hoy pasa desapercibido ante un enorme desinterés de las autoridades eclesiásticas, culturales, políticas y de los vecinos mismos. Fue restaurado a instancias del padre Miguel Trejo en 2004, quien contrató a Lourdes S. de Azuara para tal tarea,

ésta última fechó al óleo con una antigüedad del siglo XVII, pero en realidad es del XVIII. Para la ejecución de esta obra, se tomó como inspiración dos de los óleos más comunes del repertorio de Rubens: “Descendimiento de la cruz” (ca. 1611-1614) (Figura, 95) y el “Cristo crucificado entre los dos ladrones (Figura, 94)” de 1619, que es el tema del panel central del tríptico conservado en la Catedral de Amberes. Para la obra de Iztapalapa fueron fusionados elementos, escenas y personajes de ambas obras y quizá el cuerpo de Cristo se retomó de un “Trono de Gracia” así que sería una tercera obra más. Así pues, el lienzo está estrechamente relacionado con el Acto del Descendimiento y el Señor de la Cueva, por lo tanto es muy probable que en los libros de cuentas de la cofradía del Santísimo Sacramento esté la información sobre el motivo de comprar un lienzo con este tema, su precio y quizás el taller del maestro a donde fue encargada la pintura, así como la fecha de adquisición. Es bastante probable que la obra haya sido un cuadro de altar para el retablo de la parroquia de San Lucas Evangelista en Iztapalapa, hoy desaparecido.



Figura 92. Virgen de la Soledad.



Figura 93. Anónimo, El Descendimiento. Parroquia de San Lucas Evangelista Iztapalapa, ca siglo XVIII. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.



Figura 94. Rubens, Cristo crucificado entre los dos ladrones (Figura, 94) 1619.



Figura 95. Rubens, Descendimiento de la cruz, ca. 1611-1614.

Otra característica que no debemos dejar pasar es el contenido visual del lienzo, el cual ejemplifica una escena bíblica, donde todos sus personajes tienen ademanes demasiado teatrales; es de suma importancia el hecho de que no sea una recreación del acto del Descendimiento llevado a cabo por clérigos como en el caso de los murales del siglo XVI de Teitipac, Oaxaca donde los dominicos son los que bajan al Cristo (Figura, 96), sino que las escenas nos recrean el momento mismo del Descendimiento como si fuéramos testigos del Acto, idea que los de Iztapalapa llevarían a la vida real en el futuro y, al igual que en dicho óleo personificarían a cada uno de los actores que participaron en la “Pasión”²⁵⁸, mediante atuendos, escenografía y locaciones que evocarían los episodios más representativos de los últimos días de la vida de Cristo narrados en los relatos neotestamentarios, todo lo anterior desde el punto de vista local.



Figura 96. Teitipac-Oaxaca, detalle del mural, sobre el Descendimiento.

Este lienzo es como una imagen-memoria o parangón de las ceremonias del Acto del Descendimiento realizadas en la Iztapalapa novohispana, se ordenó pintar quizá como forma de gratitud, o exvoto a la ceremonia que empezaba a distinguir al pueblo, por lo menos durante estos días eran cuando más limosnas obtenían. No por nada, el Viernes Santo desde entonces sigue siendo la fiesta mayor durante la Semana Santa en Iztapalapa.

²⁵⁸ Con esto no digo que los vecinos tuvieron como principal inspiración este lienzo, lo que intento es hacer los vínculos simbólicos entre la obra y las ceremonias del Viernes Santo, tanto las virreinales como las actuales.

Recepción de la imagen

Otro atractivo que posee una escultura sacra como la del Señor de la Cueva, es la recepción que ésta tuvo (o tiene) entre aquellos que la contemplaban (o contemplan), porque como ya se mencionó, está labrada admirablemente pues su proporción anatómica y detalles con respecto a un cuerpo humano real le daba un influjo de “vida” que pudo repercutir notablemente sobre cualquier audiencia devota, ya que la escultura animada tiene una “mágica” capacidad de subyugar a quien la contempla²⁵⁹. En este punto el investigador David Freedberg comenta: “cuanto más intensa es la experiencia de las cualidades estéticas de la imagen, mayores parecen ser los poderes que trascienden su naturaleza inanimada”²⁶⁰. Pero si la imagen del Santo Entierro representa a un muerto ¿para qué colocarle articulaciones? y cómo creer que en este tipo de piezas el “movimiento representa la vida”. En realidad, se deseó dar la idea de que el Señor de la Cueva fundacional sea un simulacro del cadáver de Cristo, que se asimile a un muerto auténtico y de el efecto de peso muerto, todas esas características se logran gracias a la gran flexibilidad que brinda su sistema de articulaciones²⁶¹, de hecho, los *descendedores* pueden sentirlo como un cuerpo auténtico ya que el bajar el cadáver de un individuo en características similares es bastante dificultoso, por tales motivos dicha liturgia es muy aparatosa. Las articulaciones hacen que la talla se aprecie con más naturalidad al ser bajado, cuando cada extremidad es desclavada cae como un miembro flácido sin vida, los goznes dan esta libertad. Como es una ceremonia que se lleva a cabo solo un día, hay comunidades que hacen demasiado ceremonioso el Acto del Descendimiento y lo preparan durante meses de antelación²⁶².

Las esculturas articuladas del Santo Entierro que precisan ser manejadas poseen gran significación, ya que cada movimiento, realizado a través de sus goznes, está cargado de gran simbología, en la que el hombre tiene el privilegio no sólo de recibir el cuerpo mismo de Jesucristo, sino que de manipularlo en aras de hacer más patente el realismo²⁶³. De esta manera cada ayudante,

²⁵⁹ Francisco I. Cornejo, “La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones”, en *Laboratorio de Arte*, n° 9, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 251.

²⁶⁰ Freedberg, *ibid.* pp. 342-343.

²⁶¹ Cuando los de Iztapalapa van a cambiarle sus atuendos, o lo trasladan a otros sitios, más de uno de los que lo cargan se asustan por la naturalidad del peso y la movilidad que sus extremidades causan.

²⁶² Tal y como se practica en San Gregorio Atlapulco, Xochimilco, en la que diez hombres descalzos realizan el Descendimiento, poco a poco bajan a su patrón, los miembros de la Asociación de Varones tienen la misión de recibir cada uno de los atributos del crucificado, desde el letrero con la famosa inscripción del INRI, hasta la corona, los clavos y los martillos con que fijan la imagen. Llevan varios listones morados, cada uno destinado para descender los objetos litúrgicos del martirio, los cuales jamás son tocados por los Varones, sino que todo lo hacen mediante pañuelos, el Acto del Descendimiento dura más de 30 minutos. Con la finalidad de realizar una comparación y, una experiencia personal, para conocer de forma directa el uso de los cristos articulados durante Semana Santa acudí a este pueblo, por eso incluyo a manera ilustrativa una serie de fotografías sobre el Acto, por ser importante para el tema aquí tratado (Figuras, 98 y 99).

²⁶³ Este tema también repercutió en la manera de concebir la crucifixión en el arte, ya que al descubrirse que el desclavar un cuerpo humano de una cruz no era una tarea tan sencilla como para que José de Arimatea y Nicodemo pudieran bajar

cada protagonista tiene una importancia crucial al interactuar con las imágenes articuladas. El mayor esplendor de las esculturas articuladas se dio a partir del siglo XVII, cuando se potenció su uso en procesiones multitudinarias y cuyo público era un auditorio iletrado e inculto pero que ya estaba familiarizado a dicho lenguaje visual, puesto en práctica -por ejemplo- en las fiestas españolas de Corpus Christi, en las cuales se incluían complicadas escenografías además usaban: “autómatas, tramoyas fingidas, vuelos, apariencias y pequeñas piezas (...) para representar milagros, y apariciones sobrenaturales²⁶⁴. Tanto en España como en el Nuevo Mundo, los devotos sacaron numerosas imágenes a las calles de la ciudad y su capacidad de movimiento fue usada con fines pragmáticos, y no solamente para realizar gestos simbólicos como bendecir, sino para recrear las cualidades de lo vivo en la mente:

La capacidad de movimiento ya no se muestra directa y conscientemente a los fieles en “actuaciones” teatrales, como sucedía en las imágenes medievales. Ahora la asociación vida-movimiento se realizará mucho más sutilmente, hasta el punto de que la persona ajena a la devoción habitual de esa imagen no podrá distinguir si está o no articulada [...] De esta forma para el devoto la consecución de la capacidad de movimiento, de “vida”, de la imagen, se va construyendo a lo largo de toda la existencia de vida devocional [...] es posible conseguir los diferentes matices expresivos. Los suficientes como para que los devotos identifiquen subliminalmente el binomio “movimiento-vida”, tal importante en la concepción realista de la imaginería barroca... El carácter simbólico de la escultura animada viene dado a través del propio movimiento que realiza y su significación para aquellos que la contemplan²⁶⁵.

Ocasionalmente la Iglesia explotó la capacidad de asombro del devoto con el espectacular Acto del Descendimiento. En esta misma línea David Freedberg comentó que los cristos articulados no sólo ofrecían oportunidades “a clérigos sin escrúpulos para explotar la credulidad y por consiguiente los bolsillos de los feligreses”²⁶⁶. Pero también las imágenes inspiraron las visiones de algunos santos, que luego fueron representadas en obras que tienen como tema principal el crucificado que se inclina para abrazar a quien se acogía a él (Figura, 97), o en otras escenas es ayudado por algún santo para descender de la cruz, el más común es san Francisco de Asís. No obstante, pese a que hubo imágenes articuladas que no fueron utilizadas para el Acto del Descendimiento, tal como el caso excepcional del Cristo de Burgos, eso no importó para que repercutieran sobre la psique de los espectadores ante la mínima demostración del movimiento. En

solos el cuerpo de Jesús muerto, eran indulgentes pero inexpertos así que resultaban inadmisibles las primeras iconografías que los representaban usando tan solo una escalera, los artistas advirtieron dicha problemática puesto que “de esa forma correrían el riesgo de recibir el cuerpo sobre la cabeza o derrumbarse bajo su peso, que es visiblemente superior a sus fuerzas” (Louis Réau, *op.cit.* pp. 533), así fue como los artistas dieron rienda suelta a su capacidad imaginativa e incorporaron otros personajes dedicados a desclavar y descender el cadáver, mientras que la cruz necesitó ser más alta en el *patibulum* (tabla horizontal de la cruz) y más larga en el estipes (madero vertical) para servir de apoyo fuerte a las escaleras, también el número de éstas aumentó hasta llegar a cuatro. *Ibid.*, p. 536.

²⁶⁴ Luís Méndez Rodríguez, *Sobre Autómatas en las Fiestas del Corpus Christi en 1677*, en Laboratorio de Arte, 2005, p. 210.

²⁶⁵ Cornejo, *op.cit.*, pp. 242-243.

²⁶⁶ Freedberg, *ibíd.* p. 327.

este punto, cabe recordar cómo se perpetuó la pretendida anécdota de que Isabel la Católica quería conservar un clavo del Cristo de Burgos, por lo que pidió que se lo quitaran al crucifijo; sin embargo, la reina se desvaneció ante la impresión de ver cómo caía el brazo de la escultura, la tradición lo recuerda de la siguiente manera:

Mandó que le pusiesen una escalera, para considerar de cerca las cosas Particulares que había de notar: y como por algún muy poco espacio hubiese considerado algunas cosas, aunque algo de lejos, mandó le quitasen un clavo de uno de los brazos del Santo Crucifijo, para lo tener por reliquia; y como lo quitaron, el brazo del santo Crucifijo se cayó como si cayera uno de un muerto, y causó tan gran temor y espanto en el ánimo de aquella señora, que estuvo muchas horas desmayada²⁶⁷.

Creo que el fenómeno de recepción es una de las cosas más interesantes que suscitan los cristos articulados, las respuestas de sus “espectadores” ante tales prácticas son inagotables: visiones, sueños y diversas manifestaciones de experiencias místicas, lo anterior debido a que las esculturas pueden ser asimiladas con “vida”. La eficacia en el inconsciente y los vínculos psicológicos que traen consigo este tipo de esculturas han asombrado a generaciones. En el caso del Señor de la Cueva, su funcionalidad fue la inspiración para que los pobladores de Iztapalapa llevaran a cabo el famoso Vía Crucis viviente de Semana Santa, y pese a que representa el cuerpo difunto de Cristo, en la comunidad se le considera “vivo” pues transpira cuando hace frío, sale de su urna de



Figura 97. Visión de san Bernardo. ca. 1440-1460.

forma voluntaria para visitar a sus devotos y a Etlá Oaxaca, que según dicen es el pueblo de donde era originaria la escultura. Además protege a su santuario y los ocho barrios de Iztapalapa, existen un sinnúmero de anécdotas, por ejemplo la gente cuenta que una vez el Señor de la Cueva fue a reclamar al regente del Departamento del Distrito Federal Ernesto Peralta Uruchurtu la expropiación que iba a padecer el terreno del panteón, a consecuencia de la construcción de la avenida Ermita en la década de 1960²⁶⁸. Otros más aseguran haber platicado con él y mirarlo a lo lejos cómo va y viene a pie o montado en un caballo blanco. Al Cristo lo describen como un “viejito”, en clara alusión a la antigüedad de la talla. Por lo tanto, el Señor de la Cueva no es tratado como mero objeto pasivo sino como un ser humano²⁶⁹, por lo mismo, es también un agente con poderes cuya eficacia ritual y

²⁶⁷ Citado por Martínez Martínez. p. 236.

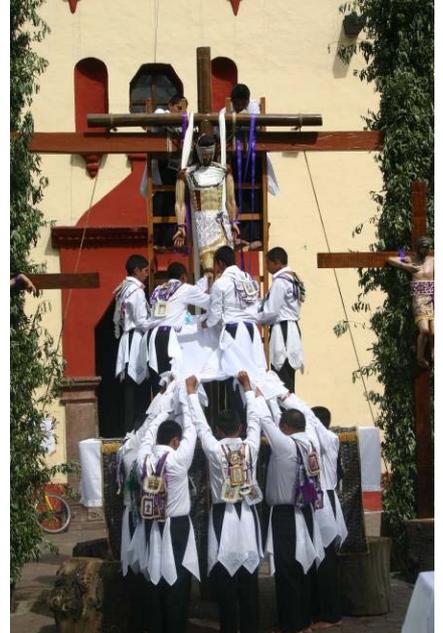
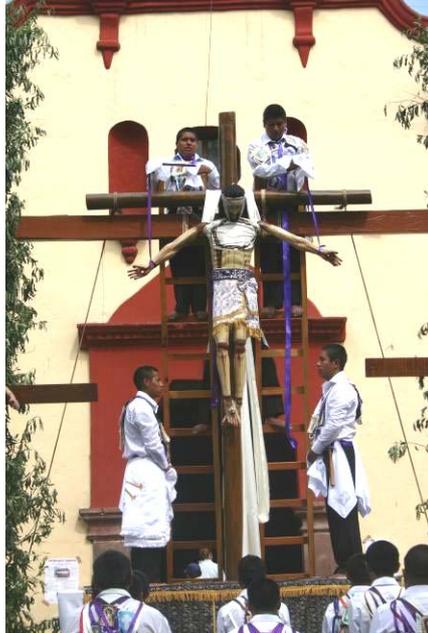
²⁶⁸ De la Rosa, *El Señor de la Cueva del pueblo de Iztapalapa*, *ibid*, p. 17.

²⁶⁹ Alfred Gell, *Art and agency, an anthropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 9.

protagonismo es todavía operante, pues continúa contribuyendo en gran parte al orden social y la reproducción cultural de los ocho barrios de Iztapalapa, así la pieza es todavía activa y rica tanto en simbolismos como en referentes religiosos.



Figuras 98, Calvario en San Gregorio Atlapulco.



Figuras 99. Larguillo fotográfico sobre el Acto del Descendimiento en San Gregorio Atlapulco.
Fotos Naín A. Ruiz Jaramillo.

LA PROPAGANDA Y LA MOSTRACIÓN DE LA IMAGEN

Tres grabados del Señor de la Cuevita.

El estudio visual de grabados, pinturas e imágenes sobre esculturas patronales de la época novohispana y siglo XIX debe ser cuidadoso, ya que hay un sinnúmero de casos en que éstas son meramente referenciales pues no evocan el “verdadero retrato”. Es probable que lo más habitual haya sido que los artistas se inspiraron tomando como base los santos patronos en sus altares titulares, o en sus templos sede²⁷⁰. Los casos que a continuación presentaré parecen producto de esto último. Hasta ahora el sitio en donde aparece la imagen del Señor de la Cueva más antigua que se conozca, es el grabado que ilustra las patentes de la Cofradía del Santo Sepulcro. Como sucede en todos los casos de documentos virreinales de esta naturaleza, el patrón visualmente ocupa un lugar preferente en los documentos, sin embargo, se representó de forma algo ingenua (Figura, 100).

Pero es evidente que se intentó plasmar con una majestad digna, así debía ser, pues era el emblema que representaba a la hermandad. Mientras más detallada y lujosa fuera impresa la imagen de la patente, eso denotaba la importancia de la cofradía y mayor sería su éxito. El culto expresaba e inspiraba la devoción y las imágenes ofrecían una percepción gráfica, estética, simbólica y transportable del fervor religioso que se podía difundir masivamente a través de la imprenta y por medio de las cofradías²⁷¹. Esto sucedía en muchos casos similares a esta devoción, la imagen del grabado del Señor de la Cueva era utilizada no sólo para las patentes, sino que también se pudo aprovechar para las estampitas que se vendían o regalaban a los devotos que dejaban limosna, cuando visitaban el santuario. Más allá del culto popular que la imagen titular podía propiciar, también representaba todo un emblema identitario de suma importancia para los cofrades, puesto que siempre la traerían consigo. Además de ser una manera de sentirse protegidos, se encomendaban a su imagen titular para pedirle favores, pero también el hermano se sentía distinto a los demás laicos porque su devoción lo singularizaba de otras cofradías y creía disfrutar de las indulgencias que su hermandad otorgaba²⁷².

En el grabado de las patentes del Señor de Iztapalapa vemos a la imagen dispuesta con su cabeza hacia el lado derecho del espectador, se sugiere que de esa manera es cómo se encontraba la talla en su altar en ese entonces y es bastante posible que represente al Santo Entierro primigenio. No se puede dilucidar si es un nimbo o un almohadón sobre el que la imagen descansa la cabeza, sin

²⁷⁰ Alicia Bazarte Martínez, Clara García Ayuardo, *ibíd.*, p. 122.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 46.

²⁷² *Ibíd.*, p. 122.

embargo, esto le da importancia al rostro. El Cristo yacente está en la forma habitual en que se amortaja este tipo de advocaciones: ataviado con la común banda de mandíbula y envuelto con un manto ricamente adornado con motivos fitomorfos en complicados roleos y florituras, existe un gran énfasis en la riqueza del textil de la mortaja, característica tan relevante en la liturgia del siglo XVIII. Al Santo Entierro se le muestra en una urna funeraria columnada. El conjunto está representado casi como si se tratara de una figura imposible ya que por darle preferencia a la talla, ésta se representó como si se viera en tres cuartos casi de frente y no de perfil como tendría que ser al estar tendido, mientras que el mueble funerario aparece verticalmente pero también con problemas de dimensionalidad, así como de perspectiva.

La urna es elegante y la conforman pequeños travesaños que la sostienen y se elevan como si fuesen columnas corintias; entre los espacios tendría que haber vidrios que resguardaran a la imagen, pero aparentemente en el grabado no da visos de que los tuviera. Pudiera tratarse de una fija, debido a que tiene la apariencia de ser muy pesada²⁷³. Como dato complementario, en los libros de cuentas hay información de que los cofrades poseían dos urnas novohispanas dedicadas al culto del Señor de la Cueva, una grande y otra pequeña, la primera contenía “vidrios romanos de dos tercias en cuadro”, mismos que constantemente eran reparados o reemplazados cuando tenían un desperfecto al igual que las urnas.

Por otra parte, la imagen del patrocinio en este grabado está rodeada y adornada por cuatro conjuntos de querubines tres en cada grupo²⁷⁴, sus miradas se dirigen hacia varias direcciones. Aunque aquí los querubines son meras viñetas, llama la atención que dichas criaturas se asocian con

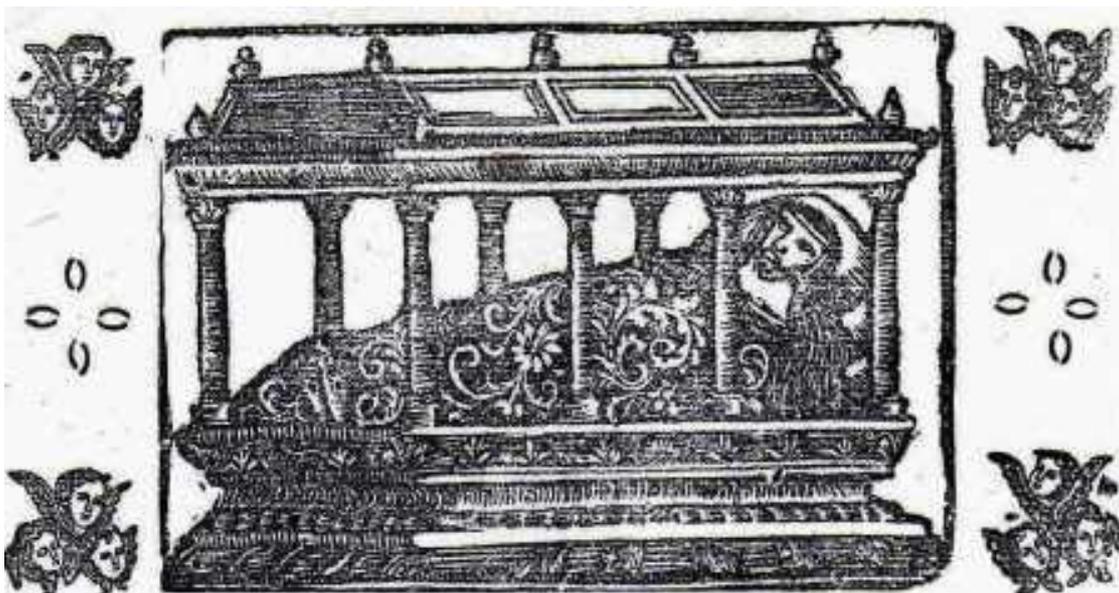


Figura 100. Grabado de la patente.

²⁷³ En muchos casos, esto no ha sido impedimento para procesionar enormes urnas, a pesar de su gran peso.

²⁷⁴ Característica invariable en todos los grabados del Señor de la Cueva.

la presencia de Dios pues le sirven de trono y alzan sus alas para alabar a Yahvé porque pertenecen a los nueve coros celestiales. Cuando Dios se manifiesta lo hace entre querubines a los que usa como pedestal, por eso se destinarían del mismo modo como el escabel del Arca de la Alianza. Los querubines resguardaban el nuevo Templo de Jerusalén y según la tradición también el umbral final de la muerte, en este caso velarían el Santo Entierro de Cristo. Hay otros elementos que adornan la imagen del Señor de la Cueva, a los lados vemos el signo de la cruz simbolizado mediante semicírculos, que le dan mayor connotación pasionista.

El siguiente grabado que analizaré lo realizó el célebre José Guadalupe Posada (Figura, 101), el cual fue creado para conmemorar alguna peregrinación del Señor de la Cuevita, y con toda seguridad aquí se representó el Cristo del altar mayor ya como soberano absoluto de Iztapalapa, debido a que en la fecha en la cual fue publicado (siglo XX) este impreso ya había sido desplazada la imagen fundacional. Aquí la escultura aparece con su cabeza a la izquierda del espectador, tal y como en la actualidad está dispuesta la escultura, así como sus extremidades inferiores fueron representadas mucho más arqueadas, esto pudo lograrse mediante cojines o almohadas puestas debajo de las piernas de la forma escultórica, o no necesariamente, ya que el Señor de la Cuevita sustituto del altar mayor, así las tiene, al contrario de la talla fundacional que en el primer grabado se muestra absolutamente rectas. En este grabado la imagen ha sido plasmada con mayor naturalidad; sin embargo, la urna ha perdido cierta majestuosidad, pues se asemeja más a un féretro común y por la plataforma que presenta bajo la base de la urna la funeraria, puede ser evidencia de que se trata de un mueble procesional, de los que se les insertan andas en cavidades que comúnmente llevan en los extremos inferiores de la base. La urna mortuoria se expuso con las habituales cortinas corridas de par en par, debido a que están mostrando un misterio revelado, es decir el cuerpo difunto de Cristo. Los querubines se han integrado a la cornisa principal de la base de la urna, cual imperturbables peanas tanto de las cuatro columnas principales corintias como de las estrechas, cada una de las cuales es acompañada por flores de cuatro pétalos en el marco de la tapadera. Todas las columnas de la urna son como si fueran el delicado enrejado con ventanas que Ezequiel refiere, cuando describe la ornamentación del “Templo futuro de Yahvé”, en donde aseguraba habían “representados querubines y palmeras entre querubín y querubín” (Ezequiel, 14-18). Aunque en este grabado, esas pequeñas figuras ya no son viñetas porque están integradas en la urna, siguen sin tener relevancia pues no poseen un papel principal en la composición sino que son meras decoraciones. Ahora, dos arcángeles pasionarios acompañan al santo patrón de Iztapalapa, cada uno bajo las cortinas replegadas, estos seres sí poseen indiscutible importancia figurativa y recíproca en la composición de la imagen del

impreso y portan lanzas como la de Longinos²⁷⁵, de esa forma fungen como guardianes del Santo Entierro y Sepulcro, es probable que se traten de las representaciones de las esculturas de los arcángeles San Miguel y San Rafael que hoy presiden el altar del Sagrado Corazón y que los siguen usando como custodios del patrón del altar mayor durante algunas ceremonias (Figuras, 102-103).

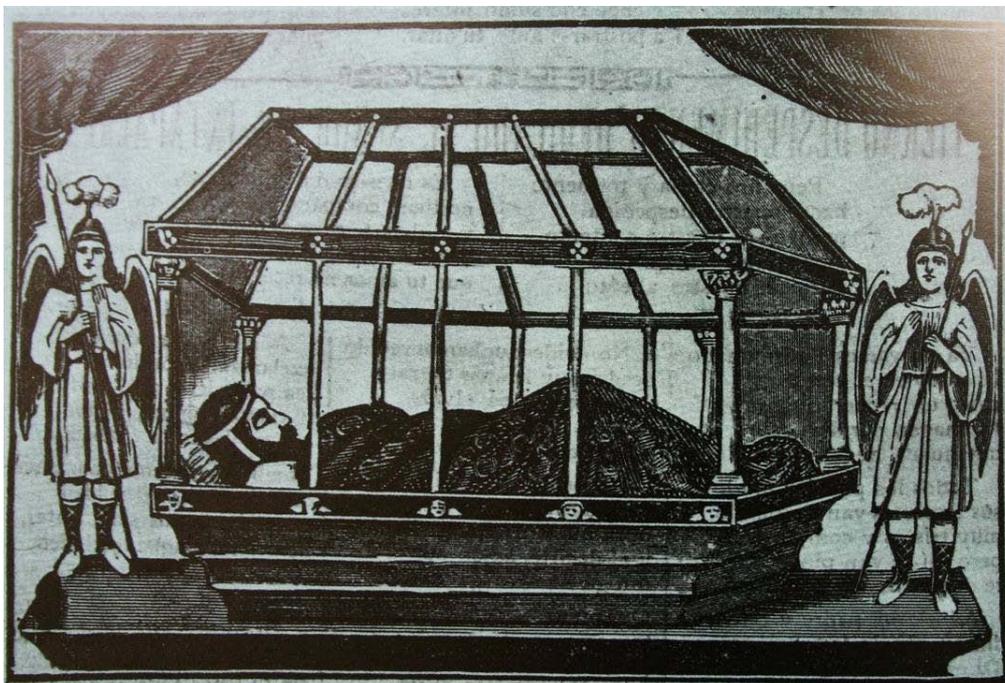


Figura 101. Visita y despedimiento al Sr. de Ixtapalapa, grabado de José Guadalupe Posada, ca, fines del siglo XIX principios del XX. Hoja suelta publ. Por A. Venegas Arroyo-Col. AV. Arroyo.



Figura 102. San Miguel.



Figura 103. San Rafael.

²⁷⁵ En la actualidad a este tipo de imágenes se les nombra como “ángeles custodios” dedicados a resguardar y proteger a la santa imagen, por eso la acompañan en sus recorridos, incluso fueron reproducidos tridimensionalmente en algunas urnas de las réplicas pequeñas.

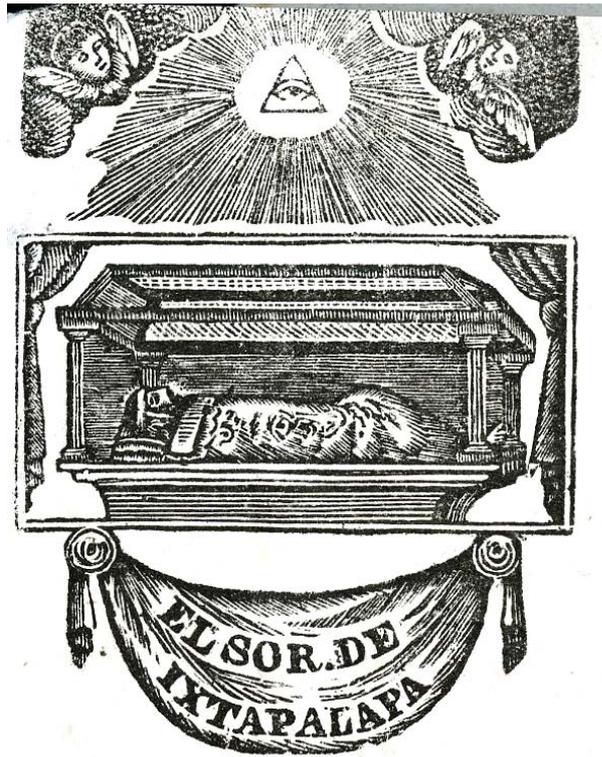


Figura 104. Grabado del Soneto. AHAM.

El grabado más singular del Señor de la Cueva, proviene de una hoja impresa panfletaria de 1875, la cual se distribuyó para difundir un controvertido soneto en honor a esta devoción y que pertenece al acervo del Archivo Histórico del Arzobispado de México²⁷⁶ (Figura, 104). El grabado corona la parte superior de la hoja y aunque predomina la frontalidad, hubo intenciones de representar la urna en tres cuartos. La composición tiene tres niveles que se pueden vincular con la Trinidad, en el más alto aparece la usual figura del vigilante supremo, u Ojo de la Providencia, encerrada en un triángulo del cual emergen nimbos que despejan las oscuras nubes. Esta vez presiden las nubes dos querubines, como una suerte de tenantes (o putti). Con una de sus alas señalan al Omnipresente, en el segundo nivel aparece a manera de estampita rectangular enmarcada con un cortinaje abierto en dos que muestra la imagen del Cristo muerto dispuesto con su cabeza hacia la izquierda del espectador. La imagen está amortajada con mantas dentro de su urna, llama la atención que de nuevo fue representado con sus extremidades inferiores muy contraídas como si no cupiera en la urna, al grado de que quedó descubierto un pie de la escultura. El tercer nivel del grabado es una gruesa filacteria con la inscripción “EL SR. DE IXTAPALAPA”. Aquí no cabe la menor duda que para la ejecución de este grabado, se copió a la imagen teniendo como referencia la observación directa de la talla en su altar, lo anterior se confirma porque en este grabado aparece plasmada la representación de la actual urna fija del altar mayor del Señor de la Cueva (Figuras, 111 y 113).

²⁷⁶ AHAM, Soneto dedicado al Señor de Ixtapalapa, 1875, caja: 94, Expediente: 71, Secretaría de Arzobispado, Parroquias.

Llama la atención observar que no es una urna procesional; sin embargo, a veces fue utilizada para procesionar al Cristo. El panfleto causó cierta inquietud y no fue precisamente el grabado lo que alarmó al ojo atento de las autoridades eclesiásticas, más bien el soneto que lo acompaña resultó ser el objeto de la polémica, puesto que posee unas coplas con contenido relacionado a los fluidos celestiales de Cristo y de la Virgen:

AL SEÑOR DE IXTAPALAPA

Si tu sangre, ¡Oh Jesús! Santa y preciosa Se digna de limpiar mi fea sentina, hallará saludable medicina, para todo su mal mi alma achacosa: ¡Oh cuán sana también, oh cuán hermosa se verá aparecer, si se halla digna de mamar á tus pechos oh divina Virgen y Madre, leche muy sabrosa! Pulsa alma mía, no la burla te hagas: corre a uno y a otra: cuéntales tus hechos: y a una y a otra mostrándole tus plagas: con ojos di en lágrimas deshechos; Jesús bendito dame acá tus llagas; María bendita dame acá tus pechos²⁷⁷.

Este documento es evidencia de una singular expresión popular que los devotos iztapalapenses tenían hacia la imagen de su patrocinio, sin embargo, el caso fue denunciado ante la Secretaría del Arzobispado quizá por las connotaciones sicalípticas que implicaba. Por eso en las notas adjuntas a este documento se hizo un exhorto para que al párroco de Iztapalapa se le hiciera “una advertencia oportuna” sobre tal soneto. No resultaba ser novedosa esta tradición, sino que era una reminiscencia medieval derivada del culto al “milagro de la lactancia”, el tema también es conocido como el “alimento divino”. San Bernardo de Claraval es el más representativo de este tema de quien se creía que había recibido la leche materna de la Virgen²⁷⁸. Este tema no era tan común en la

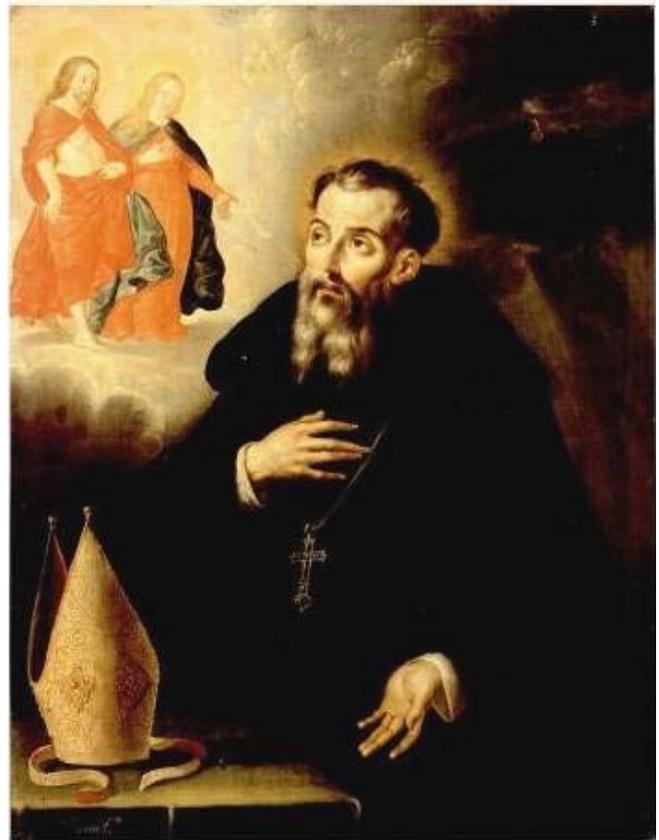


Figura 105. José Juárez, San Agustín, óleo sobre tela, museo Soumaya, ciudad de México. Siglo XVII.

²⁷⁷ *Ibíd.*

²⁷⁸ La tradición apunta que san Bernardo había sido gran devoto de la Virgen, y la leyenda sobre su inusual mariofanía, describe la manera en cómo la Virgen se le manifestó, Ella se descubre un pecho para rociarle leche materna sobre los labios. La lactancia se ha interpretado como una forma del beneplácito de María para mostrarse como "madre" y como intercesora nuestra ante Dios Hijo, la leche también es interpretada como una concesión de la sabiduría de Dios. El tema por sí mismo era fuerte, y para suavizar la situación comprometida en la que la Virgen dona su leche a un adulto, la Virgen es representada a cierta distancia del santo, por lo que será necesario pintar un chorrito de flujo de la leche. Además, el Niño está en los brazos de la Madre aunque no chupe, pero de modo que autorice "la donación de la leche", San Bernardo está en un plano bajo (él es humano) y con las manos cercanas (el signo de rezar) o con los brazos separados (en señal de agradecimiento).

Nueva España, pero tampoco se desconocía y estaba más asociado con san Agustín²⁷⁹ (Figura, 105) ya que al igual que san Bernardo él recibió la ciencia divina a través de la “sangre de Cristo y la leche de la Virgen”, símbolos relacionados con la fuente de la sabiduría que ambos santos pudieron expresar en sus libros. En cuanto al soneto dedicado al Señor de Iztapalapa podemos decir que es una manifestación popular que matizaría el supuesto de que este tipo de temas era extraño en México, incluso aún después de la Independencia el culto a los fluidos divinos estaba presente y fue vigilado desde la época novohispana, aunque hay que señalar que también el Ojo de Dios es considerado como símbolo del Arquitecto Supremo, por ende de la sabiduría, por los masones. Supongo que como la devoción al Santo Entierro estaba muy relacionada a la Virgen María no fue difícil que se vinculara la presencia de ambos en el soneto, así como las connotaciones a los fluidos divinos. Además, la sangre derramada de Cristo era asumida como líquido salvífico y purificador, precisamente en este contexto también se difundía una oración no autorizada también, y que se creía que había sido encontrada en el Santo Sepulcro de Jerusalén. Tuvo gran difusión en la capital del virreinato porque ilusamente prometía atractivas indulgencias, además de que se rumoraba que esta privilegiada oración sólo la poseía el Papa y el rey Felipe VI “en lámina de plata”, esta creencia, obviamente, jamás fue reconocida por la Iglesia, quien buscó extirparla sin éxito²⁸⁰. Además la oración contenía la “relación de cómo fue hallada en el Santo Sepulcro de nuestro Señor Jesucristo”, es interesante por las referencias a la sangre de Cristo, como sí él mismo nos lo narrara:

Y la sangre que derramé fueron trescientas mil seiscientas gotas. Cualquier persona que rezaren siete Padres Nuestros y cinco Ave Marías por espacio de doce años, hasta que se cumpla el número de gotas de sangre que derramé, le concedo cinco gracias. La primera remisión de todos sus pecados, la segunda, será libre de las penas del purgatorio, la tercera de que si muere antes de cumplir los doce años, será como si los hubiera cumplido; la cuarta, bajaré del cielo a la tierra a recibir su alma en mis brazos gustosamente, con las de sus parientes: la quinta, que los que trajeren esta copia consigo serán libres del demonio, y no serán muertos de mala muerte, y en cualquiera casa que la hubiere no habrá visiones diabólicas. Cuatro días antes de su muerte bajará mi Santísima Madre, a acompañarles y a consolarles. La mujer que trajera esta copia estando de parto, parirá sin peligro²⁸¹.

Desde la época virreinal a estos dos personajes divinos son a los que más devoción y culto se les rinde en Iztapalapa²⁸² y el resto del país, por tales motivos es bastante común la proliferación de imágenes de Cristo y la Virgen en todo tipo de manifestaciones artísticas. El mundo de las cofradías fundadas bajo un sin fin de advocaciones cristocéntricas o mariológicas no fueron la excepción, mucho menos los

²⁷⁹ Pues existen algunos óleos relacionados con este tema, porque san Agustín dudó en sus Meditaciones acerca de la leche de la Virgen y la sangre de Cristo.

²⁸⁰ Hasta hace algunos años todavía podía comprarse esta oración en el Santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa en la cual me baso, donde los devotos seguían al pie de la letra las instrucciones que allí se consignan.

²⁸¹ En el ofrecimiento dice lo siguiente: “yo te ofrezco todo el afecto de mi corazón estos siete Padres Nuestros y Ave Marías, en honor y gloria de tu pasión santísima padecida, y de las gotas de sangre que derramaste, y por ellas te ruego imprimas en mi corazón la memoria de tus venerables llagas”. Documento devoto.

²⁸² Bajo las advocaciones del Santo Entierro, la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Carmen.

grabados que acompañaban a las patentes y las estampitas, al respecto, las investigadoras Clara Ayuardo y Alicia Bazarte comentan lo siguiente:

Jesús y María recibieron una mayor atención como devociones, como se puede apreciar en los grabados de las patentes y sumarios de indulgencias. Esta representación mayoritaria no es extraña, ya que son dos de las figuras más importantes de la religión católica. Las estampas con escenas de la vida de Jesús reproducen principalmente el tema pasionario²⁸³.

²⁸³ Bazarte y Clara García Ayuardo, *ibíd.*, p. 129.

La urna neoclásica del Señor de la Cueva del altar mayor

La tradición de las urnas funerarias dedicadas a las imágenes católicas tiene sus antecedentes en las esculturas mortuorias yacentes romanas, no obstante, mostrar el cuerpo yacente de Cristo dentro de una anacrónica urna funeraria, a manera de ataúd o féretro, es un concepto que surgió en el siglo XIV. Se considera que fueron los pintores de Siena los autores intelectuales de tan peculiar concepción, creyeron que la piedra de la unción era una tapa de un sarcófago de piedra²⁸⁴. En realidad, la urna está vinculada con la “Deposición”, que es el acto seguido después del Descendimiento, cuando el cadáver de Cristo ya desclavado es

extendido horizontalmente sobre la piedra de la unción, justo al pie de la cruz, antes de que se dé inicio a la Lamentación²⁸⁵ (Figura, 106). Como su nombre lo expresa, también se entiende que en ese sitio el cuerpo muerto de Jesucristo fue ungido y preparado para ser llevado al Santo Sepulcro.

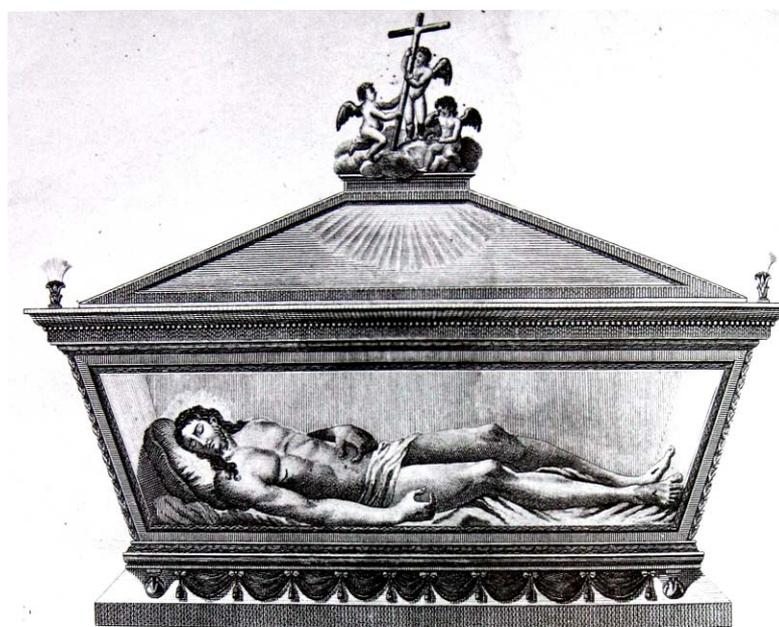


Figura 106. La deposición. Cúpula del Santuario del Señor de la Cueva, Anacleto Escutia, siglo XIX.

²⁸⁴ Réau, *op.cit.*, p. 542.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 537.

Con el tiempo, la piedra de la unción se transformó en una urna funeraria para Cristo, esto le dio el carácter que tienen los ataúdes o féretros, cuya funcionalidad es el resguardo y la protección de los cadáveres durante su velación, transporte y sepultura. Pero al contrario que cualquier “caja de muerto” convencional, cuyo mayor atributo o funcionalidad es el ocultamiento de la finitud de nuestra existencia y a los pudrideros a los que estamos condenados, en contraste, la urna es una suerte de vidriera que expone en toda su magnificencia a la imagen yacente. Por lo tanto el Santo Entierro no es considerado como un cadáver, toda vez que ejemplificaría la divinidad de Jesucristo vencida por la muerte, su inactividad corporal hace manifiesta la quietud ascética que evoca el más puro “sueño elevado de la razón”, opuesto a los falaces sueños de las pasiones y los sentidos, tales conceptos tuvieron sus orígenes en la tradición oriental y después fueron retomados por el pensamiento helénico, por ende quedó inserto en la religiosidad cristiana²⁸⁶.



V.º R.º DEL S.º CHRISTO DE LA VIDA ETERNA QUE SE VEN.º EN EL CONVEN.º
DE P.º DOMINICOS DE S.º TOMAS DE ESTA CORTE
Figura. 107. Cristo de la Vida Eterna. España.

El yacente de la cueva de Iztapalapa es asimilado como si Cristo descansara apaciblemente dentro de su urna. La condición del cuerpo escultórico nos remite claramente al reposo o descanso de la “vida eterna”, por eso no sorprende que haya imágenes bajo esta advocación y cuyo título sea éste precisamente (Figura, 107). Por lo anterior, la imagen del Santo Entierro equivale a la gracia divina concedida a los cuerpos incorruptos de los mártires muertos en santidad, de quienes han triunfado

²⁸⁶ García, *ibíd*, p. 46.

sobre la muerte para renacer, aunque no se trate de vida de este mundo, sino la que promete el cristianismo a través de la resurrección²⁸⁷.

La urna expuesta ha sido uno de los motivos iconográficos más eficaces para la representación del más allá²⁸⁸. Por lo anterior, no es un simple sarcófago: la urna ha resultado ser como una especie de silente cápsula contenedora, o “caja del tiempo”²⁸⁹ que convierte a la escultura exenta en intemporal e inespacial. Objeto propicio para preservar eternamente el momento del Santo Entierro de Jesucristo, y cuyo bendito cuerpo se muestra incorruptible ante la feligresía durante siglos. Gracias a estos artefactos funerarios se logró la perennidad en las esculturas, que no fue ni sospechada siquiera por sus maestros talladores, tal como Estrada Jasso apuntó: “No es fácil que hayan previsto su perdurabilidad y menos aún que iban a ser representativas de una época”²⁹⁰. Además, el feligrés tiene la oportunidad de ver más cerca aquella simulación del mítico bello rostro divino, con esto, la reciprocidad entre el fervoroso y el objeto de devoción es más estrecha. En el momento que los antiguos cófrades del Señor de la Cueva decidieron no utilizar más su objeto de devoción en el Acto del Descendimiento para no maltratarlo más, las urnas sirvieron como el mejor vehículo ideológico²⁹¹ para la preservación y mostración de la imagen. De esta manera adquirieron más potencia dichos artefactos mortuorios, pues convertirían al Cristo de Iztapalapa en un auténtico símil de reliquia. Por lo anterior, desde la época novohispana los cofrades invirtieron en la adquisición de urnas, también, gastaron en reparar y aderezar las que ya tenían, a una ordenaron pintarla y dorarla en 1756²⁹². También le compraron vidrios finos²⁹³. En 1788 se estrenó otra²⁹⁴, mientras que en 1789 se compró una nueva y costó: 666 p. 6. r²⁹⁵. Para que la imagen fundacional estuviese lo mejor “acomodada” dentro de las urnas, los cofrades adquirieron los siguientes artículos:

Por 76 pesos 1 real costo de una colcha encarnada.
 Por 6 ½ varas de cambray para sábanas al Señor a 4 pesos cada vara,
 Por 10 ½ varas de tafetán para un colchón a la santa imagen, a 1 peso cada vara.
 Por 3 pesos de cerda para dicho colchón.
 Por 11 p. gastados en una venda, listón y otras menudencias²⁹⁶.

²⁸⁷ José Luís Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, prólogo Julio Caro Baroja y Antonio Domínguez Ortiz, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 369.

²⁸⁸ Jaime Cuadriello, “La urna como jeroglífico: Francisco de Borja, Despojo y reliquia”, en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Vol., 1, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, p. 78.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Andrés Estrada Jasso, *op.cit.* p. 92.

²⁹¹ Jaime Cuadriello, “La urna como jeroglífico, *ibid.*, p. 79.

²⁹² Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, f. 26 v.

²⁹³ Libro de cuentas (1736-1738), f. 6.

²⁹⁴ *Ibid.*, f. 52.

²⁹⁵ *Ibid.*, f. 56. *Vid infra.*

²⁹⁶ Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, f. 56 v.

Los cofrades continuaron conservando y reparando las urnas antiguas a lo largo de varios años, todas han desaparecido, a excepción de una que resguarda el señor Federico Domínguez (de quien ya me referí) junto con su familia, él es vecino del barrio de San Miguel. La recuperó cuando un sacerdote se iba a deshacer de la misma, así que la conserva en la sala de su casa (Figura, 108), espera regresarla al santuario hasta que se haga algún museo que aloje las reliquias del Señor de la Cueva. Es una urna de madera de diseño sencillo pero digno, tiene aristas doradas con adornos zigzagueantes labrados, que enmarcan los principales cristales de la caja funeraria donde se coloca a la imagen yacente, mientras que en los márgenes de los vidrios de la cubierta y en la base contiene biseles lisos y dorados. El mueble es de color café oscuro y estaba dedicado a la imagen fundacional; ignoro qué tipo de madera sea, pero es sumamente pesado, supongo que se trata de un mueble fijo por los dos maderos fijos que la soportan, tales características la hacen impráctica para las procesiones.



Figura 108. Urna del Señor de la Cueva fundacional.



Figura 109. Puerta alterna de la urna.



Interior de la urna, detalle



Detalle de una esquina, con broche.

Figuras 110. Diferentes aspectos de la urna del Señor de la Cueva Fundacional.

El esquema de esta urna recuerda bastante al del grabado de las patentes, principalmente por la forma semipiramidal de la tapa, es idéntica (Figura, 100), así que puede ser réplica de la anterior. Del mismo modo contiene una puerta lateral o alterna a la tapa superior, aquella servía para sacar y depositar más fácilmente la imagen titular (Figuras, 109). Es interesante señalar que probablemente este mueble aparezca registrado en los libro de borradores, pues es la única urna a la que los cofrades gastaron en: “abrirle una puerta delante”, y colocarle una chapa y bisagras para la puerta”²⁹⁷, por lo mismo puede tratarse de aquella que compraron en 1789.

En cuanto al mueble funerario que hasta ahora resguarda al Señor de la Cuevita del altar mayor es uno de los pocos trabajos excelentes en ebanistería del siglo XIX que existen en la ciudad (quizá del país) de estilo neoclásico y realizado en madera de caoba. Este mueble es quizá de inicios del XIX; en 1813 fue decorado con ornamentaciones de plata en distintas áreas de la misma, se

²⁹⁷ Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, *idem*. En este año compusieron al Santo Entierro primigenio.

revistieron las columnas con plata así como los travesaños superiores, pero también fueron añadidos en todas las esquinas de la urna y en las uniones de los postes de la cubierta (Figuras, 112, A, B y G).

Son pequeñas placas adornadas con motivos fitomorfos en roleos simétricos que se despliegan en formas vegetales y florales. Todo el trabajo de orfebrería es cincelado, y contiene profusa decoración de picado en las partes lisas, así como en algunos elementos de la vegetación y florales, en donde aparece un rallado a manera de achurado que buscó la



Figura 111. Urna en el altar mayor del Señor de la Cueva sustituto. Foto: Naín A. Ruiz Jaramilla

imitación del cambio de texturas como en algunas ramas. También contiene una especie de roleo que se transforma y se abre, dicho diseño es muy acorde con la estética del momento y se advierte un gusto clasicista. La placa más importante está en la base oval de la urna (Figuras, 112- I), pues allí se grabó la siguiente inscripción de los donantes:

Siendo cura el S. D. B. Manuel Burgos se adornó con plata esta urna a Expensas de D. José Péres y Perales es su hermano D Pablo Dionisio Péres Perales principales de Ixtapalapa Dic. 24 de 1813 y pesó 3011.

El trabajo es bastante fino y demuestra que los caciques donantes, aún en un periodo de crisis económica novohispana, no escatimaron recursos para hacer este presente al Señor de la Cueva del altar mayor pues contrataron los servicios del taller del famoso ensayador mayor Antonio Forcada y Plaza²⁹⁸. La plata está quintada y contiene las marcas *FCDA*, así como el *León Rampante* y la *M* con corona imperial hispana, pertenecientes al punzón de Forcada.

²⁹⁸ Trabajó en la ciudad de México entre 1791 y 1818, y fue uno de los más afamados orfebres discípulos de Tolsá. Para hacer un estudio comparativo sobre marcas de este ensayador consúltense los siguientes libros: Cristina Esteras Martín, *Marcas de platería hispanoamericana, siglos XVI-XX*, pp-72-92. Lawrence Anderson, *El arte de la platería en México*, EUA, Oxford University Press, 1941, p- 76.



A. Detalle de una esquina



B. Revestimiento en una columna



F. Detalle



G



H



Figuras 112. (I) Aspectos generales de los revestimientos de plata en la urna del altar mayor.



Figura 113. Parte posterior de la urna del altar mayor.

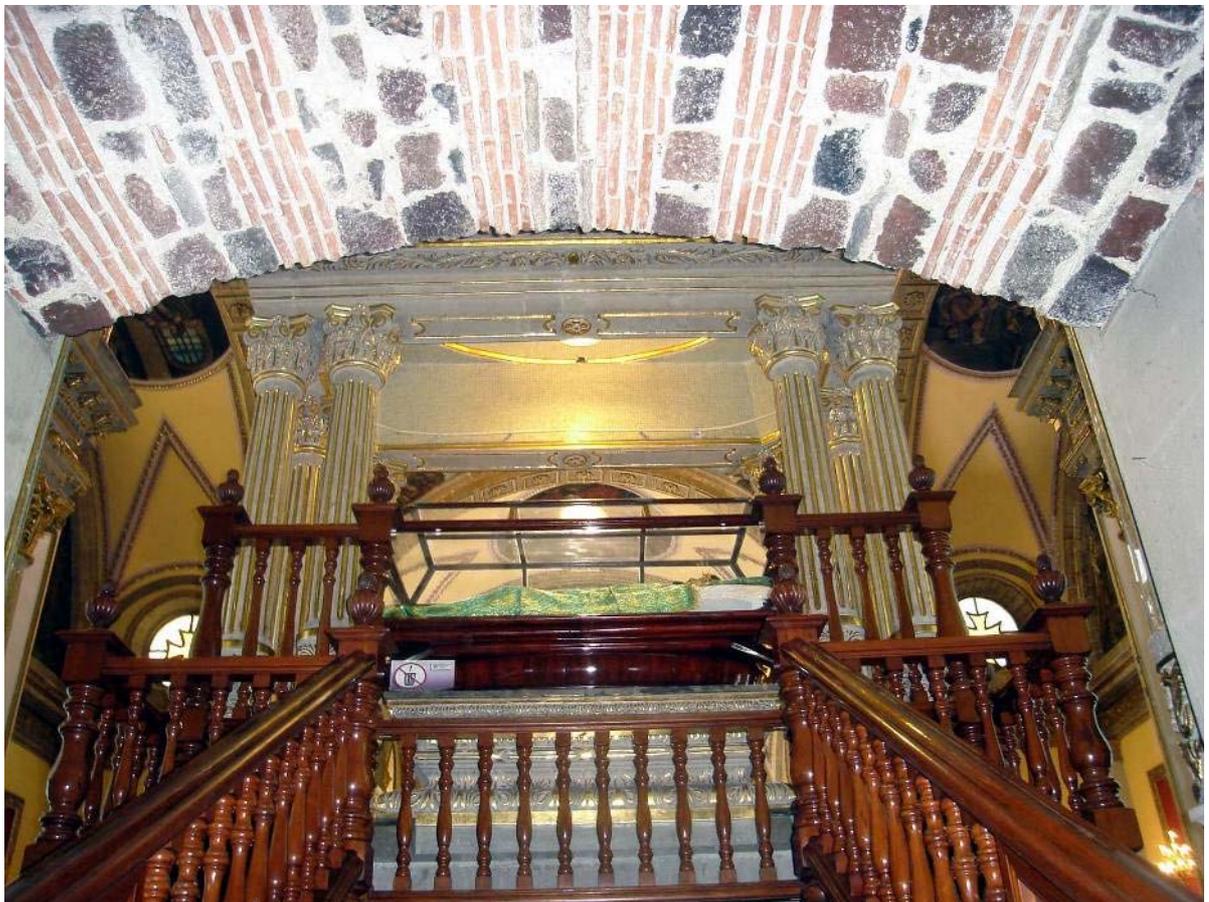


Figura 114. Perspectiva general de la urna del altar mayor, parte posterior.

A su vez la imagen del Señor de la Cueva dentro de su urna fue “entronizada” en un espléndido ciprés de madera que se ajustaba estilísticamente con el gusto clasicista, tanto del templo como de la urna. En este punto, Anacleto Escutia llevó a un grado más complejo y singular la significación en el Santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa, hizo que san Lucas tuviera una nueva visión desde la pechina poniente de la cúpula principal, este artista egresado de la Academia de San Carlos, creó una suerte de *sacra contemplazione* entre los dos patrones principales de Iztapalapa. La elección del espacio para pintarlo no fue azarosa, lo hizo con la intención de trascender la “frontera estética”, creando así una especie de “diálogo” desde la pintura hacia la escultura. Lucas observa al Señor de la Cueva del altar mayor, en un momento contemplativo que se extiende por la eternidad, y ha interrumpido por un momento su escritura, también ha dejado tras de sí su paleta y coloridos pinceles, para dedicarse a la contemplación quietista del Santo Entierro; lo ve como las santas mujeres lo percibieron en el sepulcro, quienes habían sido testigos de cómo habían colocado el cuerpo de Cristo difunto (Lucas, 23-55). San Lucas se agacha de la misma manera como Pedro se inclinó para ver los lienzos tirados en el suelo, el símbolo y prueba de la resurrección (Lucas, 24-12). Tal singularidad se descubre, debido a que es el único evangelista de las pechinas de la cúpula del santuario que inclina su cabeza y ve directamente al altar mayor (Figura, 115).

San Lucas bien podría tener esta otra visión desde Iztapalapa misma, cual nueva Jerusalén, quizá en algún promontorio rocoso del Cerro de la Estrella, ya que el fondo paisajístico parece recrear una rústica vista del valle de México, reconociéndose al fondo la cumbre “Pico del Águila” del Ajusco (Figura, 116), montaña que fue simulada por el artista al pintarla de forma invertida, tipo espejo (Figuras, 117).

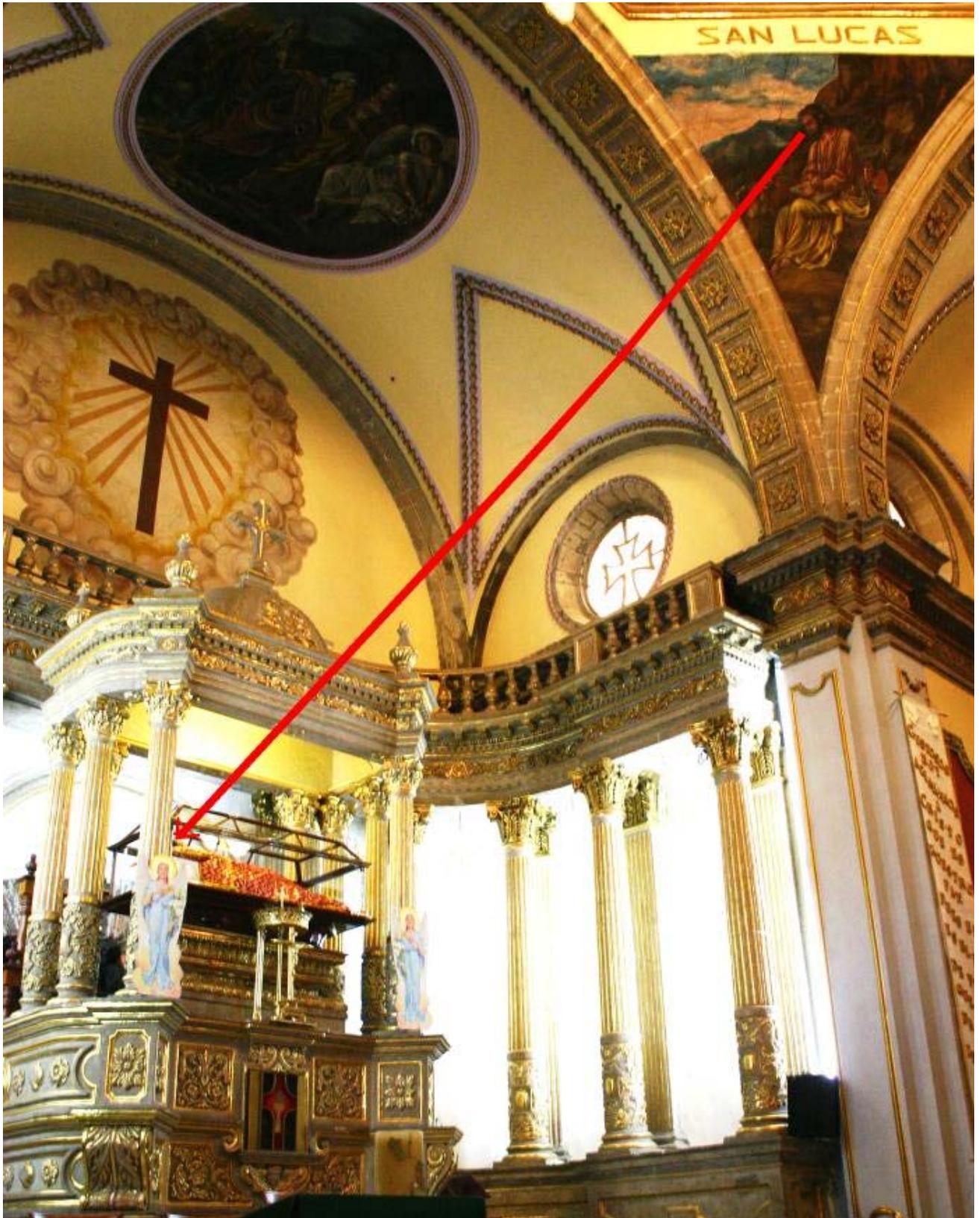


Figura 115. San Lucas y el Señor de la Cueva, en *sacra contemplatione*.



Figura 116. Pechina.



Figura 117, A. Ajusco, vista invertida.

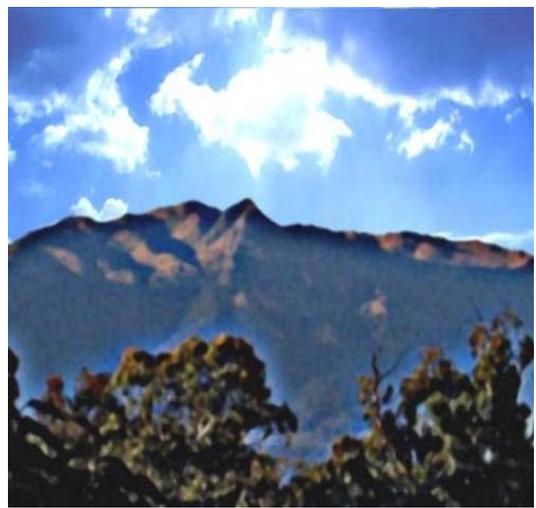


Figura 117 B. Vista normal del Ajusco.

Pero el simbolismo no termina aquí, sino que a través del ciprés se perpetuaría de forma alegórica el Descendimiento, la *Depositio*, el Santo Sepulcro y Eucaristía para culminar en la comunión. Esta peculiaridad tiene sus raíces desde el siglo 1000 cuando surgió la tipología de Santo Entierro, en la que a la urna se le incorporó un tabernáculo para la Sagrada Forma. Una vez que en Iztapalapa las imágenes quedaron desligadas de su funcionalidad teatral y procesional, la urna neoclásica quedó activada como parte de un nuevo discurso, en el que se le dio un valor de profundo peso iconográfico no sólo para la mostración de la imagen, sino para integrarla a un esmerado discurso iconológico mientras estuviese yacente durante todo el año bajo el baldaquino, este último rodeado en el ábside con columnatas corintias adosadas y libres tritóstilas, estriadas con oro en los fustes (Figura, 118) a remedo de las columnas que posee la Rotonda de Anástasis (Figura, 119), pues desde Constantino se favoreció la edificación del templo circundando el sepulcro, sobre el que se colocó un baldaquino²⁹⁹.

El ciprés del Señor de la Cueva, al igual como sucede en otros ejemplos hace coincidir el sepulcro con los tabernáculos más sagrados, baste recordar el antiguo altar del Santo Entierro de El Pardo en Madrid³⁰⁰, el cual conocemos gracias a algunos grabados sobrevivientes, uno del siglo XVIII se resguarda en el Museo Municipal de Madrid (Figura, 110), vemos que el altar combinaba el túmulo funerario con el discurso monárquico triunfal, de la misma manera patentizaba las relaciones entre la representación del Cristo difunto con la Eucaristía³⁰¹ y el cáliz, vaso favorecido por la misma mano de Jesús quien parecería consagrar, ofrecer o transformarse en el *pan y vino*, es decir, en las *ofrendas de amor* sobre el altar, que ahora son su *cuerpo y sangre*. De igual manera el tabernáculo del Señor de la Cueva actúa como doble ostensorio entre “lo visible y lo oculto”, debido a que la urna exhibe al Cristo difunto para que sea contemplado, mientras que la Eucaristía permanece en la guarda. El monumento entraña al Santo Sepulcro del mismo modo en que éste anuncia la Resurrección. Existen pues, tránsitos entre corpus e imagen³⁰².

²⁹⁹ “La importancia arquitectónica del Santo Sepulcro se dejó sentir en sus representaciones iconográficas, que tomaron la forma de un edificio centralizado cubierto de un cimborrio”: Eduardo Carrero Santamaría, "El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", en *Anuario de estudios medievales*, Volumen 27, Número 1, Universidad de Barcelona- Instituto de Historia Medieval de España, 1997, p. 468.

³⁰⁰ Escultura labrada por Gregorio Fernández, bajo la petición de Felipe III, en honor de su hijo heredero a la corona, nacido el Viernes Santo de 1605, se festejó pues, un nacimiento con la imagen de Cristo muerto, García, *ibíd.*, p. 73.

³⁰¹ García, *op.cit.*, p. 73.

³⁰² *Ibíd.*, p. 79.



Figura 118. Aspecto general del actual presbiterio. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.

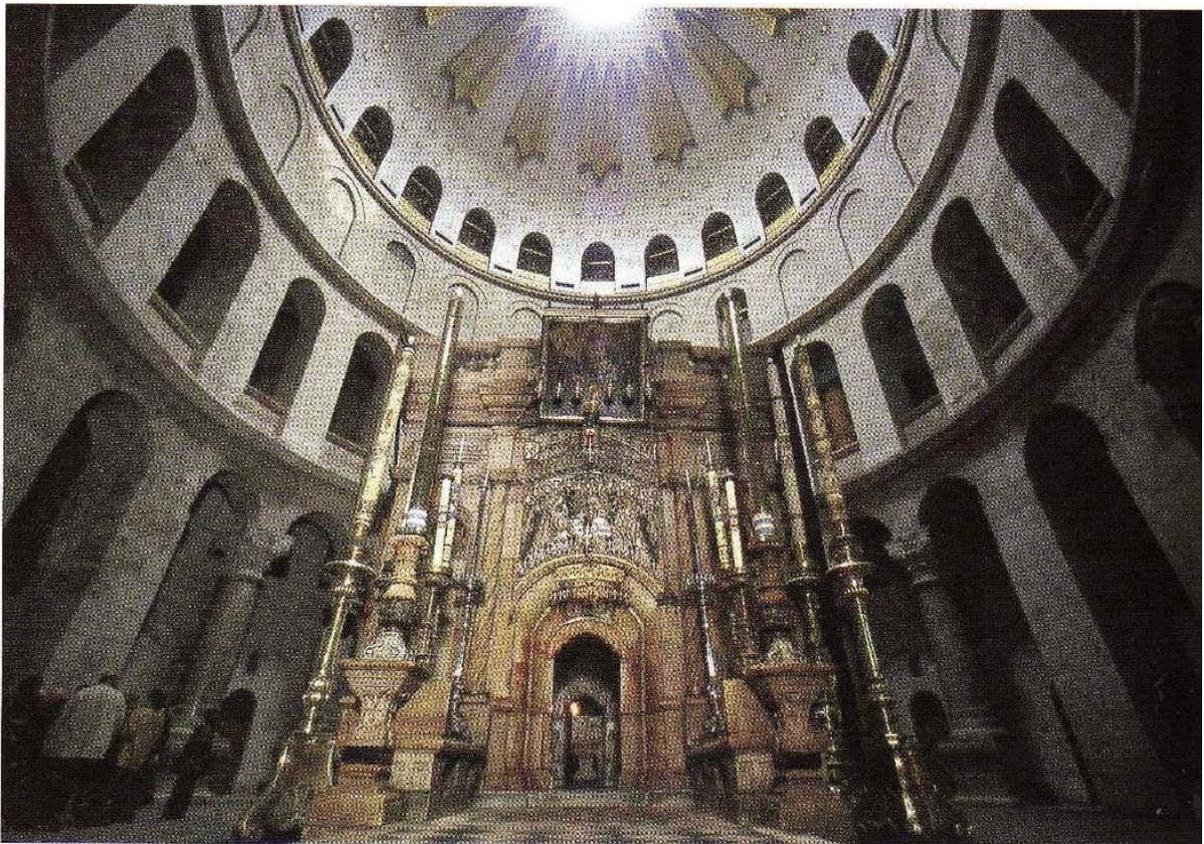


Figura 119. Rotonda y capilla del Santo Sepulcro en Jerusalén.

La anterior intencionalidad la hace más explícita una pintura que recrea al ciprés del santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa como si se tratara de un escudo, aparece en una bandera-estandarte con los colores del lábaro nacional mexicano que pertenece a la Mayordomía de los Cirios del Señor de la Cueva (Figura, 124). En dicha banderola el altar aparece suspendido en cúmulos de nimbos (Figura, 123), como una señal del cielo o una insignia celestial, por lo mismo esta imagen es más bien una alegorización del altar, en el que se retomaron añadidos de otras imágenes, por decir, toda la parte central que comprende el Cristo, el velo, la urna así como los ángeles custodios fueron copiados del grabado de Guadalupe Posada (Figura, 101). Pero también parece plasmar algunas características del primitivo ciprés, esto debido al gran nicho-manifestador así como el cordero de Dios que se pintaron en la bandera, no los contiene el nuevo tabernáculo, el cual es una reproducción del anterior. Ambos altares tenían la misma intención.

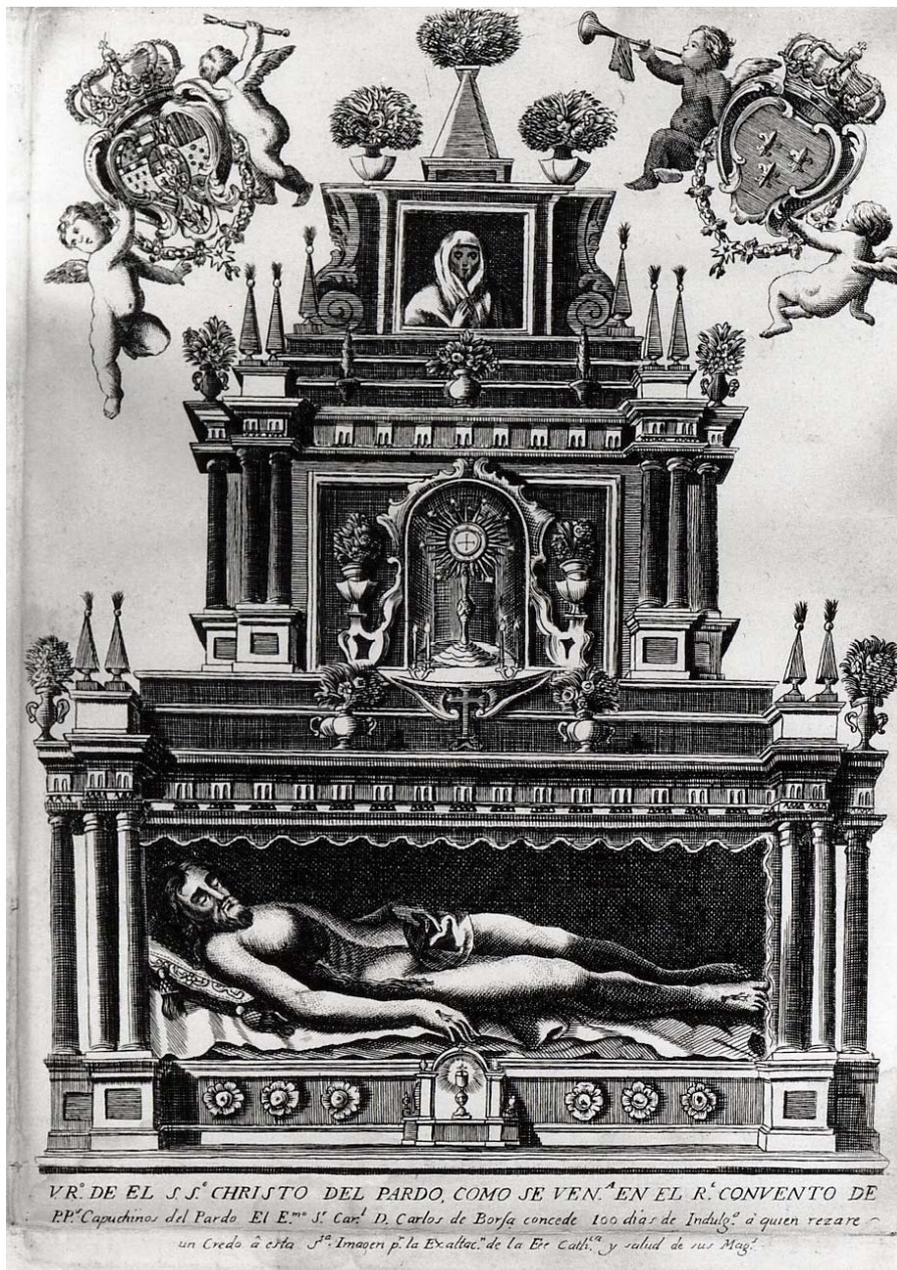


Figura 120. Cristo del Pardo Cristo del Pardo.

El discurso en el ciprés del Señor de la Cueva se compone de cuatro niveles o fases, la primera es la cruz que aparece destellante en el plano superior de la bandera, mientras que en la cúpula del santuario se vislumbra tras un sencillo rompimiento de gloria, la pintura le da un carácter de evanescencia mística, como si fuese una visión para todo aquel que desee seguir este “signo vencedor”. El modesto madero ejemplifica la *Adoratio crucis*, porque el cuerpo de Cristo ya ha sido descendido y *depositado* en su urna y monumento sepulcral, en cuya cabecera se sentó el segundo ángel para avisar a las Marías la resurrección, detalle aportado por la pintura que está en el techo de la bóveda del ábside. El componente pasionario lo aportan los ángeles custodios portando lanzas³⁰³, e inmediatamente el cuerpo muerto se transforma en la esperanza de la resurrección a través del pan de vida eucarístico, en esto es más elocuente la pintura ya que muestra la custodia en toda su magnificencia, exhibida sin viso de velo, y metida adentro del sagrario erigido como un gran manifestador-nicho de medio punto, que casi lo hace coincidir con la escultura. Hoy ostenta uno el altar pero ya no se utiliza, aunque continúa ocupando el mismo espacio, vacío ya, pero exhibe un relieve metálico que plasma la hostia y el cáliz (Figura, 121). En la bandera el discurso termina con la Consagración del cuerpo resucitado del Cordero de Dios, que lo liga directamente con “La cena pascual” que consistía con el sacrificio del dócil animal. “El Paralelismo que existe entre Jesús y el cordero pascual nos hace ver que la Eucaristía es la actualización del auténtico sacrificio, en el que Jesús se entrega por los demás”³⁰⁴.

En el monumento real, el relato culmina en la mesa del altar mayor, sitio dedicado por excelencia para la transustanciación, la elevación de la hostia, y comunión donde el devoto come espiritualmente el cuerpo de Cristo. Aunque el discurso visual y simbólico del ciprés se mantenga, la pervivencia de éste en nuestros días es meramente como altar, sin que haya consciencia ni en los sacerdotes, ni en los feligreses de la codificación que posee en la liturgia cotidiana. Es probable que haya perdido su significado original debido a que en la década de 1970 el monumento de madera fue desmantelado, también porque el santuario del Santo Sepulcro fue instituido como templo con cura penitenciario y capilla para la Exposición perpetua del Santísimo Sacramento. Tal nombramiento viene a enriquecer aún más las paradójicas relaciones entre el yacente y la Eucaristía. Ahora toda la estructura arquitectónica del santuario es como si fuese un *edificio relicario* o sagrario con doble propósito también, ya que por una parte resguarda al Santísimo mientras que la cueva a manera de

³⁰³ Esculturas de las que ya me referí; sin embargo, es imposible que estuviesen colocadas en el lugar que ocupan, debido al reducido espacio en el que se hallan colocadas. Tallas de tal dimensión no hubieran podido estar dispuestas de tal manera, situación que no ha impedido para que hoy se le coloquen tablas pintadas de ángeles manteniendo viva tal costumbre (Figura, 121).

³⁰⁴ La Eucaristía, <http://www.rosario.org.mx/liturgia/eucaristia.htm>. Consultado, 13/02/2010.

urna ésta preserva al Santo Entierro. La reconstrucción del actual monumento fue en la década de 1980.



Figura 121. Altar o ciprés del Señor de la Cueva.



Figura 122. Capilla del Santísimo.



Figura 123. Baldaquino o Ciprés en el estandarte. Foto Naín Alejandro Ruiz Jaramillo.



Figura 124. Estandarte o bandera desplegada. Foto Naín Alejandro Ruiz Jaramillo.

TERCERA PARTE
EL SIGNIFICADO SOCIAL

**DE CÓMO CREEN LOS DE IZTAPALAPA QUE LLEGÓ EL CRISTO DEL SANTO
ENTIERRO A LA CUEVA DEL CERRO DE LA ESTRELLA**
(Análisis de las leyendas)

Las largas horas de la agonía de Getsemaní ya han transcurrido, para dar lugar a la jornada de sufrimientos y a las tres horas de agonía sobre la cruz...

Decidí incluir el estudio particular de las leyendas que los iztapalapenses entretejieron alrededor de la imagen del Señor de la Cueva por varios motivos, en primera porque soy afín al método de narrar el relato para después analizarlo, pero también por la pertinencia de registrar la información desde sus contextos originales³⁰⁵, pues los investigadores sólo se han dedicado a resumirlas y en muchos casos no citan la fuente de donde éstas fueron retomadas. Desde mi punto de vista, las leyendas poseen un gran valor simbólico, con un profundo contenido psicológico y sociológico que ayudan a entender el inconsciente colectivo del pueblo que los crea. Investigadores como Alicia M. Barabas Reyna, Jacques Lafaye, Enrique Florescano, Félix Báez-Jorge y Alma Castillo entre otros más, se han dedicado a desentrañar los significados sociales, políticos y territoriales que hay detrás de las apariciones milagrosas³⁰⁶.

Si bien es cierto que los relatos son construcciones muy posteriores a la activación de las imágenes, y que la mayoría están inspirados en la famosa “Leyenda Dorada” (ca 1250) de Santiago de la Vorágine, en tanto que otros provienen o derivan de diversas historias piadosas medievales, tampoco podemos descartarlos del todo pues probablemente están basados, de igual manera, en tergiversaciones de sucesos reales que repercutieron en la devoción de las imágenes. Tal y como Felipe Pereda lo advirtió en la leyenda del Cristo de Beirut, que fue famoso porque se creía que a través de esta imagen se habían realizado conversiones masivas de judíos al catolicismo. El investigador descubrió que la historia fue traspolada a hechos históricos y personajes reales; Pereda encontró que un judío converso convertido en el obispo Pablo de Santa María, (†1435) así como su hijo Alfonso de Cartagena³⁰⁷, fueron asociados como los nuevos protagonistas pero ahora en relación al Cristo de Burgos: “que la leyenda se enredara tan pronto con un episodio de conversión es una prueba indirecta del potencial de las imágenes sacras en la evangelización de la minoría judía”³⁰⁸. A

³⁰⁵ Además, gran parte de las leyendas pertenecen al dominio de la historia oral, por lo que es un problema no poder encontrar los referentes en los acervos documentales o fuentes escritas.

³⁰⁶ Alicia M. Barabas Reyna, “Los santuarios de vírgenes y santos aparecidos en Oaxaca”, en *Cuicuilco*, México, 2006, Vol 13, Núm 36, enero-abril, p. 231.

³⁰⁷ Personaje quien, por cierto, llevó a cabo un examen sobre los milagros del Cristo mandado hacer a instancias del rey Juan II.

³⁰⁸ Pereda, *op.cit.*, pp. 136-137.

mí me interesan, en mayor medida, los referentes mitológicos que las leyendas poseen intrínsecamente, tratar de identificar las raíces culturales, así como las vinculaciones prototípicas (de donde se inspiraron), y cómo éstas han permeado el inconsciente colectivo. Por ello estoy de acuerdo con Honorio Manuel Velasco Maillo, quien deduce que hoy más que nunca la investigación:

Exige enfrentar historia y leyenda, de forma que la historia puede determinar hasta dónde un conjunto es objetivamente incierto. Es decir, resulta ya inevitable en el análisis de las leyendas confrontar testimonios fidedignos y fuentes documentales, porque bien parece que historia y leyenda han llegado a ser para sociedades con Historia discursos competidores y sustantivos, como si el obligado destino de una leyenda fuera el acabar abatida a los pies de un historiador³⁰⁹.

Debo señalar que algunos investigadores también han incurrido en dar crédito histórico a las leyendas, siguiendo al pie de la letra muchas de ellas, de manera que emprenden trabajos que tienen por objetivo rastrear las fuentes documentales que dan fe de los sucesos portentosos de la “aparición” o descubiertas las imágenes, así como identificar personajes pseudohistóricos como sucedió con Juan Diego en el caso de la Virgen de Guadalupe. En las leyendas del Señor de la Cueva hallamos una alegorización bíblica, que fue adaptada a la realidad paisajística, la traza urbana y arquitectónica de Iztapalapa; estos mitos, de igual manera, ayudaron a solidificar el paradigma de asimilar a la localidad como otro arquetipo más de la Jerusalén celeste y terrenal, al oriente de la ciudad de México, proceso que hasta nuestros días continúa.

Por medio del estudio de los investigadores que han descrito la leyenda del Señor de la Cueva, se advierte cierta polémica sobre el momento en que “llegó” o “apareció” la escultura del altar mayor en Iztapalapa, de forma que se manejan varias fechas para este portento, las más comunes son, 1687, 1723 y 1782, las cuales fueron difundidas tanto en la historia oral como en la escrita. Por ejemplo, Beatriz Ramírez González rastreó quiénes fueron los sacerdotes que se encontraban en los primeros años: “si la primer fecha es la correcta entonces el cura beneficiado de Iztapalapa era el bachiller Cristóbal Zapata, mientras que en 1723 fue Gaspar de León”³¹⁰, obviamente no dejaron constancia del suceso, por lo cual la cronista e historiadora concluye: “Al no localizar un testimonio de la época que mencione el acontecimiento milagroso, no puedo precisar la fecha”³¹¹. Por otra parte, Alejandrina y Gerardo Romero Corona efectuaron una compilación de las versiones de autores que han recabado la leyenda; sin embargo, a pesar de que advirtieron las contradicciones que existen entre las distintas formas de cómo es narrada, no llevaron a cabo una

³⁰⁹ Honorio M. Velasco, “Leyendas y vinculaciones” en *La leyende: anthropologie, historie, litterature*, Colloque franco-spagnol, Madrid, Casa de Valázquez, Universidad Complutense de Madrid 1989, pp. 115-116.

³¹⁰ Ramírez, *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*, op.cit., p. 114.

³¹¹ *Ibid.*

crítica a fondo ya que desatienden el estudio analítico tanto de los autores como de las fuentes que recogen la leyenda, pues sólo dan una revisión sobre las diferentes maneras de registro³¹².

En cambio, el antropólogo Armando Sánchez Reyes, basado en Mircea Eliade dedujo que la historia de la aparición del Señor de la Cueva y la fundación de su santuario estaba “llena de mitos y hierofanías” que consagraron al lugar donde se venera, sobre todo porque el santuario se había construido encima de un templo prehispánico (?), desde este punto de vista “simbólicamente podemos encontrar una fuerte relación religiosa que ha mezclado símbolos rituales de las dos culturas en la cosmovisión iztapalapense”³¹³. Punto y aparte es la investigación del etnólogo Artemio Arroyo, quien sí pudo señalar la “relación bíblica extrapolada a Iztapalapa”³¹⁴, empero, no desarrolló tan interesante observación más que como nota entre paréntesis, ya que no le interesó buscar en qué versículos pudo basarse la leyenda. Por tal razón realicé el estudio alegórico como propuesta interpretativa y una aproximación contextual de las leyendas del Señor de la Cueva.

Existen varios relatos entre la historia oral y las fuentes escritas que narran la manera cómo arribó el Cristo del Santo Sepulcro a la cueva del Cerro de la Estrella. Aquí presentaré sólo dos relatos, uno es casi desconocido mientras que el otro es el más popular y podríamos denominarlo como la versión “oficial” que han difundido los mismos vecinos, los sacerdotes y cronistas de la localidad, después haré acotaciones sobre otras versiones que difieren poco de la última, para finalmente estudiar los puntos de encuentro y las divergencias, así como las posibles fuentes de donde se pudieron inspirar para la configuración del relato. La leyenda que expongo a continuación —en especial— me parece la de mayor interés por el tema aquí tratado, es desconocida para la mayoría de los habitantes y a su vez es la más antigua conocida, es un testimonio *mecanuscripto* de mediados del siglo XX, que el párroco Miguel Trejo encargó a un vecino, el señor Francisco Ortega:

RELACIÓN DE LA TRADICIÓN CÓMO LLEGÓ EL SR DE LA CUEVITA.

De donde era su pueblo Ectla situado a 25 kilómetros de Oaxaca entre Ojo de Agua y Atzompat, esta Ektla. Sus fiestas eran el día de la Santísima Trinidad, y le veneraban como la divina Providencia según en su pueblo Hera Santo Cristo pero como ya estuviera su Cruz ya estaba muy vieja en especie de tempestad se rompió y al caerse se rompió la sagrada imagen como estaba roto lo levantaron en un pedazo de alfombra y en su lugar pusieron a un san José en lugar del Sr contaron los señores de ese pueblo que dejó de llover tres años por sus sitios donde sembraban y pensaron que a lo mejor el Sr los estaba castigando pensaron traerlo a reconstruirlo le compraron una urna para traerlo a México al templo de Tlatelolco donde estaban unos padres españoles franciscanos que renovaban las imágenes ya teniendo todo listo emprendieron la marcha hacia México tardaron dos meses y medio para llegar a Iztapalapa como en esa época todo era laguna y solo se podía llegar a esta parte nombrado el Volador que esta a la esquina del Palacio Nacional al llegar a Iztapalapa se encontraron con se necesitaba un transporte de una canoa para llegar donde lo tenían que llevar.

³¹² Alejandrina y Gerardo Romero Corona, *El miedo al qué dirán: los festejos sociorreligiosos como reducto de ritos en la sociedad contemporánea mexicana. El caso de Iztapalapa, México*, Tesis que para obtener el título de Licenciado en Comunicación y Periodismo, FES-Aragón, UNAM, p 40-50.

³¹³ Sánchez Reyes, *ibíd.*, pp. 87, 88.

³¹⁴ Arroyo, *op.cit.*, p. 130.

Entonces optaron en alquilar una canoa para trasladarse a México. Ya teniendo todo listo se durmieron debajo de un árbol de un fresno muy frondoso y ahí estaba colocada la urna con los pedazos del Sr. al día siguiente se durmieron tanto los remeros como los que traían al sr y al recordar la urna había desaparecido, creyeron que algunos se los habían robado dieron parte a las autoridades tanto judiciales como en la parroquia de San Lucas pero todo fue inútil lo buscaron en Culhuacán Mexicaltzingo, Iztacalco y otros pueblos pero no lo encontraron se fueron para su pueblo desconsolados eso paso en noviembre y apareció el día 3 de mayo del año siguiente en la tarde unas mujeres con sus hijos subieron al cerro a juntar vasuras secas para hacerles de comer a sus familias uno de los Niños se asomo a la cueva y al ver relumbrar como un espejo le aviso a su mama que era lo que brillaba se decían vamos ha ver unas no quisieron ir pero el niño y su mama se bajaron a ver que hera lo que vrillaba y al asomarse encuentran la sagrada imagen dentro de esa cueva que no tenía mas que el agujero donde se dieron cuenta entonces fueron a darle aviso al Sr Cura de la parroquia lo que habían visto en la cueva, vuscavan por donde podrían entrar a la cueva Todo estaba tapado entonces consiguieron unos canteros para hacerle un voquete y poder entrar a la cueva y cerciorarse de lo acontecido en la cueva, al perforar la entrada se encuentran al Sr ya renovado y como si alguien lo uviera renovado. Entonces mando un aviso al pueblo de donde los dueños lo avían traido, pero al quereselo llevar encontraba pegado en la peña donde estaba colcado lo movieron con una barra pero la urna se rompía quisieron abrir la urna pero no avria la puerta. Entonces con sus lágrimas en sus ojos se fueron para su pueblo y se quedó en Iztapalapa entonces se le pusieron su nombre que es el Señor de la Cuevita. Entonces el pueblo le empezó a construir su santuario³¹⁵.

El siguiente relato es el que regala, a través de copias fotostáticas, la *Sociedad del 3 de Mayo*, una de las principales mayordomías del Señor de la Cuevita actual. El relato parece ser una derivación del anterior pero ya con más detalles, y con toda seguridad es la fuente de inspiración de las narraciones más populares:

“HISTORIA DEL SEÑOR DE LA CUEVITA” ¿QUE SE CELEBRA EL 3 DE MAYO EN EL SANTUARIO? MUNDIALMENTE TODOS SABEMOS QUE EL 3 DE MAYO CELEBRAMOS EL HALLASGO DE LA SANTA CRUZ DONDE MURIO JESUCRISTO. PERO EN EL SANTUARIO de Iztapalapa, D.F. Celebramos la APARICION de la Sagrada Imagen del Señor de la Cuevita que fue El 3 de mayo de 1723. Platican nuestros antepasados, que el día 2 de mayo del año primero indicado, por la tarde un grupo de personas nativas del pueblo de TITLA Municipio del estado de Oaxaca, traían a cuevas una imagen de cristo del bulto tamaño normal; lo llevaban a la Ciudad de México con el fin de restaurarla por encontrarse muy deteriorada. Los portadores de dicha imagen al sentirse ezahutos decidieron descansar aquí en Iztapalapa a faldas del Cerro de la Estrella, al pie de unos Olivos, vencidos totalmente por el cansancio y por el sueño, se durmieron. Al despertar al día siguiente 3 DE MAYO se encontraron con la desagradable sorpresa de que la imagen ya no se encontraba en el lugar donde la habían dejado. De inmediato se organizaron para dar con el paradero de la Imagen, después de varias horas se encontraron con una señora y sus dos hijitos que estaban juntando leña venían muy espantados; estos señores preguntaron de su espanto, la señora les contesto que sus niños por juguetones se habian introducido a una cueva serrana señalando el lugar, y que los niños vieron a un muerto ahí dentro. Estos señores fueron a ese lugar, llevando la sorpresa que el tal muerto era la Sagrada Imagen que afanosamente buscaban; trataron de cargársela para continuar su marcha y no pudieron moverla, consiguieron vigas para asi moverla, estas tronaron y después de mucho esfuerzo no lo consiguieron. Llamaron al sacerdote de esa época éste llegó al lugar hizo oración, pidió una antorcha que éstos llevaban, para serciorarse de la Sagrada Imagen viendo su tamaño normal observó que era muy hermoso su rostro, preguntó para donde la conducían, le contestaron para México con el fin de restaurarla por encontrarse muy deteriorada, el padre les contestó que la Sagrada Imagen se quedara en Iztapalapa, primero por sertirse inmóbil, segundo por haberse RENOVADO por si sola. Estos señores comprendieron el acontecimiento y se regresaron llorando a su tierra.

LA SAGRADA IMAGEN HIZO DOS MILAGROS PATENTICIMOS 1.-SE HIZO INMÓBIL 2.- SE RENOBÓ POR SI SOLA ¿Qué significa esto? ... Que la sagrada imagen de Cristo se quizo quedar en Iztapalapa, POR AMOR A NOSOTROS SUS HIJOS PREDILECTOS, DE ESTE SU QUERIDO PUEBLO.

³¹⁵ “Relación de la tradición cómo llegó el sr de la cuevita”, 2 hojas sueltas firmadas por Francisco Ortega, abuelo del señor Vicente o Ponciano Ortega Ramírez, copia proporcionada por la maestra Beatriz Ramírez, a quien reitero mi más profunda gratitud.

El Sacerdote afirmó al pueblo el gran milagro de esta Sagrada Imagen que había hecho en la Cuevita de donde la encontraron y la custodiaron de día y de noche; empearon a construir de inmediato su primer Capilla que posteriormente la trasladaron (es la que se encuentra destechada), y así siguieron la construcción del actual Santuario que tenemos a Dios gracias a nuestros antecesores.

Este acontecimiento DIVINO es lo que hemos venido celebrando y debemos seguir CELEBRANDO CON MUCHO AMOR principalmente este día de su GLORIOSA APARICIÓN 3 DE MAYO de cada año... Por conducto del Ezmo Sr. Obispo Carlos Talavera Ramirez, informo a su SANTIDAD EL PAPA JUAN PABLO II FELIZMENTE REYNANTE el acontecimiento arriba explicado y éste autorizo al Cardenal Mexicano Ernesto Corripio Ahumada la Coonsagración de nuestro Santuario considerándolo el SEGUNDO JERUSALEM EN EL MUNDO por haber encontrado el SEÑOR se SANTO SEPULCRO. (Señor de la Cueva)... Esta es la breve historia de la aparición del Señor de “La Cueva” que debemos Celebrar con mucho AMOR año con año el día 3 de Mayo EL SEÑOR LES PAGARA todo lo que hagan en su SANTO NOMBRE... Abril del año del Señor de 1989 ATTE. “La directiva del 3 de Mayo del Santo Sepulgro” (Señor de la Cueva)³¹⁶.

Durante la investigación intenté encontrar el relato más antiguo que existe sobre las leyendas del Señor de la Cueva, y descubrí que todas se remontaban a los albores del siglo XX, sin embargo, es posible que hayan sido copiadas de textos más antiguos, quizá del siglo XIX, a menos que sean de fines del XVIII. Es creíble que ambos escritos hayan sido copiados de algún texto más antiguo ya que su métrica y sintaxis así lo sugieren, probablemente provengan de las constituciones de la antigua cofradía o de algún manuscrito del siglo XIX que ha servido como machote para ser reproducido una y otra vez. Resultaría muy significativo suponer que la leyenda perteneciera a la centuria decimonónica, pues fue el periodo en que la gente de Iztapalapa estuvo cooperando para la construcción del nuevo santuario y para impulsar el culto al Señor de la Cueva. Hasta que no aparezca registrado el relato local que dio origen a estas versiones no sabremos cuál es el que lo reproduce. Como se puede apreciar, los relatos difieren sustancialmente (no como los comúnmente conocidos que son derivaciones del segundo); la última fuente discrepa en cuanto al pueblo de donde era originaria la escultura, pues dice que procedían los estibadores de Titla mientras que el primero apunta al pueblo de Etlá, pudiera tratarse de un error de dedo³¹⁷. Pero los relatos tienen nexos particulares que merecen atención; coinciden en decir que venían a la ciudad de México a restaurar la imagen y concuerdan en ejemplificar que los custodios se detuvieron en Iztapalapa, también en narrar la manera de cómo el mismo Cristo apareció o eligió voluntariamente la cueva en el Cerro de la Estrella, donde sería su tabernáculo. En el primer relato aparece siete meses después de que los oaxaqueños perdieron su escultura devocional³¹⁸, situación que fue cambiada para darle mayor credibilidad, mientras que en el otro es al siguiente día del descubrimiento, de igual manera la

³¹⁶ Hoja proporcionada por la Cronista Beatriz Ramírez, a quien se lo agradezco.

³¹⁷ Aunque, he de comentar que el primero es una pequeña localidad situada también en Oaxaca, cuyo nombre completo es Titla Cuautitla y pertenece al Municipio de Teotitlán de Flores Magón, y en Iztapalapa hay un sitio llamado Titla donde existía un puente.

³¹⁸ Lo que ha motivado a creer que la talla fue robada y restaurada, pues el tiempo es suficiente para realizar tales cambios.

imagen adquiere “vida” o voluntad propia al caminar hacia la cueva, en los dos se hace pesado, o es imposible abrir la urna, estos elementos resultan el *leit motiv* de un sin fin de leyendas sobre santos aparecidos que eligen el sitio donde desean que se les veneren.

Un rasgo singular que llama la atención es que las leyendas del Señor de la Cueva contrastan de los clásicos relatos de crucifijos y Santos Entierros aparecidos, pues el común denominador señala que una mula perdida llega hasta el templo a donde se le venerará, por lo regular un convento, entonces los religiosos alojan al animal con su misterioso bulto en espera de que el dueño reclamé sus pertenencias. Las horas o los días transcurren y como nadie llega, aquellos curiosos abren el misterioso envoltorio que porta el animal, llevándose la sorpresa de que adentro hay imágenes milagrosas. A excepción de algunas variantes, estos relatos son idénticos a diversas historias piadosas de cómo supuestamente llegan los Santos Entierros a sus templos, tal y como los casos del Sacromonte, de Amecameca, del ex- Convento de San Bernardino en Taxco, de Tepeji del Río en Hidalgo y del templo de la Soledad en Oaxaca, entre un mar de casos similares dispersos en toda la geografía devocional al Santo Entierro.

Las anteriores historias son reminiscencias de leyendas europeas tardo-medievales e inspiraron o se replicaron en las que son de sobra conocidas en México, sin duda el caso más representativo en España es la escultura románica del Cristo de los Gascones que se venera en San Justo (Figura, 125). Un Santo Entierro del que ya hice referencia pero que es una pieza clave y posible cabeza de serie para este tipo de advocaciones posteriores de la península Ibérica y, por

ende, ancestro hispano del Señor de la Cueva. Otra de las importancias de esta imagen es que su leyenda influyó en historias análogas en la Nueva España. A continuación la relataré: La tradición segoviana narra que unos soldados franceses, alemanes y gascones se disputaban una escultura de un Cristo yacente que habían



Figura 125. Escultura del Cristo de los Gascones.

encontrado a las afueras de una ciudad, “el cual semejaba en verdad un muerto sobre la campiña florida”. Mientras se lo disputaban, un pajecillo hablaba con la imagen de madera y le decía: “Si de verdad te quisieran, vendrían a preguntarte cuál es tu deseo. Es decir, si quieres ser francés o alemán.

Oye... o quizá no quieras quedarte en manos de ninguno de ellos. Jesús... ¿qué podría yo hacer algo para ayudarte?" En ese momento una mula con una esquila se acerca (en otras narraciones es una yegua blanca a la que le sacan los ojos), entonces al niño se le ocurre colocar el Cristo muerto en el lomo de la mula, animal con el cual sostiene el siguiente diálogo: "Si cuando era Niño Jesús una abuela tuya le calentó con su vaho, bien podrías ahora echarle tú una mano". De esa manera la acémila se encamina para señalar el sitio idóneo para el debido culto al Santo Entierro, "Y así la Cruz de Cristo que una vez estuvo clavada en el Gólgota, ocupó ahora el lomo de la mula entre gris y parda con lunares blancos," señala el relato³¹⁹. Según la leyenda, aquellos viajeros atravesaron todo el territorio Galo y los Pirineos, siempre escoltados por soldados. Un buen día la mula llegó a la ciudad de San Justo, allí su trote se hizo más ligero mientras atravesaba el poblado hasta llegar ante el portón de una iglesia románica, frente a la cual rebuznó y minutos después cayó muerta, doblando sus patas lentamente para no dañar al Santo Entierro. De esa manera aún se recuerda cómo la parroquia de San Justo adquirió la escultura de Cristo yacente.

Este tipo de historias piadosas ejemplarizaron la mentalidad religiosa de los españoles del siglo XVI, quienes trasladaron sus tradiciones al Nuevo Mundo, en donde también adquirieron particularidades locales; quizá en inicio difundidas a través de la historia oral ¿será por eso que no encontramos muchos relatos de esta índole en las fuentes escritas novohispanas? Un sin fin de leyendas sobre imágenes de Cristos, vírgenes y santos aparecidos tuvieron una temprana presencia en la Nueva España donde gozaron de gran éxito, las leyendas fueron aceptadas y fusionadas con leyendas indígenas que intentaban reconstituir su espiritualidad. En lo que respecta a los

relatos fantásticos de los Santos Entierros, éstos no eran tan ingenuos, pues tienen detrás un profundo sentido evangelizador y una moral cristiana fundamentados también en escenas que recuerdan o citan la Biblia indirectamente y a la tradición. Tanto los burros como las acémilas están



Figura 126. Virgen del Destierro*.

³¹⁹ La leyenda es registrada en distintas fuentes, entre las que destacan: *Leyendas segovianas contadas a los niños y a los mayores*, de María del Carmen Díaz Garrido, Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 1997, *El Cristo de los Gascones o Cristo de Segovia*, España, Librería Cervantes, 1986 de Manuel González Herrero y también en la página de la cofradía: <http://www.cofradiacristodelosgascones.es/leyenda.htm>. Consultado 09/junio/ 2009.

* Virgen del Destierro. Detalle del Sumario de Indulgencias y gracias de la Cofradía de la Santa Cruz de Caravaca y Nuestra Señora del Destierro del año 1680. AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 183, exp. 4.

muy relacionadas con la vida de Jesús, por los textos apócrifos sabemos que una mula brindaba calor al Niño Dios en el pesebre de la cueva de Belén; pero más bien aquel famoso animal que carga a los Santos Entierros puede vincularse mejor con los tradicionales episodios apócrifos donde se ilustra a



Figura 127. Juan Correa, Huida a Egipto, siglo XVII, San Antonio Museum, Texas, EUA.

María con Jesús; sobre el lomo de una mula, en el episodio de la “huida a Egipto”.

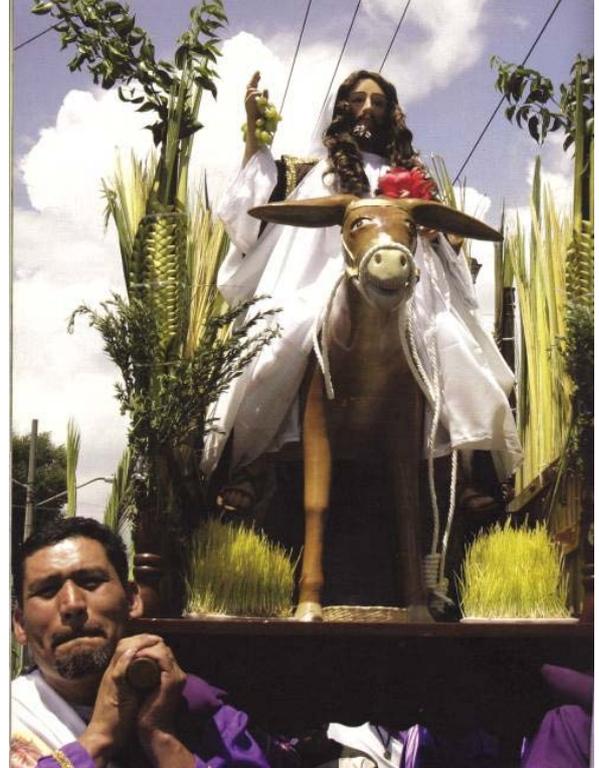


Figura 128. Escultura del Señor de Jerusalén, Iztapalapa. ca. Siglos XVIII-XIX. Foto Ricardo Maldonado.

De una u otra forma lo anterior implica el traslado físico de Cristo, así descubrimos que ese animal es el instrumento favorito para ayudar a escapar o trasladar a Jesús, aún cuando era infante. El trasfondo de esta leyenda también tiene que ver con la extirpación de idolatrías pues según una versión, a la llegada de la sagrada Familia a Egipto se produjo un temblor que provocó la caída de las esculturas de dioses paganos, cumpliéndose así la profecía de Isaías: “He aquí que vendrá el Señor sobre una nube ligera y penetrará a Egipto. A su visita se conmoverán todas las obras de Egipto hechas por mano del hombre”³²⁰. Por lo anterior los borricos resultan ser como “peanas andantes”,

³²⁰ Rogelio Ruiz Gomar, “La Huida a Egipto”, en *México en el mundo de las colecciones de arte*, Volumen 3, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Culturales, Instituto Matías Romero, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 227. *Apud* “El Evangelio de pseudo Mateo, XXIII” en Santos Otero, Aurelio de los, *Los Evangelios apócrifos*, 1956, pp. 235-236. En el óleo de Juan Correa, que se resguarda en el Museo de San Antonio en Texas (Figura, 127), se toca el mismo tema, en la parte superior derecha del espectador y al fondo vemos una peña sobre la que estaba una escultura de algún dios egipcio que se precipita tras el paso de la sagrada familia.

tronos e instrumentos por medio de los cuales el Mesías tendría que entrar a la ciudad-templo de Jerusalén, por eso Jesús ordenó a sus apóstoles que le trajeran un pollino para poder ingresar y así cumplir la profecía de Zacarías: “Alégrate mucho, hija de Sion; da voces de júbilo, hija de Jerusalén; he aquí que tu rey vendrá a ti, justo y salvador, humilde, y cabalgando sobre un asno, sobre un pollino hijo de asna” (Zacarías, 9:9)³²¹, he ahí por qué la escultura del Señor de Jerusalén del siglo XVIII (Figura, 128) continúe siendo una de las esculturas más activas durante las representaciones de Semana Santa en Iztapalapa, que cada año conmemora el acontecimiento de la llegada de Jesús a la ciudad santa.

Del mismo modo las mulas son el medio del que se sirven las esculturas religiosas para huir de los sitios donde son desdeñadas o no valoradas, ya después “escogen” el santuario o iglesia en donde se les rendirá culto³²², en un caso particular son bueyes³²³ los animales transportadores, como en la leyenda del *Santo Volto* de Lucca (Figura, 129). Este tipo de relatos fueron combinados con leyendas populares, que también eran parte de una rica tradición, no sólo de imágenes religiosas, sino que de igual manera con relatos de “agüeros y abusiones”, como solían llamar los españoles a las historias de aparecidos, muertos, demonios y cosas sobrenaturales durante el virreinato novohispano. A finales del siglo XVIII dichos relatos piadosos ya eran blanco del escarnio entre los ilustrados, sin embargo, no sólo pervivieron estas leyendas sino que el culto popular posiblemente habría llevado a venerar a los burros transportadores, de ahí que Félix María de Samaniego (1745-1801) en su fábula: “El asno cargado de reliquias”, hace una aguda crítica a tan *sui generis*

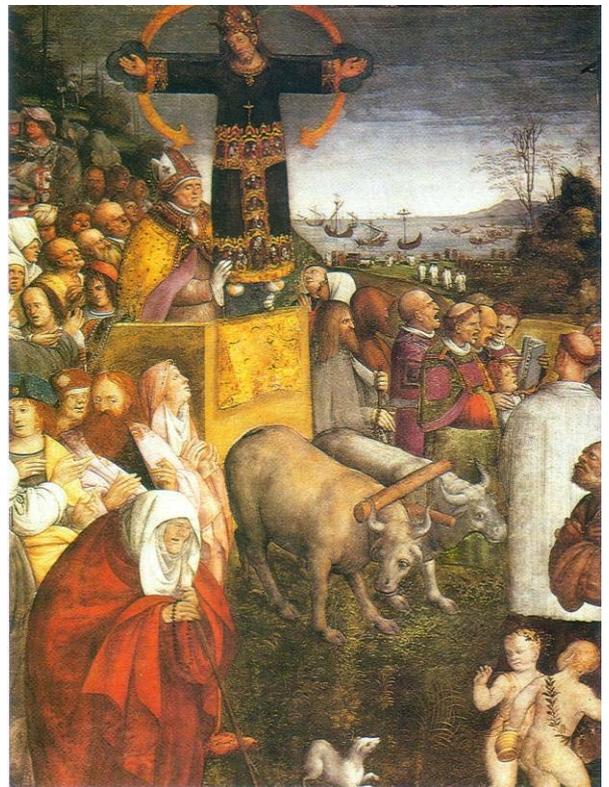


Figura 129. Leyenda del Cristo de Lucca. Amico Aspertini. Fresco, ca 1508/09. San Frediano.

³²¹ Para san Juan Crisóstomo, Cristo sobre el asno es una prefigura de la conversión de los indomables, de los incrédulos en la fe. Es también el elemento instintivo del hombre, de una vida terrenal y sensual. “Por lo que el espíritu debe montar sobre la materia, como Cristo hace sobre el asno. La teología *monta*, está por encima de cualquier conocimiento humano y sensible. Crisóstomo dice que aquí el pollino representa a la Iglesia y al pueblo nuevo que hasta entonces era impuro y se purifica cuando Jesús se sienta sobre él. Notad aquí como se mantiene la relación entre la imagen y la realidad. Los Apóstoles desatan a los animales: pues son los Apóstoles lo que han llamado a los judíos como a nosotros a la fe, y por ellos hemos sido conducidos a Cristo”. http://www.mercaba.org/Iconos/Meditacion/Ramos/entrada_jerusalen.htm. Consultado: 24 de noviembre del 2009.

³²² Como nota curiosa cabe señalar que Pablo Amador descubrió que en el puerto de las Islas Canarias se ordenaba que para transportar las imágenes religiosas debía ser en burros bien alimentados y bonachones.

³²³ Animal acompañante de Cristo desde el pesebre según la tradición.

práctica: *De reliquias cargado, un Asno recibía adoraciones, como si a él se hubiesen consagrado reverencias, inciensos y oraciones. En lo vano, lo grave y lo severo que se manifestaba «Señor jumento no se engría tanto; Que si besan la peana es por el santo»*³²⁴. Y en la obra de Goya “¡Extraña devoción!” (Figura, 130) encontramos esta alegorización ambivalente, pero rica en significados del contexto en que fue creada. En la acuarela de Goya se ha deseado encontrar a un artista contestatario contra de los abusos del clero y las prácticas inquisitoriales, cuyo objetivo no era la irreligiosidad, sino señalar las prácticas abusivas tanto clericales como laicas que se enmarcan entre los errores y vicios humanos. En “¡Extraña devoción!” la vanidad humana es vituperada alegóricamente a través del asno, que se yergue ante la veneración que le rinden las gentes a su paso,

más que a la reliquia del santo que lleva sobre sus lomos³²⁵. El burro es, por consiguiente el objeto de la sátira, y la reliquia un mero despojo humano, la imagen nos muestra la forma de cómo eran ya recibidas este tipo de creencias en los albores del siglo XIX. Sin embargo parece ser que el tema de la acuarela corresponde puntualmente a la *éckphrasis* de la fábula de Samaniego, a su vez resulta ser una sátira y una ridiculización tanto del



Figura 130. ¡Extraña devoción! Goya.

culto como la veneración a las imágenes, sobre todo a las reliquias ya que aquí Goya la plasmó deforme, su cadavérica apariencia inspira repulsión en vez de devoción, lo que llevaría al artista más allá de una simplista anti religiosidad, sino a ser un severo crítico.

Por eso es que en el caso de las leyendas del Señor de la Cueva se suple el uso del animal por algo tan acostumbrado como hombres estibadores, a pesar de la ausencia de la mula en las leyendas de Iztapalapa, no se escapan a tendencias e intencionalidades similares, pues contienen elementos que comúnmente aparecen en este tipo de relatos portentosos, en los que siempre se habla de personas, sobre todo hombres, que su ocupación tiene que ver con el recorrido de largas distancias y el traslado de mercancías, o que simplemente llevan a restaurar su imagen titular. Por lo regular,

³²⁴ El asno cargado de reliquias, en <http://amediavoz.com/samaniego.htm#8>. Consultado: 2 de febrero 2010.

³²⁵ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La Procesión de Disciplinantes. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular”, en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Año: 2008, Número: Extraordinario 1. Dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego, p. 399.

son caminantes, jornaleros y arrieros. En el momento de acercarse a una cueva o atravesar un río, un remanso, manantial, cerro o un camino se detienen, porque algo sobrenatural sucede. En unos relatos se cuenta cómo un indígena o arriero anónimo, entrega el Cristo en los templos, poco tiempo después desaparece como se manifiesta en la leyenda del Cristo Negro de Santa María en Valle de Bravo³²⁶, otros personajes sólo se detienen a descansar, como sucede en los casos del Cristo de Totolapan, el de Tepetlixpa y el de la Cuevita, cuyos cargadores oaxaqueños se refugian o descansan en los olivares del Cerro de la Estrella.

La fundación del culto al Santo Entierro en el Cerro de la Estrella es una reapropiación del espacio natural y sagrado cuyo valor simbólico es múltiple como más adelante veremos. Sin embargo para los evangelizadores, los lugares del monte que estaban asociados con antiguos cultos indígenas eran peligrosos por ser ambivalentes, por lo cual fue necesario sacralizarlos de forma positiva³²⁷. En el caso del Cerro de la Estrella el fundamento cristológico le daba gran peso teológico por todas las implicaciones que los cerros tienen desde el Antiguo Testamento hasta los evangelios, ya que Cristo tuvo su discurso más famoso en una montaña, predicación inaugural en su ministerio, pero también tiene vinculación con “el episodio de la Transfiguración, así como el Monte de los Olivos desde donde Jesús bajó para entrar en Jerusalén en el que también oró, mientras que su muerte sobrevino en la cumbre del Calvario. Es decir, la montaña constituye el lugar por excelencia para la relación de Dios, la renovación de alianzas y el inicio de la actividad apostólica”³²⁸. Por tales motivos, la historia del Señor de la Cuevita contrasta con los demás relatos de Santos Entierros aparecidos, porque algunos pasajes de sus leyendas, sobre todo en la segunda versión, recuerdan hechos que relacionan esta manifestación cristológica con varios versículos del Nuevo Testamento, los cuales se citan o se recrean, pues tal parece que Jesús repitiera la escena del Evangelio en el huerto de Getsemaní a un lado de las murallas de Jerusalén, justo la noche anterior a la Pasión, allí donde Cristo, lleno de incertidumbre, oró pidiendo consuelo al saber su destino inevitable en la cruz. Entretanto a unos metros, Pedro, Santiago y Juan duermen con toda placidez, al igual que los custodios oaxaqueños quienes rendidos por el cansancio, o para salvaguardarse del temporal, deciden descansar bajo un fresno o unos olivares cerca del Cerro de la Estrella, convertido ahora en un nuevo Monte de los Olivos.

En el primer relato recuerdan a los soldados romanos que se quedaron dormidos resguardando al Santo Sepulcro, pero esta historia es más abundante y rica en tratar de recrear el motivo que determinó a los de Oaxaca a reparar su Santo Entierro, los sucesos tras haber sustituido a esta imagen por un san José y las consecuencias de aridez que trajo el haberla cambiado. Además,

³²⁶ Esos personajes a veces son asimilados como ángeles, inclusive las mulas.

³²⁷ Barabas Reyna, *ibíd.*, p. 230.

³²⁸ García, *op.cit.* p. 45.

intenta aproximarnos a la vida de Iztapalapa en el periodo novohispano, si se analizan con detalle estos datos parecen ser tergiversaciones de hechos ocurridos en el poblado, sólo cabe recordar que el Santo Entierro primigenio fue sustituido en un par de años después de fundada la cofradía, quizá en este pasaje haga referencia al cambio de una imagen por otra. También en dicha leyenda de nueva cuenta aparecen las preocupaciones agrícolas que hay detrás de este tipo de veneraciones (de las que ya vimos en la primera parte de esta investigación), pues se apunta que dejó de llover tres años. Curiosamente el periodo que va de 1736 a 1740, y a lo largo del fines del siglo XVIII, en varios poblados cercanos a la ciudad de México, hubo sequías prolongadas, lo que ocasionaba malas cosechas y crisis agrícolas, hambruna, inclusive el *matlazáhuatl* tuvo su repunte más mortífero, esa causa propició inmigraciones masivas³²⁹, así que hubo desastres similares a lo narrado en la leyenda y que sucedieron en la zona centro del territorio novohispano. Por otra parte, es de resaltar el hecho de que se consigne que la escultura estaba crucificada en una cruz vieja, lo que ocasionó la caída y descompostura de la imagen, ésta es una de las escasas referencias escritas en Iztapalapa que nos explican la función de las articulaciones de la imagen, pues comúnmente los vecinos y miembros de las mayordomías creen que tales mecanismos son para facilitar el cambio de atavíos. Las alegorizaciones bíblicas detrás de esta leyenda pueden advertirse en aquel árbol de cedro que posiblemente emule a la cruz³³⁰, al momento de la “Deposición” (Figura, 106). Así entendemos aún más la desconsolación y las lágrimas de los custodios, cuando han perdido de manera definitiva su escultura.

El referente a Jerusalén no falta, como sabemos esta ciudad se encuentra cerca del mar de Galilea, o lago Tiberíades, muy vinculado a Cristo. En realidad no es un mar sino un lago, de igual manera, la laguna de Texcoco parangona al bíblico, Iztapalapa era ribereño y si se considera que según la leyenda, los custodios y los remeros se durmieron bajo el árbol, frente a la laguna y de espaldas a Iztapalapa, de igual manera coincide con este análisis pues según la tradición Cristo fue crucificado dando la espalda a Jerusalén. Desde la orilla de este lago, Cristo allí reunió a la mayoría de sus apóstoles, y donde también predicó a la muchedumbre necesitada y expulsó demonios (¿Iztapalapa?). Pero en la leyenda no fue posible subir el Cristo a la canoa o chalupón (así llamaban a sus piraguas los de Iztapalapa). Tampoco el Cristo guardaría reposo sobre la barca como en algunos evangelios se narra, sino al contrario sus custodios y los remeros fueron los que se

³²⁹ Virginia García Acosta, Juan Manuel Pérez Zevallos, América Molina, *Desastres agrícolas en México catálogo histórico, Tomo: I. Épocas prehispánica y colonial (958-1822)*, México, FCE, CIESAS; 2003, p. 256.

³³⁰ El fresno no tiene presencia simbólica dentro del imaginario cristiano como en el mundo celta, por ello en la otra leyenda del Señor de la Cuevita el fresno se transforma en un olivo, árbol con un fuerte simbolismo cristológico. Pero la sola presencia de un árbol es muy profunda su significación en la tradición del judeocristianismo desde el árbol del bien y el mal hasta como marcador del centro del mundo: Jerusalén. También es conductor de una vida subterránea hasta el cielo, pero en esta leyenda coincide con el árbol de la Redención donde Cristo fue crucificado, es decir el árbol de la vida.

durmieron, en ese momento la imagen desaparece: (Mateo 8:23-27.) “Al oírlo Jesús, se retiró de allí en una barca, aparte, a un lugar solitario. En cuanto lo supieron las gentes, salieron tras él viniendo a pie de las ciudades. Al desembarcar, vio mucha gente, sintió compasión de ellos y curó sus enfermedades” (Mateo 14,13). Podemos decir de igual manera que los oaxaqueños no se conforman con buscarlo en los alrededores sino que se dirigieron a poblados contiguos como Culhuacán, Mexicaltzingo e Iztacalco y otros más alejados.

Así ratificamos que la presencia de los elementos narrados no son una mera invención piadosa, pues tienen gran significación y poseen un simbolismo en la configuración de la leyenda, a la cual se le añadieron aspectos escriturísticos o teológicos no sólo para potenciar el culto, antes que nada para legitimarlo pero también para dejar una enseñanza catequética. En el segundo relato, los de Oaxaca al enterarse del extravío de la imagen, parecen formular el mismo reclamo bíblico cuando el Mesías resucita, y no localizan su cuerpo: “¡Se han llevado al señor y no sabemos dónde lo han puesto!” (Juan, 20). Mientras que en esta leyenda apunta que el mismo Señor de la Cueva se levantó y caminó hacia la caverna, esta experiencia no llega a ser una cristofanía pero sí una irrupción de lo sagrado. Tampoco es una casualidad el hecho de que el Santo Entierro fuera descubierto por niños pues es un canon en las leyendas. Al respecto, Alicia Barabas Reyna desentraña esta característica y el contexto en el que se fundan para la sacralización o fundación del lugar escogido:

Así vírgenes, santos o Cristos se aparecen ante niños, jóvenes y personas sencillas, respetadas que pueden ser tenidas por puras cuando están en lugares apartados, cerca de cuevas, cursos de agua, árboles o cerros altos. Suelen flotar rodeadas de un halo luminoso, hacen señas al vidente para que se acerque, le entregan mensaje y peticiones (la construcción de un santuario es sintomática), otorgan señales y pruebas de legitimidad, y realizan milagros que contribuyen a atraer fieles peregrinos y a crear nuevos cultos³³¹.

Por otra parte, también es sabido que Jesús advirtió que nadie podía llegar a él, o entrar al reino de los cielos, sin la sencillez de espíritu que les caracteriza a los infantes, así que solamente a través de esa inocencia se pudo encontrar al Cristo de Oaxaca, de igual manera los niños se encuentran vinculados con los Santos Entierros:

Los niños de todos los tiempos se han encontrado a sus anchas con Jesús, y han usado con Él un lenguaje familiar y tierno. Los niños de todo el mundo saben cantar mejor que nadie alegres villancicos, acompañar en su dolor a Jesús en la Pasión, y entonar aleluyas triunfales que hacen con las campanas que repican a gloria³³².

En el relato de la Cueva, los infantes quizá emulen aquellos ángeles que avisaron a las santas mujeres sobre la resurrección del Señor cuando fueron al sepulcro para ungir su cuerpo. Pero

³³¹ Barabas Reyna, *op.cit.*, pp. 232-233.

³³² La Leyenda del Cristo de los Gascones, en <http://www.cofradiacristodelosgascones.es/leyenda.htm>. Consultado 10/junio/ 2009.

en el otro relato es tan sólo una mujer de Iztapalapa, que curiosamente confunde al Cristo con un muerto (“los ojos estaban incapacitados para reconocerle”, Lucas-24), tal y como después de la resurrección Jesús se hizo inidentificable para Magdalena; al igual que ella, la mujer iztapalapense dio aviso a la comunidad en general sobre el hallazgo (“Jesús le dijo: No me toques, porque aún no he subido a mi Padre; mas ve a mis hermanos, y diles: Subo a mi padre y vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios” (Juan 20:17), y los demás se dieron cuenta que no era un muerto sino el mismo Cristo del Santo Entierro que había desaparecido. En este momento, las leyendas adquieren el imprescindible lugar común de otros sucesos milagrosos en que imágenes caprichosas, haciéndose pesadas, “eligen”, de esa manera, el sitio en el que “desean” se les rinda su debida veneración:

Dos características son comunes... los aspectos fundacionales y salvacionistas, fundacionales no sólo del territorio sino que de identidades también con frecuencia son removidos del sitio de su aparición y se dice que regresan a éste por su voluntad... que se hacen “pesados”, en el lugar escogido por éstos “como indicador” para fundar ahí el pueblo y la iglesia, símbolo del lugar desde la época colonial, y sólo pueden ser movidos por su pueblo elegido, aquél con el cual se establecen relaciones filiales de protección y devoción... también la noción de fertilidad y abundancia que se vincula con la aparición... El carácter salvacionista puede ser más o menos evidente y se dice que la aparición es capaz de venir a salvar a su pueblo de una próxima catástrofe o simplemente favorecer con dones a los lugareños, lo cual sustenta la noción de ser pueblo elegido por la deidad y, por consiguiente, se afirma la identidad colectiva³³³.

Existen un sin fin de casos similares de santos, Cristos y vírgenes a quienes se les dotó de la misma particularidad. Pese a que el Santo Entierro representa al cuerpo muerto de Cristo dentro de su urna, no significa que la pieza no provocara respuestas que la asimilaran con “vitalidad y decisión propia”³³⁴, y en este aspecto es muy significativo que en el segundo relato de la leyenda se apunte que la imagen fue confundida con un muerto real. Esto es un carácter bastante significativo entre los relatos de los Santos Entierros, puesto que siempre hay un énfasis en resaltar el verismo que las esculturas poseen, situación que tiene que ver con las intenciones presuntuosas de la comunidad por poseer una talla naturalista, pero sobre todo con la idea de que es una imagen “verdadera”³³⁵. En el caso del Señor de la Cueva no es la excepción, pues según el mismo sacerdote se sorprendió porque “era muy hermoso su rostro”, a través de esta pequeña alusión percibimos la reminiscencia —ya inconsciente— de que el rostro del Señor de la Cueva fundacional fue tallado con cierta pretensión de emular una “Santa Faz” tal y como se pudo constatar. Además, desde el siglo IV,

³³³ Barabas Reyna, *op.cit.*, pp. 233.

³³⁴ Para los vecinos, los figuras yacentes, lejos de asimilarse como cuerpos inanimados son considerados como cristos vivos que sudan, se incorporan, andan, de vez en cuando dejan verse o manifestarse en sueños o visiones, recorren su pueblo sobre un caballo blanco, observan a su gente, a la cual vigilan y defienden sus intereses. En retribución, los protegidos les ofrecen homenajes y les dan de comer, organizan sus fiestas, entonces las imágenes se muestra generosas por las celebraciones y regalos que sus sociedades, mayordomías y feligreses en Iztapalapa les otorgan. Debido a lo anterior, me resultó imperante analizar las célebres leyendas de carácter fundacional de la devoción.

³³⁵ De ahí el que denuesten con afán burlesco que el actual Santo Entierro peregrino, lo tilden de forma peyorativa como el “tullido”.

los padres y escritores eclesiásticos llegaron al concenso tajante y decidido de que el aspecto físico de Jesucristo era bellísimo³³⁶, y tal idea aquí adquiere especial interés.

En otras versiones de la leyenda se relataba (hasta hace unas décadas) que todavía se conservaban en el santuario las huellas por donde el Señor de la Cueva caminó, mismas que se habían borrado cuando estaba el padre Antonio Herrera³³⁷, esto recuerda que la imagen, al ser descubierta, tenía los pies manchados de lodo, lo que manifiestan la voluntad del propio Cristo para incorporarse, andar y elegir la cueva donde desea que se le venera como su auténtico Santo Sepulcro, y el pueblo en el cual morar. Este tipo de “evidencias” han sido denominadas como “huellas de lo divino”³³⁸, las cuales han sido dejadas en piedras, cuevas o manantiales de un sin fin de templos del mundo católico. Estas señales son sitios propicios para rituales o ceremonias. También demuestran la intención de recrear algún testimonio como los que contaban (y cuentan) en la misma Jerusalén: “Aquí en el lugar donde estaba Chrifto, dexo una planta de su pie señalada; se ve oy dia, y es venerada de los Christianos con gran devoción”³³⁹. Existe otro ejemplo en la iglesia del Santo Sepulcro, hay un espacio “entre el Gólgota y la tumba de Jesús”, donde se reverencia una piedra de mármol amarillo manchado cuyas marcas conservarían la huella de las lágrimas de la Virgen³⁴⁰.

Por otra parte, el que se mencione que la escultura se haya “renovado” por sí misma, no es una mera referencia aislada, dicho concepto nos habla de la gran influencia que tenía la devoción al Santo Cristo Renovado de Ixmiquilpan cuya característica era la de haberse “restaurado” milagrosamente³⁴¹, su historia, sin lugar a dudas fue un verdadero paradigma para abundantes leyendas, y la del Señor de la Cueva no parece ser la excepción. La *renovación* es un poderoso símbolo de la Resurrección, y tanto en Europa como en la Nueva España, existen relatos de época sobre imágenes deterioradas de Cristo que se restauraban espontáneamente, tal significación recuerda la Resurrección de Cristo y la promesa de la salvación eterna del alma³⁴²: Hasta aquí hemos visto que las leyendas del Señor de la Cueva resumen varias tradiciones, desde las populares hasta las escriturísticas, que sirvieron para construir esta versión local sobre la aparición de la escultura en la cueva, en la segunda leyenda señala que debe abrirse un boquete, para lo cual llaman a trabajadores

³³⁶ Rodríguez Culebras, *ibíd.*, p. 16.

³³⁷ García Gutiérrez, *ibíd.*

³³⁸ Para la investigadora Barabas Reyna son: “justamente la materialización o corporeización de la presencia de la deidad. Las huellas dejadas en el paisaje transforman espacios comunes y desconocidos en calificados y sacralizados, conversión necesaria para que los dominios de las deidades se transformen en territorio propicio para los hombres”. *Op.cit.* p. 230 y p. 243.

³³⁹ Del Castillo, *op.cit.*, p. 179.

³⁴⁰ Louis Réau, *op.cit.*, p. 538.

³⁴¹ Un crucifijo que había sido arrebatado de un real de minas en Hidalgo, a pesar de que la población luchó porque no les quitaran su objeto de culto, un arzobispo logró que lo trajeran al convento de Santa Teresa en la ciudad de México, donde tuvo gran devoción y fue sacado durante las pestes de 1736 y 1833. Sin embargo, perdió toda la fama y devoción a la postre.

³⁴² William B. Taylor, *ibíd.*

locales, unos canteros (residentes del pueblo de Iztapalapa), según san Mateo “ordenaron asegurar el sepulcro hasta el tercer día, no sea que vengan sus discípulos lo roben y digan luego al pueblo: Resucitó de entre los muertos (27-64)”. La excusa de la imagen para quedarse en el pueblo de Iztapalapa se justifica porque es el “deseo” de la propia imagen de permanecer en ese lugar, en desdén al poblado original al cual pertenecía, pues allá en Etlá estaba *arrumbada*, cuenta otra versión³⁴³, o porque simplemente fue sustituido por un san José. En las leyendas de otros Santos Entierros, el propio Cristo deja una carta aclaratoria. En esto vale la pena comentar el caso del Cristo de la Parroquia de San José de Iturbide en Guanajuato:

En el pecho de la imagen venía un papel que decía: “Yo soy el Señor del Santo Entierro. Me vine de Monterrey, porque allá me sacaron en procesión a la calle para que cesara una peste, pero hubo personas que se burlaron e hicieron profanaciones, por lo que me vine, y me iré también de aquí si hacen lo mismo”³⁴⁴.

Por cierto, la leyenda particular de este Cristo dice que llegó a ese templo también en el lomo de la famosa mula, ya comenté que la ausencia de la acémila en la leyenda del Señor de la Cueva es suplida por los custodios que la

trajeron a costas desde la lejana Oaxaca. Un lienzo que se resguarda en la iglesia de San Justo en España³⁴⁵ es bastante elocuente en este aspecto, porque ejemplifica en forma plástica las leyendas en torno a los Santos Entierros (Figura, 132), ya que fueron pintadas ambas tradiciones



Figura 131. El Santo Entierro de Burgkmair, siglo XVI.

en una sola escena, pues se aprecian dos pequeñas procesiones; en una, a la izquierda del espectador, un grupo de cuatro portadores cargan un Santo Entierro como si se tratase del verdadero cuerpo muerto de Jesús, lo que este lienzo plasma es la forma cómo algunos inmigrantes que provenían de los pueblos del Pirineo Francés entre 1090 y 1100 decidieron llevar consigo la imagen de su devoción: El Cristo de los Gascones³⁴⁶.

³⁴³ De la Rosa, *ibíd.* p. 9.

³⁴⁴ Fiesta del Señor del Santo Entierro en la parroquia de San José San José Iturbide, en http://www.diocesisdequeretaro.org.mx/noticias/2008/noticias_0208_parr_sanjose_iturbide_050208.html. Consultado 13/03/09.

³⁴⁵ Por la inscripción que tiene en el marco inferior, es sabido que este cuadro fue realizado a expensas de la cofradía para conmemorar una restauración histórica de la imagen.

³⁴⁶ Al parecer la activación del Cristo de los Gascones tuvo que ver con hechos históricos desarrollados alrededor de 1085, cuando las tropas de Alfonso VI reconquistaron la ciudad de Toledo, y como Segovia en esa fecha estaba semidesierta desde la invasión musulmana, ofrecía tierras y exención de tributos. Por lo mismo, desde el norte de la

No obstante, esta referencia puede remitir a la tipología del “Cristo trasportado al Sepulcro” por José de Arimatea y Nicodemo (Figura, 131)³⁴⁷, quienes nos recuerdan a los andantes oaxaqueños de Etna, quienes adquieren el papel de transportadores del cuerpo yacente de Cristo hacia la cueva del sepulcro en Iztapalapa. En lienzo de San Justo (Figura, 132), frente a los inmigrantes se ve otra procesión integrada por tres clérigos que acompañan a una yegua blanca con una gran campana en el cuello a manera de cencerro. El animal de tiro carga la pequeña escultura del Santo Entierro, de forma significativa esta procesión están a punto de llegar a una gran montaña rocosa con un poblado en su cima, en el caso de los oaxaqueños, también llegaron a un cerro y a un poblado, es decir: Iztapalapa, elementos arquetípicos.

Otro rasgo común de todas las leyendas es que las mulas cargan invariablemente imágenes articuladas mediante goznes, característica común al del Señor de la Cueva. Los pobladores de Iztapalapa siempre han sabido que su título original es la del Santo Entierro, tipología relacionada con el Cristo del Sepulcro, que son derivaciones de la misma advocación. De igual manera, es probable que en la leyenda del Señor de la Cueva nos remita a algún suceso histórico relacionado con el camino real de Iztapalapa, hoy calzada Ermita, pues como se sabe desde la época prehispánica, era arteria vital que continuó en el virreinato,



Figura, 132. Lienzo que alude a la leyenda del Cristo de los Gascones. Parroquia de San Justo, España.

pero su relevancia no acababa en lo meramente comercial sino que era usada así mismo como vía sacra cristiana, para aquellos “viajeros” que vinieran o salieran a las zonas orientales del territorio. Ya vimos el carácter que esta devoción tenía con respecto a los viandantes. Pero cabe señalar que los de Iztapalapa fueron testigos del traslado de un importante crucifijo en el siglo XVI, y creo que en

Península empezaron a llegar caravanas de inmigrantes, satures, cántabros, vascos y gentes de la antigua Gascuña francesa, para instalarse en estas tierras, traían con ellos un Santo Entierro. Me siento profundamente agradecido con los miembros de la Real Cofradía de la Santa de la Venerable y Santa Esclavitud Santo Entierro Cristo de los Gascones, en especial con Manuel Montañés Martín, presidente de dicha hermandad, por enviarme desinteresadamente información referente a su patrón, una éckphrasis del lienzo así como la paleografía de las glosas que posee.

³⁴⁷ La iconografía de “Cristo trasportado al Sepulcro” ya aparece en el siglo XV en un grabado de Mantegna, y tiene numerosas variantes. El cuerpo de Cristo puede ser ya suspendido en un sudario como en una hamaca, ya extendido sobre una camilla o losa.

particular este hecho habría de marcar profundamente la piedad local³⁴⁸. Durante el año de 1582 se realizó el traslado del Cristo de Totolapan a la ciudad de México con gran “pompa y reverencias” propias de estas celebraciones. Los agustinos que impulsaron tenazmente tal culto: “otorgaron todos los perdones e indulgencias a las personas que a tal recepción se hallasen, por lo que el concurso de fieles fue grande en los lugares que pasó la procesión en especial Chalco, Iztapalapa y Tlalnepantla”, la bienvenida del crucifijo en la capital novohispana fue solemne y multitudinaria³⁴⁹.



Figura 133. Única representación gráfica sobre los custodios de Etlá y la leyenda del Señor de la Cuevita. Mural en el edificio delegacional. Autor: Francisco Cárdenas.

Creo que cuando una devoción se vincula con otros pueblos o regiones dentro de las leyendas, seguramente es porque hay algún tipo relación entre ambos poblados, hasta ahora no se ha encontrado la conexión real detrás de la asociación entre Iztapalapa y Etlá³⁵⁰. Curiosamente en Oaxaca el culto a Cristos y vírgenes en cuevas tiene una presencia abrumadora, sobre todo porque desde la época prehispánica veneraban dioses en las espeluncas, aunque también las utilizaban como sitios para sepultar a los señores.

³⁴⁸ Posiblemente inspiró la posterior leyenda de los oaxaqueños que se supone trajeron la imagen del Señor de la Cuevita, pues no es tan casual que se diga que este crucifijo es “hermano” del que se venera en la Cuevita de Iztapalapa.

³⁴⁹ Javier Otaola Montagne, “El caso del Cristo de Totolapan, Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”, en *Estudios de Historia Novohispana*, v. 38, enero-junio, UNAM, 2008 p.25.

³⁵⁰ Además hay cierta confusión entre cuál de los poblados de Etlá era la imagen ¿de los Reyes a donde se venera el Señor de las Peñitas (acuñó su nombre por haberse encontrado en unas prominencias rocosas) o del convento agustino de San Pedro y San Pablo? allí se venera una réplica del Señor de las Peñas, Nazareno al que se ha intentado asociar con el de la Cueva en Iztapalapa.

Supongo que este tipo de relaciones entre poblados, reales o simbólicas, surgen en momentos en que una devoción se instituye o se reinventa, cuando los intereses de la gente y los devotos se vuelca más allá de la devoción, al tratar de averiguar el origen de las imágenes titulares, su historia, sus milagros más significativos y los mitos que las rodean. Por lo regular sucede justo en contextos de gran convulsión social, como los que se enmarcaban a lo largo del siglo XIX en Iztapalapa. También fueron años en los que hubo un importante aumento de peregrinos al santuario del Santo Sepulcro en Iztapalapa pues llegaban de estados tan alejados como Oaxaca. Hasta el momento no hay otro documento semejante y tan antiguo como la carta inédita del párroco Francisco Ynfante escrita en 1831, que señale el origen del Señor de la Cueva y los vínculos entre Iztapalapa y Oaxaca:

En este pueblo hay la iglesia parroquial (ya se supone con deposito del Divinísimo Sacramento) y otra sin él, la otra q es de un Santo Entierro intitulado el Señor de la Cueva de Yxtapalapa, con antiquísima veneración desde recién conquistado México, y asombrosamente edificante hasta de lugar muy remoto como es Oaxaca, de donde suelen traer misas: a más en la Cuaresma del Espíritu Santo hay un indecible ocuro de todas partes; pero principalmente de mis hijos feligreses tiernísimamente la veneran y aman, pues entre mil angustias le están edificando templo, y aún entre los más pobres se juntan y colectan sus misas cantadas con mucha frecuencia (...) el altar de la expresada santa imagen si por haver depocito la juzgue el V Cabildo más oportuna, entonces el del comulgatorio puede ser designado sobre el supuesto que en ninguna de las dos iglesias perpetuo de anima³⁵¹.

Cuando fue redactado este escrito ya habían transcurrido muchos años después de la fundación de la Cofradía del Santo Entierro en 1736, a su vez ya se habían olvidado o escondido³⁵² los verdaderos fines que llevaron a instituir el culto al Santo Entierro por parte de los párrocos y cofrades a mediados del siglo XVII. Así este sacerdote podía darse el lujo —sin objeción de por medio— de fechar a la escultura del Señor de la Cueva como perteneciente al siglo XVI³⁵³. Como es obvio, dicho argumento carece de toda veracidad por su propio anacronismo, pues ya vimos que la fecha de manufactura de la talla fundacional fluctúa entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Además, sabemos que en 1775 fue adquirida la imagen del altar mayor la cual se cree es el patrón original. Es curioso que el sacerdote en la carta diga que la imagen proviene de Oaxaca, pero jamás habla de Etna, y tampoco hace mención que es un Cristo aparecido. Lo interesante es que se mencione que oaxaqueños pagaran misas en el santuario de Iztapalapa, hasta ahora no se había

³⁵¹ “Carta para asignar altar de ánima perpetuo” Abril de 1831. Documentos del señor Antonio Flores Granados.

³⁵² Yo tengo la hipótesis de que no es casual que las constituciones de la Cofradía del Santo Entierro de Iztapalapa no existan en el archivo parroquial de la iglesia de San Lucas Evangelista ya que allí vienen consignadas las reales intenciones que los cofrades y los párrocos tuvieron para fundar el culto al Cristo yacente en la cueva del Cerro de la Estrella, de igual forma puede venir información sobre dónde y cómo fue adquirida la escultura, o el origen de la leyenda (distinta o igual). Es posible que algún vecino los resguarda celosamente para evitar que sean conocidos los pormenores; a menos que hayan sido ya destruidos los manuscritos.

³⁵³ Este dato ha causado gran expectativa entre los vecinos devotos y algunos miembros de las mayordomías del Señor de la Cueva, que declaran a este Santo Entierro como del periodo de Conquista, esto como resultado de no llevar a cabo una pertinente crítica de fuentes.

encontrado un vínculo tangible con Oaxaca ¿la habrán comprado o traído de allá? A la generación que le tocó construir el gran santuario de estilo clasicista en el siglo XIX, también tuvo la responsabilidad de potenciar aún más el culto, y las leyendas eran un aspecto importante para fortalecer el imaginario colectivo.

Ha sido tan exitosa la consolidación de la leyenda que hasta nuestros días sigue causando los más febriles sentimientos entre los vecinos, dudar de su veracidad o criticarla es ofensivo, más bien los debates se centran sobre los misterios no resueltos de la historia piadosa como discutir el sitio exacto de la aparición, la fecha o cuándo inició la construcción del santuario. El que la leyenda adquiriera gran trascendencia en la localidad fue debido al hecho de relacionar a su patrón con el fenómeno del “aparicionismo”, que ellos cuentan “no ha sucedido en otras partes”. A partir de este recurso tan célebre de la religiosidad popular, se ha logrado que los santos aparecidos funcionen como agentes cohesionadores de sociedades, como símbolos identitarios que se enarbolan a manera de imágenes-emblemas que ayudan a defender en contra de desastres naturales, momentos de angustia y riesgos epidemiológicos, así como para delimitar territorialidades durante pugnas y litigios sobre propiedades comunales. Son el mejor pretexto fundacional, y en el caso del Señor de la Cueva la leyenda se enmarca en un contexto decimonónico, de grandes sucesos históricos como la guerra de Independencia, litigios por propiedades, terribles pestes, desamortización de los bienes del clero, supresión de las cofradías y ceremonias públicas como peregrinaciones, leyes que afectaron a los campesinos así como pugnas internas entre pobladores contra los párrocos. Así, la creación de esta leyenda es una forma de refundar y reapropiarse no sólo del santuario del Santo Sepulcro sino que también del pueblo. Cuando este fenómeno:

Se produce por medio de una aparición, es especialmente terapéutico porque otorga a los individuos la seguridad de ser “elegidos” y legitima la ocupación cultural del espacio... Estas creaciones religiosas parecen surgir en situaciones que colocan en peligro la continuidad cultural de los grupos sociales... está asociada con situaciones múltiples de crisis, en particular de identidad, que impulsan acciones tendientes a la cohesión social y a la reidentificación [...] suponen una solución terapéutica [...] se consideran el carácter histórico, contextual y procesual de estas creaciones religiosas, cuyas acciones implican procesos de apropiación o repropiciación cultural del espacio y de identidad por la vía de la sacralización. Los aparicionismos son simbolizados por el colectivo, que se siente elegido por la deidad, como actos de fundación de la comunidad en territorio; narrativas míticas que los recuerdan se difunden de generación en generación³⁵⁴.

El que se crea que el Señor de la Cueva proviene de Oaxaca ha suscitado un atractivo fenómeno de recepción desde el punto de vista antropológico, que posiblemente se gestó durante el siglo XIX pero que ha tenido mayor presencia a lo largo del siglo XX, principalmente cuando Iztapalapa fue absorbida por la mancha urbana de la ciudad de México; al irse asentando personas de diferentes lugares fue inevitable que llegara gente de Oaxaca a habitar la zona conurbada de los ocho

³⁵⁴ Barabas Reyna, *op.cit.*, pp. 230-233.

barrios. En el momento de que los oaxaqueños se enteran del origen legendario del patrón, entre reclamos un tanto bromistas y otro más serios, reprochan y piden a los de Iztapalapa les sea restituida la escultura al lugar de origen de su “paisano”. Algunos oaxaqueños residentes en Iztapalapa dan más crédito a la versión de que el Cristo les fue robado a los de Etlá. Estas simpáticas desavenencias han sido importantes para que el santo patrón sea aún más apreciado localmente. De hecho, creo que ha fomentado otro tipo de anécdotas, tal vez contestatarias a los reclamos oaxaqueños, pues es común escuchar el relato de que un sinnúmero de oaxaqueños han intentado recuperar a su Santo Entierro “el Señor les permite que lo bajen de su altar, pero al llegar a la salida del santuario se hace pesado, imposible de cargar”³⁵⁵. Es justo decir que también el pensamiento crítico está presente, tal y como lo demuestra el relato del señor Ernesto del Oso:

Los meros nativos de aquí adoraban a un ídolo en una cueva cerquita de la primer falda del cerro. Como los cristianos no podían quitarle aquel ídolo, entonces en una cueva pusieron un Cristo que es el Santo Entierro (...) y desde entonces esa iglesia del Calvario (...) Ahí murió nuestro señor de Iztapalapa, que después le pusieron su Semana Santa, su crucifixión y todo”³⁵⁶.

IZTAPALAPA COMO LA NUEVA JERUSALÉN

Roma y Jerusalén fueron dos de las ciudades más prototípicas durante el siglo XVI en el mundo católico. Imbuidos en este pensamiento, fue inevitable que se impulsara la intencionalidad de reproducir ambas ciudades-arquetipo en la Nueva España, por lo que la ciudad de México fue el primer antecedente ya que en la redistribución de la parcialidad indígena se levantaron capillas sobre los basamentos de antiguos *teocallis*, sustituidos con los nombres de las basílicas que rodean a Roma. También todos los eventos que iban sucediendo después de la Conquista fueron considerados por algunos religiosos como condiciones que preparaban y vaticinaban el inminente descenso de la Jerusalén celestial. Desde la perspectiva arquitectónica se construyeron algunas ciudades, poblados y templos con dicha intencionalidad, además los tratados arquitectónicos contenían alegorizaciones bíblicas sobre el templo de Salomón. Inclusive estaban basados en las ideas de teólogos y liturgistas

³⁵⁵ Pero también ha fomentado algunos lazos de comunicación entre ambos pueblos, por información que me proporcionó A. Rodrigo Badillo Flores existen documentos epistolares entre Iztapalapa y Etlá en las que se manifiesta el deseo por saber la suerte que tuvo la escultura allá en Oaxaca. De ahí que se hayan creado otras historias sobre la estancia del Señor de la Cueva mientras estaba en Etlá, leyendas bastante contrastantes entre sí, por lo mismo aún más inverosímiles y con poco contenido catequético o bíblico.

³⁵⁶ Citado por Gabriela Cano, en “Los territorios de la memoria en Iztapalapa, D. F.”, *vid infra*, p. 106.

medievales, que dotaron de simbolismo a los espacios y elementos arquitectónicos³⁵⁷, sin duda, estos tratados inspiraron a muchos maestros novohispanos.

Y así, como alguna vez Tenochtitlan fue prototípica, en lo sucesivo la nueva traza virreinal de la ciudad de México representó un modelo a seguir, en el que su santuario principal, que desde 1535 había sido elevada al rango de catedral, se ubicó como el principal centro de la urbe. Dicho templo frente a la gran plaza, y las capillas distribuidas en la periferia de los barrios, correspondían a los cuatro puntos cardinales:

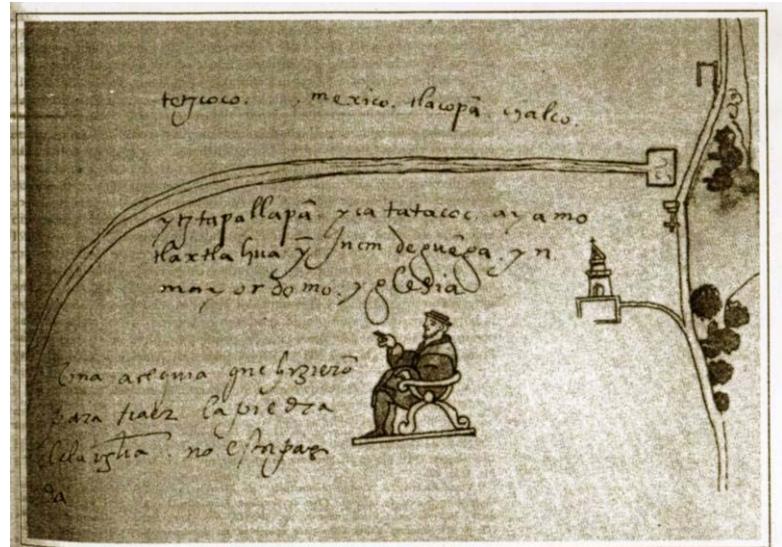


Figura 134. Acequia de Iztapalapa a la ciudad de México. Pintura del Gobernador.

Tal situación respondió, por un lado, a la necesidad de tener en un mismo sitio los símbolos de la dominación; pero por otro, a la existencia de un espacio previo indígena, que tenía hacia el norte de su plaza central los lugares sagrados, sustituidos por la Catedral, y hacia el sur los palacios de los embajadores, utilizados como sedes del nuevo gobierno virreinal³⁵⁸.

La construcción de la Catedral metropolitana está íntimamente relacionada con Iztapalapa, al grado de que se abrió una acequia que conectó el pueblo directamente a la capital, lo anterior con la finalidad específica de transportar los materiales y

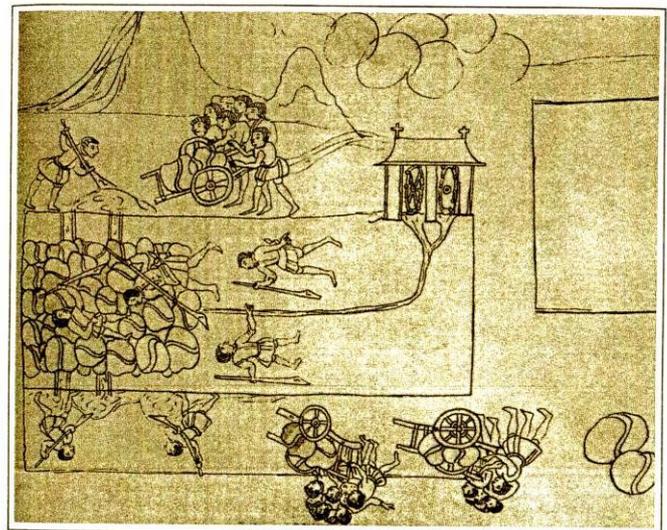


Figura 135. Construcción de los cimientos de la catedral.

mano de obra necesarias para la obra del edificio, en la *Pintura del gobernador* existe el testimonio pictográfico de esta unión³⁵⁹ (Figura, 134). Para el caso del pueblo Iztapalapa, el ideal “romano” se encuentra diluido en la toponimia de los poblados vecinos, pues de igual forma recuerdan a algunas de las siete basílicas que rodean la santa sede: San Juanico Nextipac, Santa María (Nativitas)

³⁵⁷ José Antonio Terán Bonilla, “El templo cristiano: su símbolo durante el periodo colonial”, en *Mensaje de las imágenes, Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, México, CONACULTA, INAH, 1988, p. 86.

³⁵⁸ Rubial, 2005, *op.cit.*, pp. 22-23.

³⁵⁹ Kubler, *ibíd.*, p. 166.

Aztahuacan, Santa Cruz Meyehualco y San Lorenzo Tezonco, de igual forma pueden entrar en esta clasificación algunos barrios que lograron establecerse como pueblos autónomos, es el caso de San Sebastián Tecoloxtitlan antiguo dependiente de Santa Martha Acatitla³⁶⁰. “A ningún cristiano de la época le pasaría por alto tales nombres. Roma vivía en la mente de todo cristiano, no sólo en aquellos que la habían visitado, bastaba ser creyente... para reconocer que la antigua ciudad de los Césares seguía siendo modelo a seguir”³⁶¹. En cuanto al ideal de Jerusalén existente en la zona de Iztapalapa lo advertimos en las advocaciones de las iglesias de los pueblos más importantes, tales como San Lucas, San Marcos Mexicaltzingo, San Mateo Churubusco y San Juan Evangelista Culhuacán, como es obvio nos remiten a los cuatro evangelistas quienes fueron unánimes en narrar que Jesús junto con sus seguidores llegaron a Jerusalén para celebrar allí la fiesta de Pascua; aquí los patronos son como los baluartes escriturarios y cristocéntricos que rodeaban a la ciudad santa en sus vientos principales. Empero, todo lo anterior son figuras simbólicas endebles que comúnmente encontramos en todas las iglesias y templos que evocan ese ideal; sin embargo, dicho arquetipo no ha funcionado de la misma forma, varía de acuerdo al contexto social, religioso, paisajístico y cultural de cada lugar. Parece ser que en Iztapalapa encontraremos que todos sus elementos alegóricos hierosolimitanos tuvieron una potencia particular que echaron a andar uno de los arquetipos más exitosos de este tipo de fenómenos sociales. Como ya se vio este ideal empezó a crearse en el pueblo desde épocas tempranas al virreinato, pues la cruz sobre el Cerro de la Estrella de alguna manera “anunciaba” no sólo la devoción al Santo Entierro, sino que también *a posteriori* fue un importante atributo que ayudó a consolidar la recreación arquetípica de la Nueva Jerusalén, el cerro como nuevo Gólgota a las afueras de la ciudad santa.

Pero tampoco es posible quedarse con la idea de que existió un irrestricto propósito de recrear arquetipos cristianos durante el poblamiento hispano, fundación y reconstrucción de ciudades a lo largo del territorio virreinal, la mayoría de las veces correspondía a la casualidad y procedimientos normales de nomenclatura. “Las razones prácticas y estéticas (de la estética moderna) quizá fueron tomadas en cuenta antes que el sentido simbólico, para definir sus características”³⁶². Como Iztapalapa al igual que la capital mexicana había quedado devastada a causa de la Conquista, no sólo en su traza urbana, zona habitacional y centro ceremonial prehispánico, sino que igualmente la hecatombe había afectado a sus naturales sobrevivientes, que se vieron atacados por las nuevas enfermedades europeas. Eso propició la paulatina disminución de este grupo, el cual ya no volvería a ser numeroso puesto que se mantuvo con baja densidad a lo largo del dominio hispano. La

³⁶⁰ Al parecer esta configuración se gestó a lo largo del siglo XVII, porque no todos los poblados acuñaron su toponimia al mismo tiempo sino que este proceso se dio poco a poco.

³⁶¹ Juana Gutiérrez Haces, José Rubén Romero Galván, “A imagen y semejanza, la Roma del Nuevo Mundo”, en *Encuentros y desencuentros en las artes. XIV Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM, 1994, p. 167.

³⁶² Martha Fernández, *La Jerusalén celeste...*, op.cit, p. 1015

jurisdicción de Iztapalapa perdió la importancia política, religiosa y económica que había poseído desde el Posclásico Tardío (1325-1521). Después de la Conquista, el Cabildo de la ciudad de México administró al poblado y en 1529 fue otorgado como encomienda para que suministrara mano de obra³⁶³. No obstante, se le nombró como cabecera de doctrina y con la edificación de la parroquia – justamente- sobre lo que fue el templo mayor dedicado a Huitzilopochtli³⁶⁴, dio inicio la formal destrucción del “paganismo” en el sitio. Sólo que los españoles reemplazaron al dios indígena por san Lucas quien, por cierto, era considerado como el único evangelista no israelita, a quien se le atribuye el haber escrito su Evangelio después de la destrucción de Jerusalén, de la misma manera san Lucas resultó ser santo patrón del pueblo de Iztapalapa después de ciudad indígena, de cuyo señorío prehispánico donde también no “había quedado piedra sobre piedra”.

En ciertos contextos de la Nueva España, san Lucas fue asumido como visionario de la Nueva Jerusalén, traigo a propósito el altorrelieve guadalupano de la fachada del Colegio Apostólico de Propaganda Fide de Zacatecas (Figura, 136), donde aparece en este tenor pero como autor del retrato pictórico y espiritual de la virgen del Tepeyac, pero también como visionario de una “Jerusalén septentrional”, pues Lucas es acompañado a la izquierda del espectador por San Juan como si estuviese en Patmos escribiendo la visión, mientras que a nuestra derecha están Duns Escoto como el mejor apologeta del dogma inmaculista y frente a él la consejera de Felipe IV sor María de Jesús de Agreda, reafirma que su libro *Mística Ciudad de Dios* había sido revelado por la Virgen quien le había asegurado que la evangelización de los indios de Nuevo México eran parte de sus visiones proféticas. Todo ello presagiaba el advenimiento de una Nueva Jerusalén indiana e iluminada, fiel retrato de María de Guadalupe³⁶⁵.

³⁶³ *Ibíd.*, p. 140.

³⁶⁴ Beatriz Ramírez, *La parroquia de san Lucas Evangelista (historia de un pueblo)*, *ibíd.*, p. 7. Debe señalarse que Iztapalapa fue de los pocos poblados, que al igual que Tenochtitlán, se construyó la nueva traza novohispana sobre antiguos basamentos mesoamericanos, inclusive los materiales extraídos de las pirámides y del centro ceremonial se reutilizaron para adosarlos a la arquitectura de la parroquia, tales como marcadores del juego de pelota, y un xiuhmolpilli. Como se sabe, las anteriores características fueron excepcionales, así que los sincretismos pudieron operar más fuertemente en este tipo de lugares: “Un análisis más detenido de las crónicas y nuevas lecturas —como las que está haciendo Pablo Escalante— a partir de textos indígenas y de trabajos de arqueología colonial, señalan que la fundación de los pueblos sobre los antiguos asentamientos prehispánicos fue más una excepción que una regla”. Antonio Rubial García, “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica”, *op.cit.*, p. 41.

³⁶⁵ Jaime Cuadriello, *El divino pintor*, *op.cit.* P 135.



Figura 136. Versión guadalupana de san Lucas, san Juan, Sor María de Agreda y Duns Escoto. Ca 1707-1721. Foto, IIE.

En un óleo popular de autoría anónima del siglo XVIII (Figura, 137) demuestra que esta construcción alegórica prevaleció no sólo en el norte sino que también en el área central de la Nueva España, inclusive hasta épocas tardías. En la pintura vemos a Lucas acompañado de san Mateo³⁶⁶, ambos apóstoles no tienen una mera actitud contemplativa en este lienzo, aparecen en su papel de autores escriturarios, Mateo como escritor del primer libro del Nuevo Testamento mientras que Lucas es el depositario del Evangelio más profuso en cuanto a los misterios y vida de Cristo, sus actitudes son de profetas, cual san Juan vislumbrando otra Nueva Jerusalén indígena, con Cristo como signo-señal que aparece en el cielo frente a un rompimiento de gloria cual María Apocalíptica. Aquí Lucas ya no es el pintor que bosqueja con sus pinceladas el retrato *de visu* o espiritual de Cristo, sino que de manera alegórica vaticina también es testigo de su Pasión, la cual escritura. Una solución iconográfica similar, de san Lucas con el crucificado fue construida en el altar mayor de la parroquia de Iztapalapa, cuya escultura del patrón *san Luquitas* –como se le denomina localmente– del siglo XVIII convive en clara correspondencia con un crucifijo del siglo XVI, que nos remite a lo que acabamos de ver (Figura, 138).

Pues bien, considero que en torno a la construcción de la parroquia de San Lucas Evangelista se daría pauta a la reorganización de la nueva traza urbana del poblado, sobre todo a la construcción de las capillas restantes que circundan a la parroquia desde entonces, por lo menos así lo sugiere la actual disposición de las capillas actuales (Figura, 2), ya que en lo referente a la construcción del nuevo pueblo novohispano de Iztapalapa aparentemente no hubo un plan u orden urbano puesto que se construyeron las casas de forma desordenada o arbitraria, esta traza se ha denominado como “jarro

³⁶⁶ Curiosamente en la región de Iztapalapa los españoles establecieron dos "visitas de doctrina", una en San Lucas Iztapalapa, en tanto que San Mateo Huitzilopochco (hoy Churubusco) se transformó en parroquia secular en 1548 y la otra en 1570.

roto”; sin embargo, también hubo una zona preferente al centro del pueblo, que estaba dedicada a los nobles españoles e indígenas tal y como en la ciudad de México y en otras partes sucedía.



Figura, 137. Crucifixión con san Mateo y san Lucas. Colección Alfredo Vergara Casas.

La parroquia de Iztapalapa marcó también el comienzo formal de la evangelización institucionalizada para los naturales, que al igual que el resto de indígenas seguramente fueron considerados como gentiles, y quienes durante la “Conquista espiritual” eran evangelizados en masa tal y como lo había escrito san Pablo sobre los judíos, sólo que en el Nuevo Mundo la obra terminaría con la conversión colectiva de los vencidos.



Figura. 138. San Lucas y Crucifijo, altar mayor de la parroquia.

El mismo san Lucas había dedicado su Evangelio para los paganos o gentiles, y sus escritos neotestamentarios eran apreciados porque puso énfasis en que debía iniciarse “la predica en el nombre de Cristo” en Jerusalén, para la conversión y el perdón de los pecados, y después de terminada la prédica en la ciudad santa entonces los evangelizadores deberían partir “a todas las naciones” (Lucas, 24, 46-47).

Aunque no se tienen datos sobre la presencia de evangelizadores regulares en Iztapalapa inmediatamente después de la Conquista, se ha considerado que en un momento temprano los franciscanos realizaron actividades de adoctrinamiento. De hecho, algunas fuentes plantean que los hermanos de la Tercera Orden fueron los que por lo menos comenzaron la primitiva construcción de la parroquia en el pueblo de Iztapalapa, debido a que ellos llevaron a cabo labores de evangelización en esa zona, pues se establecieron en Mexicaltzingo, lugar en donde fundaron un convento³⁶⁷. Al final se encomendó al clero secular tal tarea y a partir de 1560 llegaron a Iztapalapa los primeros curas beneficiados; el Cabildo oficialmente los nombró como encargados para officiar en la localidad, los cuales tenían responsabilidades tanto en la ciudad de México como en este pueblo. Por lo mismo, su presencia era inconstante pero aún así de esta manera pudieron filtrarse los arquetipos e intencionalidades que hasta ahora hemos visto.

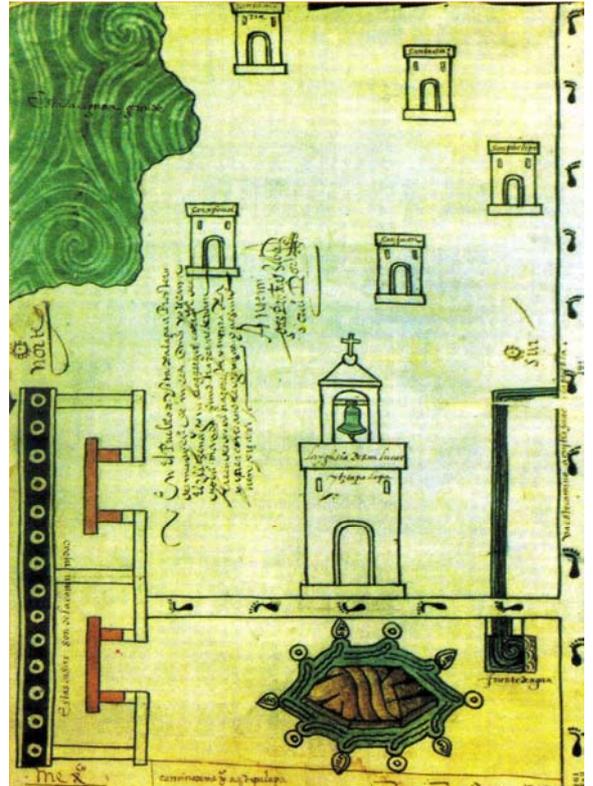


Figura 139. Martín Cano, plano de Iztapalapa. Relaciones Geográficas, 1580.

No tenemos información suficiente que nos hable de la fecha en la que se empezó a construir la iglesia de San Lucas Evangelista, pero no cabe duda que desde mediados del siglo XVI existía una capilla primitiva, ya que en diferentes documentos y mapas pictográficos se encuentra plasmada (Figura, 139). Los curas del pueblo fueron quienes consolidaron la fábrica y embellecimiento de la iglesia, y con esto “no se trata solamente de la construcción del templo sino de toda una actividad religiosa”³⁶⁸, cuyo clímax se acentuó a lo largo del siglo XVII. Por lo mismo, con esta parroquia tenemos otro pilar simbólico importante de la conceptualización de Iztapalapa como la Nueva

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁶⁸ Ramírez González, *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa...*, *ibid.*

Jerusalén, justamente con el diseño de la parroquia como Templo de Jerusalén³⁶⁹, sin embargo, en la creación prototípica de Iztapalapa no tendremos edificios magnificentes, sino que dentro de la austera traza del pequeño sitio, su parroquia, sus capillas, los barrios y entorno paisajístico advertiremos dicho constructo, no menos interesante. El beneficio de tener un cura de tiempo completo en Iztapalapa vino con el nombramiento de Francisco de Loyola en 1575. En las *Relaciones Geográficas* de 1580, ya se habla de cierta belleza de la arquitectura de la parroquia, además de la existencia de capillas particulares en cada barrio:

En el dicho pueblo que cae en la jurisdicción de México, está una capilla muy galana y bien formada, que es en la cabecera del dicho pueblo, donde reside y administra los sacramentos, lo cual se hace con mucho cuidado y policía de estos naturales. Y, en ciertos barrios del dicho pueblo. Se celebra la fiesta de su advocación cada año, en capillas particulares para este ministerio. Llamase la capilla principal de este pueblo de la advocación de San Lucas Evangelista³⁷⁰.

Por otra parte, la parroquia muy pronto tuvo a un mecenas: el cacique indígena Alonso de Axayácatl (descendiente de Cuitláhuac) quien tras su muerte en 1583 heredó una suma importante de dinero para que fuera sepultado en el altar mayor de la iglesia de San Lucas para que se fundara la primera capellanía del lugar, beneficiando al cura Francisco de Loyola. La presencia de un clérigo permanente repercutió aún más en la penetración intelectual y doctrinaria de los indígenas, la cual sería más persistente y efectiva sobre los vecinos de los barrios conformados tanto por indígenas como españoles. Tampoco sabemos el número exacto en que estaban conformados estos barrios en el siglo XVI, pues no siempre estuvieron organizados de la misma manera, ni conservaron sus nombres originales, que a lo largo de los siglos fueron desapareciendo para dar paso a una nueva nomenclatura. Incluso no conocemos el número exacto de capillas que había en cada barrio pero en las Constituciones de la Cofradía del Santo Sacramento se dispuso que en éstas se llevaran a cabo funciones eucarísticas, para que se evitara llevar a los desahuciados y convalecientes a tomar la comunión hasta la parroquia, la cual quedaba un poco lejos de los barrios indígenas:

A todos los indios enfermos a sus Casas, borrándose la costumbre que hasta oy ha habido de traerlos a Comulgar a la Yglesia, y esto se entienda, siendo decente el enfermo que estuviere en Peligro de muerte, y no lo siendo supuesto que todos los Barrios, y Sujetos a este dicho Pueblo, y su Partido, tiene cada uno su Hermita, se Llebe a ella el Santísimo Sacramento, a donde se lleve el enfermo por tener visto ser mui pequeña la distancia en todas partes³⁷¹.

³⁶⁹ Su torre ochavada y ciertos elementos arquitectónicos de la fachada nos remiten a tal idea.

³⁷⁰ René Acuña, *op.cit.*, p. 41.

³⁷¹ “Constituciones de la Cofradía del Santísimo Sacramento”, documento en poder del señor Antonio Granados Flores.

En los libros de sacramentos del siglo XVII se registraron parcialidades con nomenclatura náhuatl de las mismas: Tepetlalzingo³⁷², Ticomán, Ayacac, Tezacohua, Tecalco Huitzilan, Tocuillan³⁷³. Varios documentos cartográficos novohispanos (muchos con presencia de glifos prehispánicos) evidencian la intención de representar la parroquia de San Lucas Evangelista edificada justo al centro del pueblo de Iztapalapa, rodeada por sus caseríos y barrios:

Que mucho recuerdan las diversas imágenes que se desarrollaron respecto al campamento que Moisés levantó alrededor del Tabernáculo, es decir, las cuatro divisiones de tres tribus cada una (Figuras, 15 y 140). Cabe recordar que este campamento, así dispuesto, ha sido considerado tradicionalmente como imagen o prefigura de la Iglesia de Jesucristo³⁷⁴.

Pero lo más llamativo de esta posible alegorización es la parroquia de San Lucas Evangelista edificada justo al centro del pueblo de Iztapalapa, rodeada por sus caseríos y barrios, tal como Dios dictó a Moisés: “Me harás un Santuario para que yo habite en medio de ellos y en medio estará el santuario” (Éxodo 25,8). Lo que nos habla de que la concepción simbólica e idealizada que se estaba forjando respecto a esta morfología, ya era extendida en el siglo XVII, hasta influir en representar comunidades pequeñas y periféricas a la ciudad de México, como lo demuestran mapas de localidades de distintos sitios. Si bien debe hacerse notar

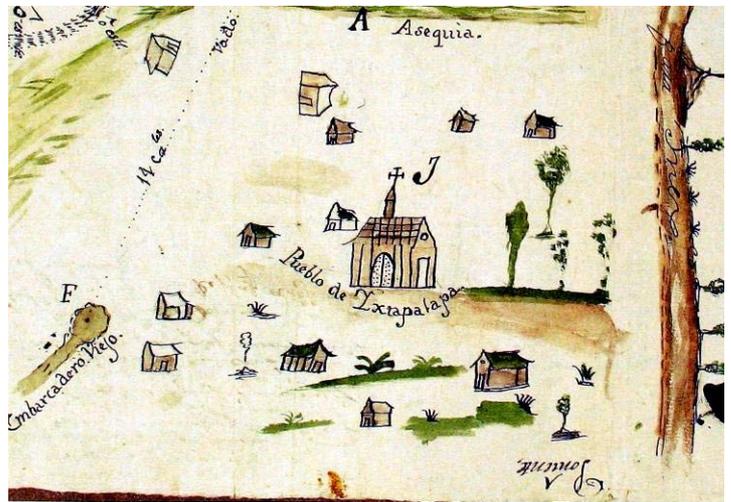


Figura 140. Iztapalapa

que el estudio de la apariencia arquitectónica y plástica en estos mapas, a menudo, tienen poco que ver con el edificio plasmado o las ciudades, sobre todo porque muchos de los barrios y pueblos indígenas no fueron tomados en cuenta por los criollos y mestizos por discriminación o por omisión al elaborar las crónicas y mapas; sin embargo, tampoco debe desestimarse la importancia del concepto, además de que en varios biombos de los siglos XVII o XVIII suelen aparecer algunas de las capillas, ermitas o chapitels³⁷⁵.

³⁷² A.G.N. Instituciones Coloniales/ Real Audiencia/ Tierras (110)/ Contenedor 0016/ Volumen 24/1569, 66 f.

³⁷³ Laura Emilia Pacheco, *et al*, *Pasión en Iztapalapa*, prólogo Juan Villoro, epílogo Carlos Monsiváis, México, Océano, 2008, p. 31.

³⁷⁴ Fernández, *ibíd.* pp. 1016- 1017.

³⁷⁵ Ricardo Gómez Tenorio, *Capillas de barrios indígenas en la ciudad de México, siglos del XVI al XX*, México, UNAM, Tesis para obtener el título de maestría en Historia del Arte, asesora María del Consuelo Maquívar, 2008, pp. 22-23.

No es fortuito que los pintores indígenas, herederos de los *tlacuilos*, le dieran gran importancia a pintar a las iglesias al centro del poblado cual *axis mundi*, sino que de igual forma recordaban la idea de topónimo del poblado mismo como en los antiguos códices, y ésta, a su vez, era la forma de mostrar el poblado ante las autoridades virreinales. Barbara E. Mundy, quien a través del estudio de los mapas de las *Relaciones Geográficas* advirtió esta constante. Sostiene que las “iglesias pintadas al centro” demuestran el rol de poderes que desempeñaron estos templos dentro de las comunidades nativas, porque es indudable que fue la más importante institución europea en la Nueva España del siglo XVI. La Iglesia era la encargada de dar dirección a las nuevas prácticas religiosas, espirituales y rituales que el abismo de la prohibición y persecución había dejado a los indígenas tras la Conquista. Incluso muchos indígenas habían sido educados en los conventos, las iglesias, los templos y las capillas; numerosas de esas iglesias pintadas al centro del documento eran de pueblos con presencia de frailes mendicantes franciscanos, agustinos y dominicos, quienes pudieron transmitir los arquetipos a los pintores³⁷⁶.

Además, ya se ha sugerido que el representar a los poblados con la figura aislada de las parroquias, iglesias y capillas muestra que los indígenas ya habían creado una convención glífica pero acaso ¿no sería también una forma esquemática de simbolizar a la Jerusalén arquetípica? considerada también como la ciudad-templo, al igual que la visión de san Juan en la isla de Patmos, en la que describe que al centro de la ciudad había una plaza en la que se levantaba el árbol de la vida, y tenía doce puertas para poder entrar a ésta. Los cimientos de la ciudad también eran doce en los que estaba escrito el nombre de cada uno de los apóstoles del Cordero (es decir Cristo) y así como Jerusalén, Iztapalapa estaba hacia el sureste oriental, dicho rumbo era la dirección “a donde se encontraban los lugares santos donde nació, vivió y predicó, sufrió y resucitó Cristo. Además este punto cardinal señala el sitio por donde sale el astro rey, El Sol de Justicia, siendo este símbolo una imagen de Jesucristo salvador y redentor del mundo”³⁷⁷.

El proceso de consolidación de los santos patronos que se veneran hasta la fecha, incluido el Señor de la Cuevita, comenzó desde el siglo XVII, pero de acuerdo con los archivos parroquiales se nombra por primera vez el de San Miguel en 1720 y Santa Bárbara en 1734, pero no es sino hasta 1898 que ya aparecen los ocho³⁷⁸. La conformación final del pueblo de Iztapalapa es significativa, pues refleja una visión sacra del espacio simbólico y a pesar de que no es una ciudad fortificada y tampoco es una sola y gran construcción ochavada, las capillas son como los baluartes espirituales

³⁷⁶ Barbara E. Mundy, *The mapping of New Spain :indigenous cartography and the maps of the Relaciones Geograficas*, EUA, Chicago, Illinois, Universidad de Chicago,1996, pp. 72-76. Recordemos que el convento de San Juan Evangelista en Culhuacán había sido sede de instrucción lingüística indígena y estudio de las costumbres de los grupos indígenas que vivían a donde estaban asentados los agustinos.

³⁷⁷ Terán Bonilla, *op.cit*, p. 91.

³⁷⁸ Emilia Pacheco, *op.cit*. p. 31.

que protegían a Jerusalén, o a las capillas que flanquean Roma, tal concepto a su vez nos remite al ideal de la reconstrucción del Templo de Jerusalén, a través de las leyendas medievales en torno a la Mezquita de la Roca y del significado simbólico que otorgó san Ambrosio (340-397) a la forma geométrica ochavada, como símbolo de la resurrección. De acuerdo con san Ambrosio: “el templo de ocho capillas se erigió para usos santos. La fuente octogonal es digna de este premio. A este número convino que surgiera el aula del sacro bautismo, con el cual a los pueblos retorna la verdadera salud con la luz de Cristo resurgente, que abre los claustros a la muerte, y levanta los túmulos a los exánimes”³⁷⁹.

No será sino hasta el momento que se instauró la imagen del Señor de la Cueva en una de las espeluncas del Cerro de la Estrella en que se consolidó el ideal y parque temático, de recrear una Jerusalén arquetípica en el pueblo de Iztapalapa. De ahí la importancia que se haya preferido el título de “Santo Sepulcro” como simulacro de la basílica de Jerusalén, pues al igual que en las esculturas con este título, tal idea contiene intrínsecamente un doble significado e intencionalidad. En primera, conlleva la creación arquitectónica que debe “imitar” o “emular” a la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén³⁸⁰ y, en segundo lugar, toda escultura del Santo Entierro también debe estar acompañada de un grupo de personajes, ya sea en talla o con actores, que deben representar a quienes estaban próximos al cuerpo muerto de Cristo en el momento del descendimiento de la cruz, es decir: la Virgen, san Juan, la Magdalena, las dos santas mujeres restantes, José de Arimatea y Nicodemo, quienes en ocasiones fungen hasta de sepultureros de Jesús³⁸¹, por ello, el Acto del Descendimiento es un precedente escénico en el sitio. Desde la Edad Media las cofradías con el título de “Santo Sepulcro”, junto con la propaganda franciscana eran no sólo los responsables de la custodia de los santos lugares, sino que también favorecieron esta devoción difundiendo, por lo que el párroco Marcos Reynel sigue perfilándose como el ideólogo detrás de esta intención, como antes se apuntó.

Pero sin duda la base neotestamentaria en la que estaba fundamentada esta liturgia potenció la creación del arquetipo de Jerusalén, puesto que en esta ciudad santa se encontraban los auténticos referentes en los que se reconoce que Cristo había sido bajado de la cruz en el Gólgota y enterrado en el Santo Sepulcro, donde habían iniciado las ceremonias del Descendimiento. Inclusive Dávila Padilla, el primer cronista de dicha liturgia en la Nueva España, señaló explícitamente que representar el Descendimiento, Santo Entierro y Sepulcro de Cristo daba a cualquier cofradía con el mismo título una distinción que la singularizaba de todas las hermandades restantes. En sus propios argumentos, los hermanos del Santo Entierro tenían el privilegio de que su ceremonia poseía valor

³⁷⁹ Fernández, *ibíd.* 1026, *vid infra*.

³⁸⁰ Tales como las que existían en Francia, en la catedral Saint Maurice de Vienne, originalmente dedicada a San Salvador (Saint Sauveur) en Charroux (Poitou) y en Neuvy Saint Sépulcre (Berry).

³⁸¹ Louis Réau, *op.cit.*, p. 542.

teológico al estar fundamentada en la interpretación directa de las Sagradas Escrituras donde se narra que hubo una procesión, que fue puesta en la práctica³⁸² (Figura, 131), “porque el haber descendido de la cruz al cuerpo de Christo N.S. y haberle llevado a sepultar; no es consideración voluntaria, sino Evangelio expreso”³⁸³. Aunque Dávila no demerita otro tipo de procesiones, desde su perspectiva, ninguna otra tenía bases tan sólidas como ésta, pues para él, las demás estaban infundadas en intencionalidades piadosas.

En circunstancias similares, los miembros de la cofradía con el mismo título en Iztapalapa fueron los que, bajo influencia de los párrocos y teólogos, finalmente consolidaron la idea de sacralizar el espacio cavernoso del cerro y convertir las capillas que protegían al Cristo yacente como un trasunto del Santo Sepulcro original. Dicha intencionalidad apareció desde que Antonio de Ortega tomó cargo como primer mayordomo y administrador de la cofradía, así asentó que dicha sociedad estaba: “fundada con autoridad ordinaria en su capilla cita en una de las cuevas llamadas de Jerusalén, del pueblo de San Lucas Evangelista Yztapalapam”, el título de las patentes ratificaban la aseveración. Tal arquetipo permearía profundamente a la población y sin duda profundizó el ideal del arquetipo de la ciudad santa en Iztapalapa.

Durante la visita que hizo al pueblo el arzobispo Alonso de Haro, dejó constancia que los mismos cofrades eran quienes denominaban a sus capillas como “Jerusalén”. ¿Tendría la capilla de la cueva algún referente arquitectónico que nos remitiera al Santo Sepulcro de Jerusalén? Con toda seguridad así fue, porque el construir un templo cristiano en la Nueva España como en otros lugares, tenía un fuerte simbolismo no sólo en lo que respecta a su ornamentación sino también en sus elementos y espacios arquitectónicos³⁸⁴, y quizá la planta de la capilla principal del santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa pudo ser octogonal o circular, incluso si la planta de la capilla era cuadrangular no escapaba a este simulacro³⁸⁵. No obstante, desde mi punto de vista, fue el altar al Santo Entierro al que se le dio el énfasis arquetípico directo del Santo Sepulcro de Jerusalén, pues esta construcción funeraria nos remite a una especie de arcosolium, que lo vincula estrechamente al original, ya que ésta era otra manera de reproducirlo³⁸⁶. Con el descubrimiento de las catacumbas de los mártires cristianos en el siglo XVI (Figura, 141), estos sepulcros inspiraron la creación de altares con estructura similar (Figura, 142). Lo anterior puede verificarse por medio de los borradores de las cuentas de la cofradía de Iztapalapa, ya que se registraron gastos invertidos con esta intencionalidad,

³⁸² O en “obra” como él mismo dice.

³⁸³ Padilla, *op.cit.*, p. 561.

³⁸⁴ Terán Bonilla, *op.cit.*, p. 85.

³⁸⁵ Renata Salvarani, *La fortuna del Santo Sepulcro nel Medioevo: spazio, liturgia, architettura*, Italia, Editoriale Jaca Book, 2008, pp. 85-86.

³⁸⁶ *Ibid.*

pues ordenaron erigirle pilastras al altar del Santo Entierro³⁸⁷, adosar y darle “medio punto al umbral que es de piedra”³⁸⁸ e inclusive se construyó un colateral para la cueva. A pesar de que el espacio de la espelunca no permitió dar la curvatura necesaria en su parte superior o bóveda, ésta se insinuó con el marco y el techo cavernoso³⁸⁹.



Figura 141. Arcosolio, catacumba de Santa Domitila.

³⁸⁷ Libro de borradores (1760-1801), Borrador 3, f. 74 v.

³⁸⁸ *Ibíd.*, f. 77.

³⁸⁹ A sus márgenes está adornado con toscas figuras de los atributos más representativos de la pasión de la Pasión de Cristo, tal como el gallo de san Pedro, la túnica, la corona de espinas, la columna, el cáliz con la hostia, los clavos, justo en medio la cruz, luego vienen: el martillo, las pinzas, el hisopo o esponja, las lanzas de Lónginos, las escaleras del Descendimiento y la jarra o lavatorio de Pilatos.



Figura 142. Altar del Santo Sepulcro en Utrecht (NL), Dom church.



Figura 143. Altar del Señor de la Cueva fundacional.

Otra evocación más era el huerto que estaba próximo al Sepulcro de Jesús, pues los cofrades pagaban a un peón para que trabajara en un jardincito contiguo a las capillas³⁹⁰. La disposición actual del altar al Santo Entierro en la cueva todavía deja entrever ese ideal, aún tras las modificaciones que sufrió en los siglos XIX y XX que lo “perfeccionaron” en el sentido de construirlo y lo estilizaron a manera de un arcosolium ecléctico, pues la base fue copiada de los sarcófagos de otros altares de Santo Entierro (Figura, 142), entonces la urna junto con la imagen fungiría a manera de tapa romana antropomorfa.

Y con las ceremonias del Acto del Descendimiento que se llevaban a cabo en Iztapalapa, se evocaba de manera simbólica a Jerusalén y los sucesos narrados en la Biblia, representación que se reforzaba con las esculturas que acompañaban al Santo Entierro durante sus procesiones, como eran articuladas y de tamaño natural, al ser desplazadas entre la multitud se incrementaba el sentido de realidad o verosimilitud de las tallas y de la liturgia misma³⁹¹.

³⁹⁰ *Ibíd.*, f. 79. Según la Biblia a un lado del Gólgota y el Santo Sepulcro había un huerto, que cuando la Magdalena lo atraviesa confunde al Cristo resucitado con un hortelano. No es fortuito que los jardines del santuario de Iztapalapa continúen poseyendo un gran atractivo visual y legendario, pues son numerosos los relatos fantásticos en torno a éstos, uno de los más singulares es el que los identifica como los famosos jardines sobrevivientes de Cuitláhuac. Por otra parte, el santuario del Señor de la Cuevita es uno de los templos del DF con el mayor número de olivos plantados en su jardín, cuya intencionalidad es la de remitir y reafirmar al santuario como un trasunto de Jerusalén.

³⁹¹ Pablo Escalante Gonzalbo, “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 XVII*, Elisa Vargas Lugo *et al.*, México, UNAM, Fomento Cultural Banamex, 2005, p. 229.

VICENTE LEÑERO

JESUCRISTO

ENTRADA MESIÁNICA EN JERUSALÉN

Jesucristo habla: ¿Me quieren hacer un favor?

Los discípulos asintieron.

Allá abajo, del otro lado de la gasolinera, está una vulcanizadora y juntito hay un gran corralón con una pared pintada de amarillo... Allí está el changarro de un tal Odilón, el Cacarizo le dicen. Tiene un negocio de fletes, algo así. Lo buscan y le piden prestada de mi parte su pickup... Los discípulos se cruzaron las miradas, pero ninguno se atrevió a discutir la orden del maestro. Juancho y Felipe echaron a andar rumbo a la gasolinera... Fue Felipe quien ocupó el lugar frente al volante y echó a andar el motor... En la zona de carga viajó el maestro, porque se empeñó en no quitar su lugar a Juancho Zepeda dentro de la cabina, el maestro viajó con el resto de los discípulos soportando el fuerte viento y el constante golpeteo de sus nalgas contra la dura superficie... A media tarde llegaron a Iztapalapa y enfilaron rumbo a la casa de Jacinto Castaño. Ahí se armó en un abrir y cerrar de ojos el tumulto... ¡Ahí está Jesucristo Gómez!

Ahí está Jesucristo –repitió un chiquillo al ver al maestro ponerse de pie sobre la zona de carga, y por las ventanas y los zaguanes se empezaron a asomar los curiosos... Felipe Higuera disminuyó la velocidad, y de la zona de carga, contagiado por el entusiasmo, tronó el grito de Pedro Simón:

¡Viva Jesucristo Gómez!

Las vivas repicaron como campanas por las calles que el vehículo recorría a vuelta de rueda. Más gente y más gente saludaba el paso del maestro... Al llegar a la plaza, la muchedumbre era numerosa como la que se reunía en las calles durante las grandes fiestas del barrio.

Jesucristo se veía feliz, gritaba la gente y no dejaban de gritar sus discípulos.

Una multitud sigue y se arremolina en torno al vehículo. Gritos exultantes, algarabía, porras. En la cabina de la pickup van Pedro Simón y Juancho Zepeda.

Entre exclamaciones, gritos ad libitum y una lluvia de confeti:

¡Viva Jesucristo Gómez!

¡Vivaaaaaaaaaaaa!

Viva el líder de Iztapalapa!

¡Vivan los pepenadores (de hombres)!

¡Vivan...! ¡vivan!

¡Ya llegó ya está aquí...! ¡Ya llegó ya está aquí!

¡Viva!

¡Cris-to! ¡Cris-to...! ¡Cris-to!

¡Viva Jesucristo Gómez!

¡Vivaaaaaaaaaaaa!

Un par de motociclistas llegan hasta el sitio, con gran escándalo, y obstruyen el paso de la pickup. Un oficial sudoroso, colérico, brotó: Óigame, qué escándalo se traen... No tienen permiso. Pedro Simón desciende de la pickup para enfrentar al Motociclista. La multitud disminuye un poco la cantidad y el tono de las exclamaciones.

Pedro Simón: Permiso para qué.

Motociclista: Para organizar manifestaciones.

Pedro Simón: Esta no es una manifestación... Es la gente de aquí, que espontáneamente aclama al maestro. ¿Eso está prohibido?

Motociclista: Está prohibido armar escándalos.

El Motociclista se dirige a la zona de carga de la pickup. Habla a Jesucristo entre gritos de la multitud.

Motociclista: A ver si usted es más razonable... Mire esta gente. Están alborotando en la vía pública. Díales que se vayan, que se dispersen.

Jesucristo (se exalta): Si ellos callan... ¡gritarán las piedras!

El Motociclista: ¡Viva Jesucristo Gómez!

Multitud: ¡Vivaaaaaaaaaaaa!

Textos tomados y entremezclados tanto de “El Evangelio de Lucas Gavilán” como de
“Jesucristo Gómez” de Vicente Leñero

LOS CONFLICTOS QUE LLEVARON A CREAR LA JERUSALÉN CÍCLICA EN IZTAPALAPA

Como las ceremonias del Viernes Santo se reducían sólo a representar el descendimiento y la sepultura de Cristo, hacía falta ampliar los episodios bíblicos de los últimos días del Mesías, tal carencia se subsanó mediante la actuación de los pobladores de Iztapalapa. Localmente los vecinos creen que esta conmemoración se originó como respuesta a una tragedia, justo cuando el cólera morbus hizo estragos en la ciudad de México y sus alrededores en 1833. Supuestamente esta epidemia fue el hecho que desencadenó el mejor pretexto para llevar a cabo a *posteriori* una puesta en escena de la “Pasión”³⁹², ya que el Señor de la Cueva había favorecido a su pueblo salvándolo de la peste, lo cual ratificaba que el Cristo yacente continuaba poseyendo una potente cualidad profiláctica y antipestífera. Investigadores y cronistas como Silvia Zugarazo, afirman que la representación personificada se realizó por primera vez en 1843, sin embargo, para varios vecinos de los ocho barrios la representación de Semana Santa no se originó por exvoto al Señor de Iztapalapa, argumentan que más bien las fiestas de septiembre en el pueblo son derivadas de ese portento. Para el señor Ángel de la Rosa el Vía Crucis es de origen novohispano, argumento que tratará de demostrar en un próximo libro que está a punto de publicar. Su investigación es alterna y muy distinta a la pauta que en esta investigación seguí:

De acuerdo a las versiones de los vecinos del pueblo de Iztapalapa, la representación de la Semana Santa no tiene sus antecedentes en la epidemia que se presentó en lugar el primer tercio del siglo XIX. En cambio, en forma destacada sus habitantes tienen en su memoria colectiva la leyenda que atribuye al Señor de la Cueva la erradicación del mal, relatos muy importantes que nos sirven para dilucidar el origen de haber tergiversado los hechos en este aspecto al afirmar que la escenificación proviene de 1843³⁹³.

Para él, esta idea es una imposición política: “Por todos los medios la delegación ha sostenido que la representación de la Semana Santa tiene su origen en 1843”³⁹⁴. Lo cierto es que la mayoría de vecinos considera que la “escenificación” sí inició por agradecimiento, como así lo demuestran innumerables referencias y trabajos recientes hechos hasta por investigadores *nativos*, tal es el caso del etnólogo Carlos González Granados cuyo título de su tesis de licenciatura hace

³⁹² Según la maestra Beatriz Ramírez: “no podemos saber exactamente cuando llegó el cólera a Iztapalapa ya que no hay datos suficientes para medir el impacto de la epidemia, aunque testimonios de los actuales habitantes indican que el pueblo fue devastado”. “La epidemia del cólera morbus en el pueblo de Iztapalapa”, en Memorias, 5ª Reunión Nacional Red mexicana de Estudios de Espacios y Cultura Funerarios, A. C. Hablemos de Espacios y Cultura Funerarios en Junio, México, ¡Buena Idea! Editores, 2008, p. 76.

³⁹³ de la Rosa, “La Semana Santa en Iztapalapa, antecedentes y crónicas”, p. 1.

³⁹⁴ *Ibíd.*

referencia explícita al exvoto, su investigación se llama: *Gracias Señor de la Cueva, Organización de la Representación de la Pasión de Cristo en Iztapalapa, México*³⁹⁵.

Los relatos y textos refieren que el pueblo de Iztapalapa fue uno de los que más sufrió los embates de tan espantosa calamidad; la historia oral narra que el panteón de la parroquia resultó insuficiente para inhumar los cadáveres, por lo que se vieron en la necesidad de abrir uno nuevo en el barrio de San Miguel. Fue tan calamitosa la enfermedad que quienes sepultaban, o acompañaban, a sus familiares en la mañana, al caer la noche morían³⁹⁶. La mayoría de los niños se quedaron sin sus padres, por lo mismo deambulaban por la calle sin que nadie viera por ellos, entonces los sobrevivientes decidieron reunirse para ir al santuario del Señor de la Cueva. Niños, niñas y jóvenes iban al frente de esta procesión con flores y, ante el Cristo muerto, a cambio de salud, prometieron realizar misas y procesiones, así como llevar a cabo la escenificación de la Pasión y Muerte de Cristo cada año³⁹⁷. Entonces ese día de forma milagrosa sólo murieron cinco, al siguiente tres y al tercero ya nadie falleció, por lo que los pobladores decidieron cumplir sus promesas en 1843. De esta forma es como varios vecinos de los ocho barrios de Iztapalapa recuerdan la manera como iniciaron las representaciones de la Pasión y otras actividades. Probablemente hubo algún patrón de comportamiento epidemiológico favorable en este suceso, que provocó la disminución del cólera morbus, de tal suerte que la gente pudo atribuírselo al Señor de la Cueva, pues la maestra Beatriz Ramírez hasta cierto punto ha confirmado lo anterior a través del estudio de los libros de entierros del periodo que afectó la epidemia al pueblo:

Según los libros de entierros, efectivamente los decesos por cólera fueron disminuyendo hacia la tercera semana de septiembre y apenas se registraron cuatro en los primeros días de octubre, siendo el último el día 14 en el panteón de San Lucas Evangelista. Del 15 de octubre a junio de 1835 que concluye el libro citado, las principales causas de muerte fueron tos y alferencia (epilepsia). El cólera se fue de Iztapalapa pero sus tradiciones festivas y la representación de Semana Santa permanecen 165 años después³⁹⁸.

Es muy probable que aquí haya sucedido algo similar a la forma como se impulsó el culto a la Virgen de Guadalupe, durante y después de la *matlazáhuatl* en 1736. En el que a través de la historia oral se elevó el número de víctimas y de gente aliviada, para aumentar el prestigio y la devoción de la Guadalupana; entonces algo similar pudo suceder con el culto al Señor de la Cueva

³⁹⁵ Carlos Gonzáles Granados, *Gracias Señor de la Cueva, Organización de la Representación de la Pasión de Cristo en Iztapalapa*, México, Tesis para obtener el grado de licenciado en etnología, ENAH, pp. 152-153.

³⁹⁶ Jesús María Rodríguez, *Ibid.*, p.17.

³⁹⁷ Los pobladores de Iztapalapa también así entienden el nacimiento de algunas organizaciones patronales pertenecientes al Señor de la Cueva, como la Sociedad Florera y la de los Solteros.

³⁹⁸ Ramírez Gonzáles, *El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*, *op.cit.*, p. 79. Libro que inicia el 3 de mayo de 1829, en su apartado del 24 de abril de 1833, luego de 26 hojas en blanco, existe una nota del párroco de ese entonces llamado Luis Alonso, donde manifestó que Miguel Guerrero, encargado de la parroquia, no pudo asentar las partidas que le correspondían debido al mucho trabajo que la epidemia le imponía.

en Iztapalapa. Pero no parece haber duda que la representación laica con actores del pueblo sucedió en el siglo XIX. En realidad, el saber el origen exacto de esta tradición es controvertido todavía, ya que el interés por su estudio ha sido muy reciente, pues en el siglo XIX este tipo de prácticas eran detestadas por los liberales, a las que suponían como símbolos de atraso e ignorancia, así que estudiarlas les era indiferente para aquellos investigadores. Además, Iztapalapa era considerado y tratado igual que todos los pueblos de indios periféricos a la ciudad de México: “en los que no se encuentra nada digno que ver” como Artemio del Valle Arizpe decía a través de la Güera Rodríguez³⁹⁹. Por ejemplo, para Rivera Cambas Iztapalapa era una aldea de indígenas que no conservaba: “ni la menor señal de buen gusto, ni de algo que halague; las chozas, el polvo, la pobreza y el abandono, son lo único que ha quedado de la grandeza de otras épocas (...) los indígenas de Iztapalapa — además de ser muy afectos a las fiestas, cultivan las chinampas—”⁴⁰⁰. Los festejos a los que se refería Cambas seguramente eran los de Semana Santa, conocidos en ese entonces como los “pasos del viernes Santo” y se llevaban a cabo en un sinfín de sitios, que tanto llamaron la atención de escritores y pintores extranjeros. Lamentablemente, la mayoría de relatos que se conservan remiten a los *Pasos* de Tlalpan, Iztacalco, Tacuba, Azcapotzalco y Cuautitlán, entre otros lugares más⁴⁰¹. Sin embargo, la representación de Iztapalapa fue la que acabó trascendiendo quizá porque los componentes simbólicos paisajísticos y parque temático que hasta ahora hemos visto, eran riquísimos y superaban a todas aquellas poblaciones.

Tampoco dejemos a un lado el mundo terrenal, pues hubo otro tipo de motivos detrás de la intención de llevar a cabo el Vía Crucis viviente por parte de los *nativos*. Es posible que la tradición con personajes en Iztapalapa haya comenzado después de 1856, Jaime Cuadriello cree que pudo ser una respuesta o forma contestataria a las Leyes de Lerdo de Tejada, que tanto conmocionaron a la sociedad creyente del siglo XIX. Dicha ley fue muy tajante contra los clérigos, al punto de que si salían con sus ornamentos eclesiásticos eran causa de que los encerraran, sobre todo si predicaban en público. Como los curas no podían encabezar este tipo de prácticas, empezaron a manipular a sus parroquianos para que ellos, como laicos que eran, las llevaran a cabo. Lo anterior puso en gran conflicto al gobierno, porque los vecinos no pertenecían, ni representaban al Estado eclesiástico, la gente acudió al llamado de sus párrocos en aras de continuar con estas prácticas so pretexto de ejercer su libertad ciudadana. Este fenómeno fue muy recurrente en muchos sitios de la República, y en otras manifestaciones religiosas, tal como sucedió con la coronación guadalupana de 1895. Como el Estado eclesiástico ya no tenía personalidad jurídica, fueron los propios ciudadanos quienes

³⁹⁹ Citado por Angélica Rocío Velázquez Guadarrama, en *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Director Fausto Ramírez Rojas, México, UNAM, 2009, p-27.

⁴⁰⁰ Rivera Cambas, *op.cit.*, p. 491.

⁴⁰¹ Velázquez Guadarrama, *op.cit.*, p. 37.

actuaron –de mutuo propio- a través de las mayordomías, sociedades mutualistas católicas, o escuelas de Cristo. Ningún político de la época contaba con los medios represivos para ordenar y ejecutar las órdenes de arrestar a cientos de personas, como en cambio sí lo podían hacer en contra de los sacerdotes que salían a la calle a predicar.

El carácter viviente fue exacerbado como una forma de disimular, atenuar, o radicalizar el discurso en contra de las leyes de secularización. Nadie se atrevería a acusar a las sociedades católicas por sus prácticas públicas, porque éstos podían argüir que solamente estaban haciendo una recreación teatral de tinte “histórica”. Además no estaban partiendo de un sacramento, ni se podía demostrar que un cura los estaba arengando, este disimulo también pasó en las procesiones porfirianas. Por ejemplo, cuando el abad José Antonio Plancarte y Labastida⁴⁰². A fines del siglo XIX echó a andar sus procesiones nacionales, fueron los líderes de las sociedades católicas y los mismos laicos quienes tomaron la iniciativa de predicar, con biblia en mano, dentro de los trenes de pasajeros. Por lo tanto, la plena teatralización de Semana Santa no fue más que un recurso que tuvieron los ciudadanos para llevar a cabo un espectáculo sacro público, pero histórico, el cura ya no podía predicar públicamente, pero sí estar detrás de las representaciones, como lo sugiere el cuadro *Semana Santa en Cuautitlán* (Figura, 145) de Primitivo Miranda, donde el artista de filiación liberal caricaturizó tales ceremonias, vemos al franciscano (con gesticulaciones de una iracundia profunda) quien predica ante un pueblo cada vez más laico (los menos le hacen caso) que le gana terreno a la Iglesia no sólo en lo político, sino que también en las prácticas de la religiosidad callejeras, tan condenadas pero toleradas. La china (que nos ve directamente) y el chinaco son el elemento pasional mediante el cual se da paso entre lo sacro y lo profano, pero también como signo liberal. El anuncio que vaticina el final del dominio eclesiástico, lo representa un solitario indígena a un lado del fraile, cual ángel apocalíptico toca con gran entusiasmo su fanfarria, poderoso símbolo de las trompetas del Juicio Final (Figura, 145).

Precisamente en Iztapalapa la representación de Semana Santa fue una de las causas que orilló a que los pobladores se contrapusieran contra los sacerdotes durante mucho tiempo. En este contexto de la Reforma, los iztapalapenses decidieron manifestar su inconformidad y tras los discursos y alegatos aparece uno de los actores principales: el Señor de la Cuevita. A pesar de que la misma ley ya había limitado a los clérigos, en Iztapalapa los párrocos y sacerdotes locales persistían en ejercer su dominio sobre los habitantes, pues todavía abusaban del poder que les infería su investidura; los gastos que pedían resultaban injustos ya que las contribuciones y servicios

⁴⁰² Por cierto, era conocedor del mundo de la música y el teatro.

eclesiásticos sobrepasaban el pragmatismo, hasta el mismo gobernador en 1836 acusó al cura José María Moreno por excesos de esta índole⁴⁰³.

Algunas de las personas que mejor representan este periodo de pugnas, fueron Villa Gómez y en especial el carmelita fray Antonio Sánchez, a quien los pobladores pidieron destituirlo, para eso lo denunciaron ante el mismo Benito Juárez en 1877. Dentro de las arbitrariedades que manifestaron los pobladores, denunciaron desvío de recursos, injerencia en la vida política interna del pueblo, pues influían en la elección de autoridades para manipularlas. Los cobros excesivos eran: “dos reales a cada indígena casado cada Domingo”, por lo que pagaban: “al año dos o tres pesos cada indígena”⁴⁰⁴. También se denunció la malversación de limosnas, altos cobros por derechos parroquiales, procesiones, sermones, misas de casamientos y de exequias, es decir que el fraile estaba actuando en contra de la abolición de los fueros eclesiásticos y la secularización del registro de nacimientos, defunciones y matrimonios, practica condenadas por la Reforma. Sobresalen las arbitrariedades efectuadas incluso el Viernes Santo, durante el Descendimiento:

Lo que se reúne de limosnas del mencionado Santuario aunque hay una disposición suprema del Gobierno del tiempo del Sr. Parias, para, que la mayor parte de estas limosnas se aplicaran a la educación primaria, esta disposición ha concluido absolutamente; pues el Cura distribuye dichas limosnas (como el mismo es el tesorero) de la manera mas perceptible: pues el mismo se paga, veinticinco pesos por cada misa de defunción, al Señor del Calvario, ocho, por cada sermón, diez y seis por cada procesión (aunque baya solo el fiscal, pues dise que este va representando su autoridad); mas de doscientos por la semana mayor; (esto si no hay judíos que crucifiquen al Señor) si los hay, pasa de trecientos; pero, para que se persuada U. del estado en que esta un pueblo que, vive en las puertas de México; hay una imposición: de que, la Semana mayor, a los que hacen de San Dimas y Mal ladrón, han de ser dos indígenas vivos, a estos, los cuelgan de las arcas, desde el Viernes santo por la mañana, no mas con un taparrabo y una Cabellera, y no los bajan , hasta la hora del descendimiento después de esta operación, los atan de los brazos y los sacan en la procesión del Santo entierro para que vayan a presenciarlo y por esto, se les cobra la limosna correspondiente⁴⁰⁵.

Finalmente los vecinos de Iztapalapa lograron destituir al padre, pero no hay que perder de vista que la pugna se centrara en los días más importantes de Semana Santa. Otra de las cosas que sobresale de la anterior cita, es que aún en esa fecha todavía estaba activa la escultura del Señor de la Cueva del altar mayor en el Acto del Descendimiento, pero lo más interesante es que se menciona por primera vez (en el sitio) la interacción de personas disfrazadas con la escultura, pues había judíos que la “clavaban” a la cruz, sin olvidar a los ladrones con pelucas que flanqueaban al Cristo. Es factible creer que hacia esos años es cuando comenzaron a participar por primera vez los pobladores en la representación de Semana Santa. Tal vez así sea porque a lo largo de todos los libros de cuentas del siglo XVIII de las antiguas cofradías, tanto del Santísimo Sacramento como del Santo Entierro no dan un solo dato que informe sobre individuos disfrazados interpretando a

⁴⁰³ A.G.N. Instituciones Coloniales/ Regio Patronato Indiano/ Bienes Nacionales (014)/ Volumen 769/ Expediente: 14, 1836.

⁴⁰⁴ Citado por Jorge de León Rivera en “Benito Juárez y la representación de la pasión en Iztapalapa”, en *Semana Santa en Iztapalapa*, México, UAM-Iztapalapa, 1992, p. 34.

⁴⁰⁵ *Op.cit.*

personajes en Semana Santa, aunque en otros pueblos fue habitual desde la época novohispana ambas tradiciones, en Iztapalapa parece ser que los papeles principales eran llevados a cabo por los párrocos y si acaso algunos miembros de las cofradías también pero de manera evocativa, no con atuendos.

Por lo tanto, la única manera de que de la *Depositio* de Semana Santa en Iztapalapa sobreviviera, después de la Ley Lerdo, fue a través del Vía Crucis teatral de tipo popular, en el que algunas imágenes siguieron actuantes hasta muy entrado el siglo XX, padres y vecinos pudieron sortear muy bien las legislaciones:

Las autoridades, poniéndose en un justo medio han sabido cohonestar (sic) el espíritu; y la letra de las leyes con las costumbres y las tradiciones de los indios, y de tal modo estos pueden, sin violar ninguna disposición legal, representar las escenas conmovedoras que recuerda la Iglesia Católica en esta semana. Los sacerdotes, y los indios por su parte, han sabido comprender que los autos del culto sólo deben efectuarse dentro del recinto de los templos y es así como en el exterior de ellos no hacen intervenir imágenes ni objetos algunos que puedan tomarse como pretextos para calificar de ceremonia religiosa por más que para ellos si lo es, el simulacro que con tanto entusiasmo hacen. Los demás pueblos de Distrito Federal, por mil motivos que no es el caso analizar, han perdido la costumbre que conserva el de Ixtapalapa. En consecuencia sólo en este puede observarse esta persistencia de los usos coloniales⁴⁰⁶.

Sin embargo, es viable creer que la iniciativa se les escapó de las manos al clero, pues los vecinos advirtieron el potencial social, económico, turístico y cultural que este tipo de prácticas traían consigo. Con forme iniciaban las primeras décadas del siglo XX los pobladores de Iztapalapa decidieron separarse de la autoridad parroquial y emprendieron su propia representación, cada vez más de forma autónoma sin tener que rendir cuentas, ni pleitesía a ninguna autoridad eclesiástica, es probable que las actuaciones masivas se iniciaron entre 1856 a 1900. Al principio experimentaron con varias posibilidades de representación, no hay que creer que fue de inmediato la puesta en escena como Silvia Zugarazo ha apuntado:

La representación ha sufrido diversas transformaciones a lo largo de los 164 años en que se ha venido realizando; los cambios políticos, económicos y sociales por los que ha atravesado nuestro país durante ese lapso (1843-2007), no han sido ajenos a Iztapalapa, de manera que la representación de Semana Santa tal como la conocemos hoy día, no siempre fue así. Tanto los escenarios como los personajes y los recorridos fueron modificándose⁴⁰⁷.

También el carácter “histriónico popular” no era igual al de hoy. En las antiguas caracterizaciones sólo los que personificaban a judíos y centuriones, tenían mayor soltura que quienes encarnaban los papeles principales, pues éstos últimos imitaban más las características de

⁴⁰⁶ Citado por Silvia Zugarazo en *La Semana Santa de Iztapalapa en los albores del siglo XX*, en <http://www.ciudadanosenred.com.mx/articulos/semana-santa-iztapalapa-en-los-albores-del-siglo-xx.htm> . Consultado 10/junio/2010.

⁴⁰⁷ Zugarazo, *op.cit.* p. 7.

una escultura estática que a un personaje, Niceto Zamacoís nos dejó un vívido relato aunque despectivo pero muy *ad hoc*, de una representación decimonónica realizada en otro pueblo:

Allí reunido, todo el pueblo llora y gime, no bien el predicador empieza su sentimental discurso, en tanto que los fariseos, cubiertos sus rostros con horrendas caretas... cubiertas con cascos de hojalata, y en las manos pesadas y largas lanzas, se pasean con arrogante insolencia y haciendo mil ridículos por en medio de las gentes, profiriendo horrendas blasfemias para imitar a los verdaderos judíos. En tanto que tienen lugar estas escenas aparece por la puerta de la Iglesia, la procesión que va a recorrer las calles. En unas andas sacan a Nuestro Señor con la cruz a cuestas, ayudado por Simón Cirineo, que lo hace un indio que va en mangas de camisa, calzón corto pero tan serio como efectivamente fuera una escultura. Detrás van amarrados, codo con codo, el bueno y el mal ladrón, representados también por los indios que marchaban con la misma prosopeya que el primero, y que se sienten tan poseídos por el papel que desempeñan que subirían al Calvario a recibir la muerte antes que hacer traición a su carácter de los personajes que imitan. Al salir de la puerta de la iglesia, da el Señor, que es de goznes, la primer caída y la gente llora al verle caer y al escuchar las tiernas palabras que desde el púlpito pronuncia el predicador⁴⁰⁸.

Algo similar ocurría en Iztapalapa, de hecho, el mismo Señor de la Cueva del altar mayor y otras imágenes más pudieron continuar representando el papel que les correspondía hasta muy entrado el siglo XX, pues había cierta reticencia para que un hombre y una mujer representaran a Jesucristo y a la Virgen. Fue un proceso lento en el que continuaron alternando con esculturas, pues el poder que las imágenes poseen se advertía en la conmoción que producían entre los participantes y asistentes, “particularmente por el hecho de que representan *el acto vivo*”, y la manera en que Jesús vivió y murió⁴⁰⁹. De igual manera al Señor de la Cueva del altar mayor seguían crucificándolo, la injerencia del párroco ya sólo se circunscribía a una participación muy discreta a través de los habituales sermones llevados a cabo en el santuario del Santo Sepulcro:

Entretanto que los componentes de la columna se ponían en orden, los fiscales de la iglesia echaban sobre sus hombros la pesada cruz en que había de ser colocada la imagen de Cristo. Esa cruz tenía unos cuatro metros de altura y unos treinta centímetros de diámetro. Cubierta con paños rojos y también conducida (*sic*) en hombros de dos fiscales, la estatua de Jesús fue trasladada a la Iglesia del Santuario. Así llegó la comitiva al santuario que, como hemos dicho, se alza sobre un montículo no muy lejano. Frente a su entrada la columna se disolvió y entonces comenzó la ceremonia propiamente religiosa, sin intervención ya de los actores del simulacro o con una intervención muy discreta. Los sermones de Las Tres Caídas y de las Siete Palabras, del descendimiento y del pésame conmovieron a los concurrentes⁴¹⁰.

Esta misma referencia, es la más antigua que nos habla de que hacia 1920 unos niños fueron los primeros que sustituyeron al Señor de la Cueva, ya que caracterizaron a Jesús y María por primera vez: “Hasta hace pocos años la reconstrucción y representación del proceso del Redentor, se hacían en otra forma. En lugar del niño que hoy representa a Jesús, la imagen de éste comparecía ante el

⁴⁰⁸ Citado por Angélica Velázquez Guadarrama, p. 39.

⁴⁰⁹ Citado por Escalante Gonzalbo, *ibíd.*, p. 236.

⁴¹⁰ Citado por Silvia Sugarazo, *La Semana Santa de Iztapalapa en los albores del siglo XX (2da parte)*, en <http://www.ciudadanosenred.com.mx/articulos/semana-santa-iztapalapa-en-los-albores-del-siglo-xx-2%C2%AA-parte.htm>. Consultado 10/junio/2010. Es probable que en esta cita se aluda al Divino Salvador de la parroquia (Figura, 88).

tribunal, recibía los azotes simulados, era coronada de espinas, se le conducía en procesión al Santuario y se detenía en capillas al aire libre para figurar las Tres Caídas”⁴¹¹. Son erróneas las suposiciones que aseguran que un individuo representaba a Jesús en el siglo XIX en Iztapalapa, como así lo plasma el mural (Figura, 144) de Enrique Ríos en el restaurante “El Mesón de Valencia” del barrio de San Miguel⁴¹².

Entre más experiencia y confianza iban adquiriendo los pobladores de Iztapalapa, fueron haciendo más complejo el Vía Crucis, incluso (como el mismo periódico que aquí sigo lo manifiesta) los vecinos comenzaron a preocuparse por hacerlo más creíble (o verídico) y en mejorar sus atuendos. Lo interesante es que todavía a inicios del siglo XX, la celebración de Semana Santa continuaba con reminiscencias del mundo simbólico virreinal en el que conmemoraban a los grandes dignatarios históricos que representaban los poderes más importantes: el religioso y el político, por lo mismo se hacía coincidir de manera anacrónica tanto a césares, con los reyes magos, Papas, y abanderados mexicanos al lado de los reyes de Castilla, éste último representaba la “fidelidad” a la corona hispana, la cual era una tradición primordial en todo tipo de conmemoraciones novohispanas⁴¹³. En Iztapalapa continuaban actuando estas alegorías aunque de forma simbólica pues ya no tenía razón de ser, por ello acabaron desapareciendo:

El ejército de Sayones era el primero en salir, los soldados iban ricamente ataviados montando finos corceles y para abrir paso a la comitiva, una banda de clarines interpretaba la Marcha Dragona. Poncio Pilatos encabezaba este séquito integrado por cincuenta jinetes entre los que destacaban Herodes, Caifás... Entre los cincuenta jinetes que formaban el séquito, seguramente habían muchos que tenían una representación especial; la reserva de los indios por una parte y la brevedad del tiempo por otra, nos hizo difícil la identificación. Sólo pudimos reconocer al César sobre cuyas sienes descansaba una corona de laurel; los tres Reyes Magos con sus características de color, un representante de Castilla, en cuyo jubón estaba bordado el escudo de armas del reino de Isabel la Católica, y otro personaje que llevaba una bandera mexicana... Los demás caballeros rivalizaban por la riqueza de sus trajes. No se piense que estos fueron fabricados sobre telas corrientes. No sedas y rasos, felpas y terciopelos, servían de materia prima a los jubones y a los calzones. Botas o polainas auténticas calzaban los jinetes, y cascos, sino legítimos pero sí bien presentados, ora de visera y barbada o bien de estilo alemán con el águila mexicana en bajo relieve sobre su parte anterior los abrigaban de los rayos de sol. Muchos de ellos se ocultaban bajo velos verdes y todos los caballeros completaban su indumentaria con esclavinas galoneadas y portaban ya lanzas floridas, ya enseñas romanas⁴¹⁴.

Más que un refinamiento de las costumbres de los indígenas de Iztapalapa, considero que a través de esta nota se advierte que ya empezaba a operar el cambio de mentalidad hacia estas prácticas, quizá por la influencia de las nuevas disciplinas, como la antropología y arqueología, que

⁴¹¹ Citado por Silvia Zugarazo, *ibíd.*

⁴¹² Atendamos mejor al cuadro de Primitivo Miranda, *Semana Santa en Cuautitlán*, (Figura, 145) aunque lo hizo en forma caricaturesca recrea muy bien el ambiente que prevalecía en estas procesiones decimonónicas.

⁴¹³ Se realizaban todo tipo de imágenes y símbolos con esta temática, como arcos, túmulos, emblemas, carros alegóricos etc. Antonio Rubia, *Monjas, cortesanos y plebeyos, Ibíd.*, p. 77.

⁴¹⁴ Citado por Silvia Zugarazo, *La representación de la Pasión...* p. 9.

dieron un nuevo enfoque a tales costumbres desde las postimerías del siglo XIX, con la instauración del Museo Nacional (después de Arqueología, Historia y Etnografía) y su escuela.

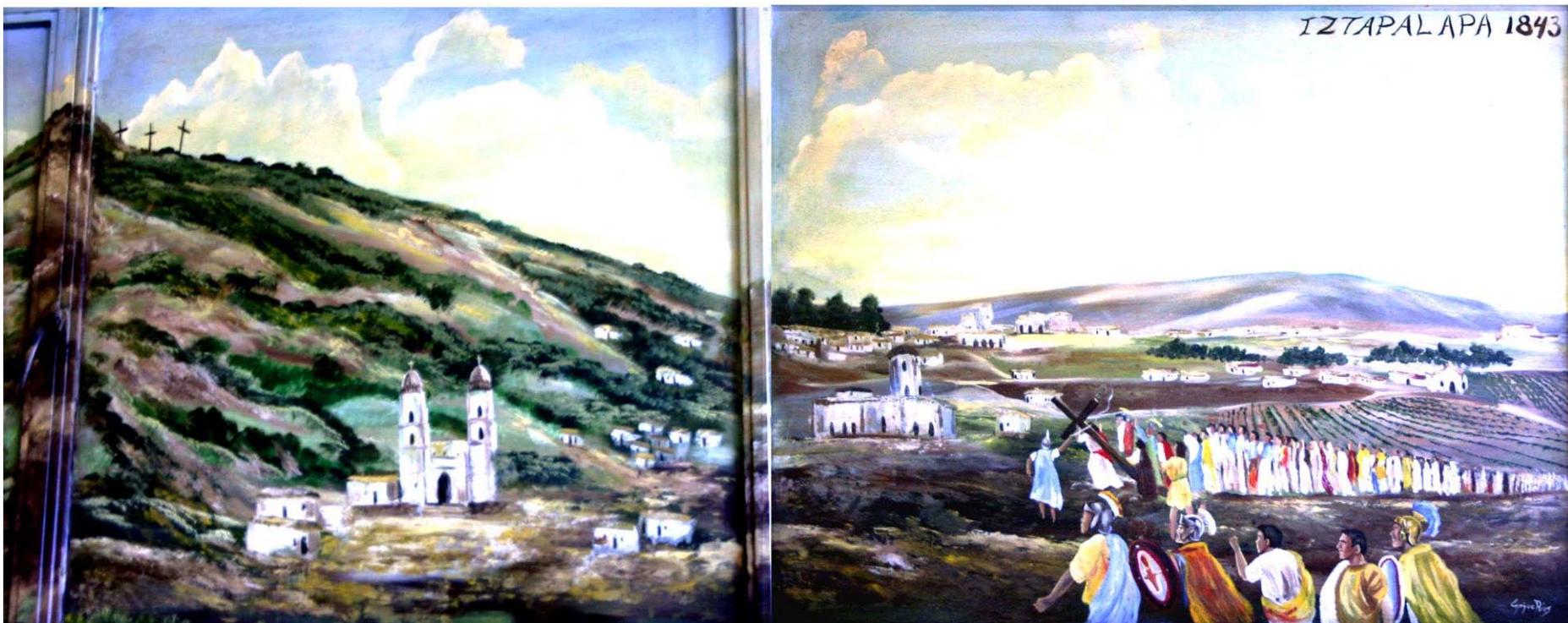


Figura 144. Enrique Ríos, Iztapalapa 1843. Detalle.



Figura 145. Primitivo Miranda, Semana Santa en Cuautitlán, 1858, Museo Nacional de Historia.

Para 1920 la representación de Semana Santa de Iztapalapa era todo un espectáculo público que congregaba a más de 15,000 personas⁴¹⁵; no obstante, las críticas ofensivas pervivieron en la misma tónica decimonónica, pues se persistía en considerar esta práctica como “sucio paganismo”, para Fernando Medina Ruiz era un “bochornoso espectáculo llevado a cabo en un rumbo polvoriento, el cual se basaba en una viejísima y *aderezada* edición de El Mártir del Gólgota de Pérez Escrich (del siglo XIX) y recitan tan mal sus parlamentos en tan horrendo castellano y con voz tan desagradable, que no vale la pena siquiera ocuparse de sus cualidades histriónicas”⁴¹⁶. Ya para entonces comenzaban las descripciones y estudios antropológicos. Parece ser que otra etapa alterna a la “actuación” fue la escenificación de “cuadros vivos” de la Pasión de Cristo. Sí se hace un análisis visual de varias tomas fotográficas (Figuras 146 y 147), los grupos de personajes aparecen inmóviles y posan para la cámara, además de que no tienen espectadores a los alrededores. Esto se comprueba mediante una serie de fotos que existen de 1941. Estas fotografías son extrañas porque para esa época eran ya miles los asistentes a la representación, como así lo demuestran las crónicas y periódicos de esos periodos; a menos que sean de otros pueblos cercanos.

A medida que fue convirtiéndose en un espectáculo multitudinario y turístico, los organizadores requirieron de más personajes para incluir otros episodios neotestamentarios. “Pasaron de los escenarios efímeros hechos de tablonés y adornos de papel de china, a unos más *reales* y



Figura figura146. Escena de la Verónica, 1941.

⁴¹⁵ Otro hecho que ayudó a que se hiciera masiva la visita a Iztapalapa durante Semana Santa, es que alrededor de 1921, el canal de la Viga fue entubado y convertido en avenida, con lo cual se hicieron más estrechos los lazos entre la ciudad de México e Iztapalapa. Los capitalinos estaban acostumbrados a asistir cada año “a la tradicional conmemoración del Viernes de Dolores en Iztacalco y también a la elección anual de la Flor más Bella del Ejido en el barrio de Santa Anita”, sin duda el interés por ir más lejos debido a la nueva vialidad llevó a las multitudes a Iztapalapa naturalmente, más visitantes arribaron con la instalación de los tranvías que llegaban al centro mismo del pueblo, véase las vías en el plano de la Figura 148. Manuel Aguirre Botello, *A Iztacalco en barco por el Canal de la Viga Navegando en barco de vapor*, 1850-1890. <http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaViga.htm>, consultado 20/enero/2011.

⁴¹⁶ Carlos García Mora, “Visita de un aprendiz a los maestros floreros de Iztapalapa (Testimonio de una experiencia antropológica)”, en *Cuiculco*, enero-abril, año/vol. 10, número 28, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal, p. 21.

majestuosos, pero también aparecieron y desaparecieron elementos”⁴¹⁷. Desde el siglo XIX y gran parte del XX el atrio de la parroquia era el espacio preferente para la representación, el cual rápidamente fue insuficiente para las necesidades y los requerimientos, así la puesta en escena se extendió sobre la plaza, el jardín y diversas casas de vecinos, por ejemplo el escenario: “que representaba la casa de Caifás y Anás, estaba del lado derecho entrando al atrio de la parroquia de San Lucas Evangelista, el cual era un entablado con doseles antiguos, el Huerto de los Olivos se representaba en un terreno cubierto con árboles y piedras, entre la calle Cuauhtémoc y el camino que sube al Cerro de la Estrella, al lado sur de la calle Iturbide”⁴¹⁸. Llama la atención que hacia 1945 las cuevas contiguas al santuario del Señor de Iztapalapa eran usadas como Santo Sepulcro, sitios donde posaban el cuerpo yacente del Cristo (Figura, 148). Pero conforme los años transcurrían, los de Iztapalapa fueron prescindiendo de las tallas, hasta que casi todas quedaron desplazadas e inmóviles en sus altares, en tanto que ambos señores de la Cueva fueron destinados perpetuamente como yacentes en sus urnas.



Figura 147. Representación de la Pasión en Iztapalapa.

⁴¹⁷ Gonzáles Granados, *ibíd.*, p. 54.

⁴¹⁸ Ralph Steel Boogs y Vicente T, *op.cit.*, pp. 4-7.

De tal manera fue cómo se consolidó la construcción de Iztapalapa en una exitosa “Jerusalén cíclica”⁴¹⁹, en la que la imagen del Señor de la Cueva significó los sitios aledaños con la geografía hierosolimitana. Cada año, durante Semana Santa, el poblado mismo contará con la presencia de Jesucristo, sus apóstoles, la Verónica, Pilatos, Herodes, Caifás, y nativos disfrazados de palestinos, judíos, pregoneros. Iztapalapa es invadida nuevamente por sayones, centuriones y guardias pretorianas, entre otros personajes más (Figuras, 149). De tal manera, a través de sus usos y costumbres, con toda su parafernalia y escenografía, los nativos trasladan a los participantes a la Jerusalén del periodo neotestamentario, o mejor aún, parafraseando a Pablo Escalante Gonzalbo: “traen al presente a los personajes evangélicos”⁴²⁰.

Los vecinos dejan a un lado la ropa ordinaria para vestirse como habitantes de las múltiples *Jerusalénes* cinematográficas y de las estampitas piadosas en las que se inspiran, antes que nada los ropajes de los personajes principales imitan a los de las esculturas devocionales. El uso de las arterias viales y las mismas calles del poblado serán una nueva Vía Dolorosa, sólo que ahora un hombre representará a Cristo, ya no más el Señor de la Cueva. En una muestra de un poderoso simbolismo fundacional cada año se escenifica la entrada triunfal a Jerusalén en el Santuario del Señor de la Cueva, y uno de los actos de cierre de la representación de Semana Santa, después de descender el cuerpo de quien representa a Jesús, es llevado en la procesión del silencio hasta el Santo Sepulcro de Iztapalapa. Otra manera de resignificar el pasado prehispánico con el presente, ya consciente o no, la crucifixión del Cristo de Iztapalapa ahora se realiza sobre lo que fue una pirámide del periodo teotihuacano (300 o 400 d.C.) descubierta el 2004, que en el pasado era lugar de sacrificios humanos, hoy es peana y proscenio de un sacrificio simbólico. Antes de que se instauraran las grandes cruces fijadas en esa ladera del Cerro de la Estrella, el Descendimiento no era más que un fugaz episodio,

⁴¹⁹ La representación de Semana Santa en todo el siglo XX ha sido ininterrumpida, con excepción de los años de 1926 a 1929 debido a la guerra cristera, durante la cual se realizó en el atrio de la Parroquia de San Lucas, sólo hasta 1930 los vecinos retomaron las calles de Iztapalapa. En este periodo se llevaba al pie del Cerro de la Estrella el crucifijo que hoy preside el altar mayor de la parroquia de San Lucas (Figura, 138). Debido a que entre 1950 y 1960 se entubó el canal de Churubusco y se pavimentaron las avenidas de Ermita Iztapalapa y otras calzadas más, eso permitió que turistas de otros estados visitaran la representación, pues era más fácil el traslado, en esta época empezó a llamar la atención de extranjeros. En la década de 1970 el atrio de la Parroquia de San Lucas ya era insuficiente para llevar a cabo la representación, por tal motivo deciden trasladarla a la explanada del jardín Cuitláhuac. En la década de 1980 creció de tal forma que ya era una de las actividades culturales más importantes de la delegación. Entonces, los vecinos agregaron otras escenas y con ello más nativos participaron ya sea como actores principales o como nazarenos y mujeres o vírgenes de pueblo. Los visitantes nacionales y extranjeros aumentan de forma ascendente. Para el año de 1989 se da la apoteosis de propaganda, ya que más de un millón de personas asistieron a la Pasión de Iztapalapa y por primera vez es transmitida por televisión, y de esta forma se da a conocer a nivel internacional esta tradición, las fuentes hablan que más de 70 millones de personas pudieron ver la 146 edición del Vía Crucis de Iztapalapa. Es en 1994 que los vecinos deciden crear el Comité Organizador de Semana Santa en Iztapalapa A. C. Cuyo logotipo recoge los tres elementos más importantes de esta tradición: el rostro de Cristo yacente, el Cerro de la Estrella y las tres cruces del calvario. Los miembros de esta asociación seleccionan a los personajes, llevan a cabo los ensayos y hacen la coordinación entre los vecinos y las autoridades delegacionales para la construcción de los escenarios y la logística necesaria. 1900-1999 “Un siglo ininterrumpido” http://www.semanasantaixtapalapa.org.mx/index_archivos/19001999.htm consultado 30/Febrero/2011. Silvia Sugarazo, *La representación de la Pasión... ibíd.*, pp. 15-16.

⁴²⁰ Escalante Gonzalbo, *op.cit.*, p. 229.

como el bíblico, de ahí que el Mural de la Pasión del Museo del Fuego Nuevo (1997) de Luís Garduño, Serioshka Hellmund y Eduardo Ontiveros hicieran homenaje a las complicadas fases de las antiguas ceremonias (Figura, 151)⁴²¹. Debido a que el monumento cruciforme ya es permanente, ha propiciado que en nuestros días se baje al actor con todo y la cruz, para luego realizar una extenuante transportación del cuerpo a un sepulcro escenográfico que se construye en la plaza Cuitláhuac (Figuras, 154).

El haber abandonado la imagen inerte del yacente representó la autonomía de los vecinos, ya que usarlo representaría depender nuevamente de la injerencia y autorización eclesiástica; no obstante, en más de una ocasión los sacerdotes han querido retomar las riendas de la organización sin lograrlo. Por lo anterior, estoy convencido que los de Iztapalapa tienen mucho más que agradecerle al Señor de la Cueva, no nada más por el gran milagro que creen que les hizo durante la peste del cólera, sino que también al complejo uso litúrgico novohispano que a la imagen le daban a través de las ceremonias de el Acto del Descendimiento, la procesión del Silencio, la *Depositio* y la *Visitatio Sepulchri*, todo lo anterior conllevó el concepto de reconstruir no sólo una capilla como simulacro del Santo Sepulcro, sino también a recrearlo como un lugar sagrado.

El santuario del Señor de la Cueva, es considerado por los vecinos como “el Segundo Jerusalén en el mundo”; el anterior juicio no es un mero eufemismo, sino la persistencia de un ideal. Por lo tanto, no es una mera invención de las autoridades delegacionales. Las esculturas del Santo Entierro resultaron ser significantes culturales, su funcionalidad y particularidad les permitieron tener un lugar protagónico dentro del ideario social del pueblo de Iztapalapa. Han sido el *sine qua non* debido a la estrecha relación que ha existido entre los objetos devocionales y sus receptores iztapalapenses a través de una espectacular y compleja ceremonia⁴²².

⁴²¹ El mural es un verdadero homenaje a los ritos y teatro popular de Semana Santa en Iztapalapa, donde los artistas fusionaron una serie de valores culturales, sociales y elementos artísticos. Sobresale lo eminentemente popular de los trazos en que está ejecutada la obra, al igual como se desarrolla la ceremonia. Se advierte la instauración de la Jerusalén cíclica con todos elementos, el santuario del Señor de la Cueva y su entrada atrial como las puertas doradas de Jerusalén, frente a la cual desfilan los nazarenos y todos sus actores, curiosos, turistas y elementos de seguridad, que son parte infaltable del paisaje urbano de los ocho barrios durante el Viernes Santo. Pero también la obra hace eco del arte académico pues el detalle del Descendimiento está inspirado en el lienzo del mismo nombre, cuyo autor es el pintor Rogier Van Der Weyden y sus derivaciones como la versión del español Luís de Morales (1515-1586) (Figura, 140), fueron adaptados los personajes a las necesidades del descendimiento vivo de Iztapalapa.

⁴²² El único valor que le dan a la imagen del Señor de la Cueva en la actualidad es por el exvoto, resulta paradójico que en el más reciente libro-compilatorio financiado por la delegación, denominado: *Pasión en Iztapalapa*, no aparezca ni una sola foto del patrón.



Figura A. Escenario sobre la plaza Cuitláhuac en Iztapalapa. Foto: Carlos Contreras.



Figura B: Hebreo. Foto: Carlos Contreras.



Figura C:
Virgen de la Soledad.
Foto: Carlos Contreras.



Figura D. Bendición. Jesús de Nazaret bendice a una niña en el Santuario del Señor de la Cueva. Foto: Claroscuro.

Gracias a las relaciones que las mayordomías del Señor de la Cueva en Iztapalapa lograron establecer con las de otros pueblos, el culto se ha podido difundir en: San Lorenzo Acopilco, Pantitlán, Chimalhuacán, Milpa Alta, Aculco, La Magdalena Atlazolpa, San Juanico Nextipac, Atizapán de Zaragoza, Xochimilco y otros más⁴²³. Ahora el santuario del Santo Sepulcro es parte de un derrotero devocional convertido en una torre como las que flanquean a Jerusalén, el Señor de la Cueva pertenece a un grupo de *Cristos-baluartes* protectores de los cuatro rumbos. Los más significativos están relacionados con las cuevas. Por ejemplo, el Señor de Chalma es el más importante dentro de esta configuración se venera en el estado de México, mientras que en Amecameca tenemos al Señor del Sacromonte y en el estado de Morelos están los dos cristos restantes: el Señor de Tepalcingo y el de Totolapan. Para distintos grupos de *tradición mexicana*, danzantes, y concheros de diferentes sitios que acuden al santuario consideran que el Señor de la Cueva representa el primer viento⁴²⁴. Estos cristos pertenecen a un “parentesco”, forman una “familia”, se les considera “hermanos”. Todos mantienen su “parentesco” conforme a “visitas” y regalos recíprocos que sus respectivas mayordomías hacen en el día de sus fiestas, con los cuales ha establecido un sistema de “apoyos mutuos conforme visitas recíprocas a través de sus representantes humanos en cada latitud, que hacen las veces de portavoces y ejecutores de sus voluntades”⁴²⁵.

No puedo terminar este trabajo sin hacer una última reflexión sobre lo que las esculturas de Santos Entierros articuladas siguen provocando entre los espectadores, curiosos y devotos. Ya que han estimulado todo tipo de investigaciones, desde la antropología hasta la etnografía pasando por el la Historia del Arte y la restauración, de la misma manera continúan inspirando puestas en escena en pleno siglo XXI. Este es el caso precisamente del Cristo de los Gascones, que como vimos es una pieza “ancestro” del Señor de la Cueva, cuyas relaciones pueden ampliarse aún más ya que ambas han inspirado “dramas teatrales vivientes”, una devino en una espectacular manifestación popular e identitaria, mientras que la otra lo hizo en una propuesta escénica formal. Los integrantes de la compañía teatral hispana *Nao d'amores*, desarrollaron desde el 2007 una obra llamada: “El misterio

⁴²³ Ángel de la Rosa, *El Señor de la Cueva del Pueblo de Iztapalapa*, *ibíd*, p. 34.

⁴²⁴ Para ellos estos cristos son la pervivencia de las divinidades prehispánicas de los cuatro rumbos; sin embargo, el concepto es un paralelismo universal. El principal propulsor de esta idea durante la época virreinal fue el jesuita Francisco de Florencia y quedó tan arraigado el concepto que esta otra configuración es prueba de cómo quedó permeada en la mentalidad religiosa, en este caso los baluartes son cristos y no vírgenes cómo había dejado constancia de la siguiente manera: “La ciudad de México se halla favorecida de MARÍA Santísima con cuatro santuarios suyos que la rodean, por el norte el de Guadalupe; por el poniente el de los Remedios (...) por el medio día el de La Piedad, y por el oriente el de la Bala”. Francisco Florencia y Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, México, estudio introductorio Antonio Rubial, CONACULTA, p. 129. Curiosamente la última imagen de La Bala se venera en el santuario del Señor de la Cueva, situación que reafirmaría al lugar como el sitio que posee los baluartes más importantes del este de la ciudad de México; y con carácter de la dualidad entre lo femenino y masculino. De igual manera, la conformación de esta protección sagrada y simbólica a veces dan cabida a otras imágenes. Por ejemplo el señor Ángel de la Rosa, al entrevistar a los danzantes, encontró que ellos combinan dos cristos (el de la Cueva y Chalma) y dos vírgenes (Guadalupe y Remedios). Ángel de la Rosa, *ibíd*, p. 34.

⁴²⁵ Mosqueda, *op.cit.*, p 118. y 132.

del Cristo de los Gascones” (Figuras, 150), realizada desde una visión contemporánea y novedosa, mediante una dramaturgia a partir de un erudito análisis de textos históricos de diversa procedencia, en la que los organizadores emprendieron la investigación e interpretación en vivo de piezas musicales, al final la obra quedó como una combinación de trabajo actoral con el uso interactivo de marionetas “que supone un acercamiento a los orígenes del teatro moderno. Un viaje al final de la Edad Media para transitar un microcosmos construido a base de símbolos, figuras alegóricas y metáforas, en que cada parte está en función de un todo”. Donde el “actor” principal es el Santo Entierro o Cristo de los Gascones (patrón, afirman los actores, de las marionetas o del teatro guiñol), no se trata de la imagen original, sino que la empresa se hizo de una copia fiel⁴²⁶. De esta manera suplieron a la talla, mientras que un humano hace lo propio en la transitoria Jerusalén de Iztapalapa, cuya representación de Semana Santa cual espectáculo, es transmitido a través de los medios masivos de comunicación tal y como el experimento teatral arriba expuesto. Es interesante advertir los intercambios y puentes estéticos que se crean entre lo teatral, el espectáculo y lo religioso, pues estos fenómenos motivan a la reproducción litúrgica, ya popular con alto grado identitario o artística, pero lo más importante es que tuvieron como inspiración una escultura yacente.

⁴²⁶ Sobre esta pieza ellos mismos resumen: “La réplica que hemos realizado para la creación de este espectáculo, reproduce las características estéticas básicas de la talla original, pero cuenta con varias innovaciones como son su fabricación en materiales ligeros que permiten la manipulación, o las nuevas articulaciones que se han añadido al muñeco y que amplían sus posibilidades expresivas”.

<http://www.naodamores.com/marcos/Dosier%20Cristo/marco%20izquierda%20cristo.html>. Consultado 11/julio/09.



Figuras 150. Escenas de la obra: El Misterio del Cristo de los Gascones.



Figura 151. "Descendimiento", detalle del "Mural de la Pasión" (1997) de Luís Garduño, Serioshka Hellmund y Eduardo Ontiveros.

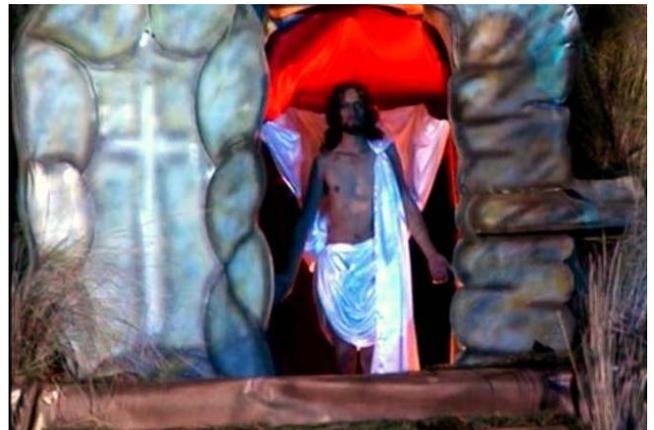


Figura 152. Rogier Van Der Weyden, El Descendimiento, 1435.



Figura 153. Viacrucis y descendimiento de la cruz. Luís de Morales (1515-1586).





Figuras 154. Del Descendimiento a la Resurrección en Iztapalapa.
 Fotogramas del video: “La pasión de Cristo 2007, Documental en Iztapalapa.

CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo como objetivo principal el estudio de la escultura del Señor de la Cueva fundacional que se venera en Iztapalapa. En un inicio la preocupación más importante era la de analizar y discutir mi objeto de estudio, solamente bajo los siguientes problemas de la Historia del Arte: tipología, materialidad, funcionalidad, intencionalidad, y recepción, temas que desarrollé en la medida de mis posibilidades. Pero conforme iba entregando los primeros avances de trabajo, me percaté de que no quedaban claros varios puntos debido a que había un gran desconocimiento de la tradición que hay detrás de la pieza, su ubicación, o simplemente para distinguirla. El análisis de la información resultó ser una de las principales causas de la extensión de la presente tesis, pues la imagen era incomprensible sin que se abundara en los procesos significantes, históricos, sociales y antropológicos a donde se había desarrollado la veneración, temas pocas veces relacionados con la Historia del Arte. A pesar de que el culto al Señor de la Cuevita es más o menos conocido dentro de las devociones del Distrito Federal y de poblados que lo circundan, en general en el ámbito popular y académico prevalece el desconocimiento tanto de la escultura como de la historia del periodo novohispano del pueblo de Iztapalapa, por lo mismo este trabajo adquiere mayor importancia para el ámbito de la historia regional en la que intenté ligarla con la nacional.

Uno de los problemas a los que me enfrenté, fue el de adecuar en capítulos todos los datos que iban saliendo de la historia particular tanto de la imagen, como del pueblo y los procesos constructivos de las primitivas capillas que después se transformaron en el santuario. Aunque para la mayoría de feligreses creen que la imagen del altar mayor es la original, tuve que seguir mi propia línea de investigación. Por lo mismo, uno de los conflictos a resolver era el de demostrar adecuadamente cuál de los dos Santos Entierros del santuario era el fundacional, pues ni los propios vecinos lo saben, inclusive es un misterio hasta para los mayordomos y feligreses. Creo que ésta es otra de mis principales aportaciones: haber identificado la escultura que dio solidificó los arquetipos en Iztapalapa, mediante una forma argumentativa y analítica bajo el estudio de fuentes así como de la talla misma. Para mí siempre fue claro cuál era, me basaba en el simple razonamiento de que como la escultura prevalecía en la cueva, era la característica más evidente que demostraba que éste era el patrón “original” (simplemente reparemos en el nombre de dicha devoción). Pero había que demostrarlo y esta fue la tarea emprendida, para lo cual consulté fuentes primarias poco trabajadas, casi vírgenes, relacionadas a la cofradía del Santo Entierro, documentos que se resguardan en el archivo parroquial de san Lucas Evangelista en Iztapalapa. Creo que otra aportación sustancial fue que a lo largo de esta investigación me fueron proporcionados distintos documentos sueltos virreinales inéditos, casi desconocidos, como las constituciones de la cofradía del Santísimo Sacramento. Se trata de manuscritos que ayudaron a aclarar datos que no se sabían o eran poco

claros, cuando se pudo también el análisis se centró en el estudio que las imágenes contenían, como la patente, también se trabajaron los aspectos del imaginario local, y del entorno del paisaje ritual donde se activó este culto, temas que han sido poco trabajados. Lo anterior fue otro de los motivos de la extensión del trabajo, debido a que brotaron líneas de investigación que no habíamos considerado y que resultaron ser novedosas, por lo tanto son aportaciones a la historia social del arte. Tal y como el hecho de que a partir del estudio de esta escultura nos condujo a la reflexión sobre la inusual influencia que tuvieron los *Paños de la Verónica*, o *Santa Faz*, en el mundo de la estatuaria novohispana. Otro tema inesperado resultó ser el descubrimiento de que esta pieza fue el detonante que ayudó a construir un espacio simbólico hierosolimitano, así como también la inspiración o el antecedente novohispano a la multitudinaria representación popular de Semana Santa de Iztapalapa, así que tuve que adentrarme en estudiar esta puesta en escena, tema que ignoraba en su totalidad.

Una de mis mayores limitantes lo representó mi formación prehispánica, que fue irrumpida por el estudio de la imagen de la Virgen de la Bala en mi vida. El estudio de esta esculturita marcó un vuelco radical de mis intereses académicos que ahora se encaminaron a los estudios novohispanos, y a la Historia del Arte. De esta manera comprendí que la investigación sobre la religiosidad novohispana debe ser bajo otras categorías muy diferentes a las aplicadas al análisis de las culturas mesoamericanas, me fue difícil adaptarme al influjo que tuvieron en el mundo de la estatuaria las ordenanzas, concilios, sermones, la teología, hagiografías, los evangelios oficiales así como apócrifos, también las leyendas, el imaginario popular, las prácticas y los ideales religiosos. Pero una vez dominados los temas me fue muy placentero desarrollar el trabajo en estos rubros, además mi conocimiento sobre el mundo prehispánico me ayudó a identificar las posibles sobrevivencias indígenas de más larga duración así como para comprender el proceso transitivo, unas veces sincrético y otro sustitutivo de la religiosidad mesoamericana por el cristianismo.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Figura 1. Cristo Electricista, o Cristo del Poste.
- Figura 2. Ubicación de la delegación Iztapalapa en el Distrito Federal.
- Figura 3. Plano del pueblo de Iztapalapa, sus ocho capillas, parroquia y santuario. Imagen retomada del libro: *La representación de la pasión de Cristo en Iztapalapa* de Silvia Zugarazo Sánchez.
- Figura 4. Mapa de Culhuacán. A.G.N.
- Figura 5. Huizachtépetl en la Tira de la peregrinación.
- Figura 6. Huizachtépetl, códice Talleriano Rémensis.
- Figura 7. Petroglifo de Tláloc sobre una piedra del Cerro de la Estrella grupo PT-11. Foto de Daniel Hernández.
- Figura 8. Ollas Tláloc, y figurilla del mismo dios con simbología del fuego, encontradas en la pirámide del Cerro de la Estrella. Posclásico Temprano.
- Figura 9. Petroglifos en la zona Tepetzingo del Cerro de la Estrella. Composición que consta de Tlaloques, hileras de muescas y sistema de cómputo. Foto Mateo Wallrath, 2002.
- Figura 10. Chicomoztoc o Culhuacatepetl. Imagen tomada de la *Historia tolteca Chichimeca*.
- Figura 11. Cuevas atrás del altar del Santo Entierro. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo, 2009.
- Figura 12. Vista frontal de las cuevas, atrás del altar al Señor de Iztapalapa fundacional. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo, 2009.
- Figura 13. Iztapalapa en el mapa de Santa Cruz, *ca* 1555.
- Figura 14. Plano del Cerro de la Estrella donde se señala los terrenos en disputa. Universidad de Hamburgo *Staats und Universitätsbibliothec*, colección “Carlo Linga”.
- Figura 15. Iztapalapa, Cerro de la Estrella y Culhuacán y la zona oriente en 1747.
- Figura 16. Mapa del pueblo de Iztapalapa, 1751, agrimensor Alarcón. A.G.N.
- Figura 17. Segunda capilla, Detalle del Mapa del pueblo de Iztapalapa. A.G.N.
- Figura 18. Segunda Capilla, siglo XVIII. Foto *ca.* 1932-1934.
- Figura 19. Patente de la cofradía del Santo Sepulcro en el pueblo de Iztapalapa. Documento perteneciente al señor Antonio Flores.
- Figura 20. Santuario del Santo Sepulcro. Foto sin fecha. *ca* 1930-1940. Fototeca Constantino Reyes-Valerio de la CNMH-INAH.
- Figura 21. Fotografía de la familia Peña Villareal. Toma de la parte posterior del Santuario. Foto sin fecha, siglo XX.
- Figura 22. Interior del Santuario hacia la década de 1950. Foto de la colección del señor Vicente Romero Villareal.
- Figura 23. Señor de la Cueva del altar mayor, antes de la restauración entre 1985-86. Foto, archivo personal del señor Federico Domínguez.
- Figura 24. Señor de la Cueva del altar mayor, después de la restauración entre 1985-86. Foto, archivo personal del señor Federico Domínguez.
- Figura 25. Marcador donde se cree que apareció el Señor de la Cueva, la placa está bajo la urna de la cueva. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figuras 26. Señor de la Cueva del altar mayor. Imágenes tomadas de estampitas convencionales. Fotos: Jesús Frías Castillo, 1976.
- Figuras 27. Diferentes aspectos de la imagen del altar mayor. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo. Jaramillo.
- Figura 28. Rostro del Señor de la Cueva fundacional, con atuendos. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo, 2009.
- Figura 29. Señor de la Cueva fundacional.

- Figura 30. Toma de frente del rostro del Señor de la Cueva. Foto: Calendario de propaganda, 2008.
- Figura 31. Escudo real. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- Figura 32. Escudo Virreinal exento ya de la escultura. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- Figura 33. Espalda de la escultura fundacional antes de la restauración. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- Figura 34. Señor de la Cueva sin sus atuendos.
- Figura 35. Proceso de restauración de la imagen. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- Figura 36. Extremidades inferiores del Señor de la Cueva fundacional. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 37. Dedo faltante de la talla fundacional, deja ver galerías. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 38. Diferentes aspectos de la escultura del Señor de la Cueva, fundacional. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 39. Última procesión del Señor de la Cueva del altar mayor. Foto: Alfonso Reyes Ramírez.
- Figura 40. Cristo yacente-peregrino. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 41. Pequeñas imágenes réplica del Señor de la Cueva. Cambio de Mayordomías. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 42. Uso de la imagen fundacional. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 43. Cristo de Lucca o Santo Volto.
- Figura 44. El rey Abgar.
- Figura 45. Relicario del Santo Rostro o “Mandylion” de Edesa. Capilla privada del Papa en el Vaticano.
- Figura 46. Verónica. México siglo XIX. Colección Alfredo Vergara Casas.
- Figura 47. Cristo de Bornos, Cádiz. Foto IIE.
- Figura 48. Arte de Perea. Santa Faz.
- Figura 49. Santa Faz de Jaen.
- Figura 50. Giulio Clovio, Descent from the Cross with the Shroud of Turin. Galleria Sabauda, Torino. Siglo XVI.
- Figura 51. Santo Sudario de Turín.
- Figura 52. Grabado alemán. Siglo XVI.
- Figura 53. Imagen devocional de la Santa Faz con la Sábana Santa.
- Figura 54. Philippe de Champaigne Grabado de la Santa Faz, 1660, se resguarda en la Biblioteca Nacional de París.
- Figura 55. Santa Faz, Alonso López de Herrera. Acervo del Museo Nacional del Virreinato, INAH/ Tepetzotlán, Estado de México.
- Figura 56. Detalle, Santa Faz, Herrera.
- Figura 57. Detalle de la espina en el Señor de la Cueva. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 58. Philippe de Champaigne, El velo de la Verónica, 1660.
- Figura 59. Detalle de la Santa Faz de Phipphe de Champaigne.
- Figura 60. Verónica Romana, 50 x 40 cm. 1738, Colección privada. Foto C. Abate.
- Figura 61. Santa Faz, Museo del Carmen, México DF.
- Figura 62. Rostro del Señor de la Cueva fundacional.
- Figura 63. Cristo muerto Phipphe de Champaigne.
- Figura 64. Santo sudario. recreación del rostro.

- Figura 65. Anónimo novohispano, Trinidad trifacial, siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán.
- Figura 66. A. Detalle del rostro del Santo Sudario, a la derecha
Figura, 66 B El “Divino Rostro”-Iztapalapa, Foto, Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 67. Francisco de Zurbarán, san Lucas como pintor, ante Cristo en la Cruz, 1630-1639.
- Figura 68. El sueño de Nicodemo.
- Figura 69. Caravaggio, 1604, La coronación de espinas. Palacio degli Alberti en Prato.
- Figura 70. Coronación de espinas. México, siglo XVIII. Colección Alfredo Vergara Casas.
- Figura 71. San Luis rey de Francia portando la corona de espinas, pintura de retablo, siglo XVIII. Ozumba, estado de México. Foto Guillermo Arce.
- Figura 72. Señor del Cardonal, detalle de la espina. Foto: ENCRyM-INAH.
- Figura 73. Detalle de la talla: “Nuestro Padre Jesús Nazareno”. Jerez-España, ca siglos XVI-XVII. Foto: José A. Álvarez Barea.
- Figura 74. Cristo de los Remedios.
- Figura 75. Señor de la Espina.
- Figura 76. Ecce Homo? Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 77. Crucifijo. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 78. Santa Rita. Miguel Cabrera, atribución. Nueva España, c. 1695 - 1768. MUNAL Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 79. Santa Rita, *ca.* Siglos XVIII-XIX. Catedral de la ciudad de México.
- Figura 80. Cristo del Cardonal, Cuerpo entero. Foto: ENCRyM.
- Figura 81. Señor de la Cueva fundacional, Cuerpo entero. Foto: Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.
- Figura 82. Rostro Señor de la Cueva. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 83. Rostro del Cristo del Cardonal. Foto: ENCRyM.
- Figura 84. Detalle de la barba del Señor de la Cueva fundante. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 85. Ecce Homo, Imagen articulada, parroquia de San Francisco Tlaltenco, en Tláhuac. Foto: Guillermo Arce.
- Figura 86. Ecce Homo, Cuerpo entero. Foto: Guillermo Arce.
- Figura 87. Santo Entierro. Parroquia de Santa Lucía, Delegación Álvaro Obregón. Foto: ENCRyM.
- Figura 88. Nazareno. El Divino Salvador.
- Figura 89. Ecce Hommo.
- Figura 90. Dolorosa.
- Figura 91. La Magdalena.
- Figura 92. Soledad.
- Figura 93. Anónimo, El Descendimiento. Parroquia de San Lucas Evangelista Iztapalapa, *ca* siglo XVIII. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 94. Rubens, Cristo crucificado entre los dos ladrones (Figura, 94)” de 1619.
- Figura 95. Rubens, Descendimiento de la cruz, *ca.* 1611-1614.
- Figura 96. Teitipac-Oaxaca, detalle del mural, sobre el Descendimiento.
- Figura 97. Visión de san Bernardo. Ca. 1440-1460.
- Figuras 98. Calvario en San Gregorio Atlapulco.
- Figuras 99. Larguillo fotográfico sobre el Acto del Descendimiento en San Gregorio Atlapulco-Xochimilco. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 100. Grabado de la patente.
- Figura 101. Visita y despedimiento al Sr. de Ixtapalapa, grabado de José Guadalupe Posada, *ca.* fines del siglo XIX principios del XX. Hoja suelta publ. Por A. Venegas Arroyo-Col. AV. Arroyo.

- Figura 102. Escultura de San Miguel Arcangel, santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo. 2009.
- Figura 103. Escultura de San Rafael, santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa. Foto Naín A. Ruiz Jaramillo. 2009.
- Figura 104. Grabado del Soneto.
- Figura 105. José Juárez, San Agustín, óleo sobre tela, museo Soumaya, ciudad de México. Siglo XVII.
- Figura 106. La deposición. Cúpula del Santuario del Señor de la Cueva, Anacleto Escutia. Siglo XIX.
- Figuras 107. Cristo de la Vida Eterna. España.
- Figura 108. Urna del Señor de la Cueva fundacional.
- Figura 109. Puerta alterna de la urna.
- Figuras 110. Diferentes aspectos de la urna del Señor de la Cueva Fundacional. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 111. Urna en el altar mayor del Señor de la Cueva sustituto. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figuras 112. Aspectos generales de los revestimientos de plata en la urna del altar mayor. Fotos: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 113. Parte posterior de la urna del altar mayor.
- Figura 114. Perspectiva general de la urna del altar mayor, parte posterior.
- Figura 115. San Lucas y el Señor de la Cueva, en *sacra contemplatione*.
- Figura 116. Pechina.
- Figuras 117. **A** y **B**. Ajusco.
- Figura 118. Aspecto general del actual presbiterio. Foto: Naín A. Ruiz Jaramillo.
- Figura 119. Rotonda y capilla del Santo Sepulcro en Jerusalén.
- Figura 120. Cristo del Pardo.
- Figura 121. Altar o Ciprés del Señor de la Cueva.
- Figura 122. Capilla del Santísimo.
- Figura 123. Baldaquino o Ciprés en el estandarte.
- Figura 124. Estandarte o bandera desplegada.
- Figura 125. Escultura del Cristo de los Gascones.
- Figura 126. Virgen del Destierro. Detalle del Sumario de Indulgencias y gracias de la Cofradía de la Santa Cruz de Caravaca y Nuestra Señora del Destierro del año 1680. AGN, Cofradías y Archicofradías, vol. 183, exp. 4.
- Figura 127. Juan Correa, Huida a Egipto, siglo XVII, San Antonio Museum, Texas USA.
- Figura 128. Escultura del Señor de Jerusalén, Iztapalapa. ca. Siglos XVIII-XIX. Foto Ricardo Maldonado.
- Figura 129. Leyenda del Cristo de Lucca. Amico Aspertini. Fresco, 1508/09. San Frediano.
- Figura 130. ¡Extraña devoción! Goya.
- Figura 131. El Santo Entierro de Burgkmair, siglo XVI.
- Figura 132. Lienzo que alude a la leyenda del Cristo de los Gascones. Parroquia de San Justo, España. Imagen tomada del siguiente sitio: <http://www.cofradiacristodelosgascones.es/leyenda.htm>
- Figura 133. Única representación gráfica sobre los Custodios de Etlá y la leyenda del Señor de la Cueva. Mural en el edificio delegacional. Francisco Cárdenas.
- Figura 134. Acequia de Iztapalapa a la ciudad de México, Pintura del Gobernador.
- Figura 135. Construcción de los cimientos de la catedral.
- Figura 136. Versión guadalupana de san Lucas, san Juan, Sor María de Agreda y Duns Escoto. Ca 1707-1721. Foto, IIE.

- Figura 137. Crucifixión con san Mateo y san Lucas. México siglo XIX. Colección Alfredo Vergara Casas.
- Figura 138. San Lucas y Crucifijo, altar mayor de la parroquia de San Lucas Evangelista en Iztapalapa.
- Figura 139. Martín Cano, plano de Iztapalapa. Mexicalcingo, Churubusco, Tetepilco, Iztapalapa y Culhuacán. D.F. Relaciones Geográficas, 1580.
- Figura 140. Detalle del Mapa del pueblo de Iztapalapa de 1751 (Figura 16).
- Figura 141. Arcosolio, catacumba de Santa Domitila.
- Figura 142. Altar del Santo Sepulcro en Utrecht (NL), Dom church.
- Figura 143. Altar del Señor de la Cueva fundacional.
- Figura 144. Enrique Ríos, Iztapalapa 1843. Detalle de mural.
- Figura 145. Primitivo Miranda, Semana Santa en Cuautitlán, 1858, Museo Nacional de Historia.
- Figura 146. Escena de la Verónica en Iztapalapa, 1941.
- Figura 147. Representación de la Pasión en Iztapalapa.
- Figura 148. Plano que recoge los recorridos y las rutas que se realizaban durante las representaciones en 1945.
- Figuras 149. Distintas tomas de la representación de Semana Santa en Iztapalapa.
Foto A. Escenario sobre la plaza Cuicláhuac en Iztapalapa. Carlos Contreras.
Foto B: Hebreo. Carlos Contreras.
Foto C: Virgen de la Soledad. Carlos Contreras.
Foto D: Bendición. Jesús de Nazaret bendice a una niña en el Santuario del Señor de la Cueva. Cuartoscuro.
- Figuras 150. Escenas de la obra: El Misterio del Cristo de los Gascones.
- Figura 151. “Descendimiento”, detalle del “Mural de la Pasión” (1997) de Luís Garduño, Serioshka Hellmund y Eduardo Ontiveros.
- Figura 152. Rogier Van Der Weyden, El Descendimiento, 1435.
- Figura 153. Viacrucis y descendimiento de la cruz. Luís de Morales (1515-1586).
- Figuras 154. Del Descendimiento a la Resurrección en Iztapalapa.
Fotogramas del video: “La pasión de Cristo 2007, Documental en Iztapalapa.

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación.

Archivo General de Notarías del Distrito Federal.

INAH Coordinación Nacional de Monumentos Históricos.

Archivos: Geográfico y Fotográfico.

Archivo Histórico de Iztapalapa.

Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural.

Archivo Parroquial de San Lucas Evangelista-Iztapalapa.

Archivo Histórico del Arzobispado de México.

Archivo del Museo del Fuego Nuevo.

Archivo de la VII Zona Pastoral Vicaría Episcopal San Pablo.

Archivo privado del señor Vicente Romero Villareal, vecino del barrio de San Lucas - Iztapalapa.

Archivo privado del señor Antonio Flores Granados, vecino del barrio de San Lucas – Iztapalapa.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, José de, *Historia Natural y Moral de las Indias en que se tratan las cosas notables del Cielo, elementos, metales, plantas y animales de ellas; y los ritos y ceremonias, leyes, gobierno y guerras de los Indios*, Tomo Primero, Madrid, Librería de D. Antonio del Castillo, 1792.

Acuña del Aldarve, Iván de, *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos, del santo rostro y cuerpo de Christo nuestro señor, desde el principio del mundo. Y que la Santa Verónica, que se guarda en la iglesia de Jaen, es una del duplicado o triplicado, que Christo Nuestro Señor dio la Bienaventurada mujer Verónica*, Villanueva, En las casas del autor, por Iuan Furgolla de la Cuesta, 1637.

Acuña, René, *Relaciones geográficas del siglo XVI*, México, IIA-UNAM, 1984.

Aterido, Ángel, “Las relaciones entre escultura y pintura en el Madrid del siglo XVII”. El caso de las capillas dedicadas a la Pasión” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, coordinado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso, Cécile Vincent-Cassy, Madrid, CRES-LECEMO, Université Sorbonne Nouvelle-París, Casa de Velázquez, 2008.

Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, v. 2, Barcelona, Salvat, 1950.

Anónimo, *México en el tiempo: Revista de historia y conservación*, México, INAH, 2 vols.

Anónimo, *A la sagrada Congregación para el Culto Divino. Datos del Santuario del Santo Sepulcro, de Iztapalpa, DF, con el fin de obtener el título de Basílica menor*, SF, hojas sueltas.

Anónimo, *México y sus alrededores, Guía para los viajeros*, México Tip. Luis B. Casas. Cinco de mayo núm. 19. 1895.

Arroyo Mosqueda, Artemio, *La fiesta al “Señor de la Cuevita” en el pueblo de Iztapalapa D.F. como ejemplo de expresión popular de la religión católica*, Tesis de Licenciatura en Etnología, México, ENAH, 1991.

Austin, Steven A., "El origen de las cuevas de limolita", en *Anegado en agua*, Selección de textos e introducción de S. Escuin, Barcelona, Editorial Clie, 1989.

Ávila López, Raúl, *Chinampas de Iztapalapa, DF, México, México*, INAH.

Bazarte Martínez, Alicia, *Las cofradías españolas en la ciudad de México (1526-1860)*, México, UAM, Unidad Azcapotzalco, 1989.

-----, y Clara García Ayluardo, *Los costos de la fe, las cofradías y la ciudad de México (siglos XVI al XIX)*, México, CIDE, 2001.

Ballano, Antonio, *Diccionario de medicina y cirugía o Biblioteca manual médico-quirúrgica*, Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1816, Vol II.

Barabas Reyna, Alicia M., "Los santuarios de vírgenes y santos aparecidos en Oaxaca", en *Cuicuilco*, México, 2006, Vol 13, Núm 36, enero-abril.

Bargellini, Clara, "Escultura y retablos del siglo XVIII" en *Historia del arte mexicano*, vol. 8, México, Salvat editores, 1986.

Ramírez González, Beatriz *La parroquia de san Lucas Evangelista (historia de un pueblo)*, México, Late Iztapalapa, 1999.

Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before de Era of Art*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1994. (Introducción, pp.1-15.)

Biblia de Jerusalén, España, Ed. Eléxpuro Hermanos, S. A.

Bouza Álvarez, José Luís, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, prólogo Julio Caro Baroja y Antonio Domínguez Ortiz, España, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Broda, Johanna, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto a los cerros en Mesoamerica," en *Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamerica*, México, UNAM, 1991.

-----, *La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la Conquista*, en Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, N° 2, 2003.

-----, "¿El culto al maíz o a los santos? La ritualidad agrícola mesoamericana en la etnografía actual" en *Historia y vida ceremonial en las comunidades mesoamericanas*, Catharine Good Eshelman, Johanna Broda (coords.), México, Conaculta/NAH/UNAM/IIH, 2004.

-----, "Paisajes rituales del Altiplano central", en *Arqueología mexicana*, julio-agosto, México, 1996, Volumen IV, número 20.

Brinckmann, Lutz, "Cerro de la Estrella. Culhuacán, DF (Un pleito típico entre indígenas y españoles durante la Colonia)", en *CATHEDRA, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de Nuevo León*, N° 6, octubre de 1976.

Cano, Gabriela, "Los territorios de la memoria en Iztapalapa, D. F." en *Los archivos de la memoria*, México, INAH, 1999.

Carrero Santamaría, Eduardo, "El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", en *Anuario de estudios medievales*, Volumen 27, Número 1, Universidad de Barcelona- Instituto de Historia Medieval de España, 1997.

Castillo, José Antonio de el, *El devoto peregrino y viage de tierra Santa, compuesto por el padre José Antonio de El Castillo, predicador apostólico padre de la provincia de San Juan Bautista, y comisario de Jerusalén en los Reynos de España, Guardían de Belén*, Madrid, Imprenta Real, 1742.

Catálogo de construcciones de la ciudad de México y de las delegaciones del Distrito Federal, cuya inspección, protección y conservación son de interés público. Formado por la

Dirección de Monumentos coloniales y de la República, de acuerdo con la Ley de 6 de Abril de 1934, con indicación del nuevo tributo. México, 1934.

Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles, en la delegación de Iztapalapa, México, INAH.

Chávez y Peniche, *El monumento arquitectónico como testimonio histórico*, Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia, México, UIA, 1992.

Cabrera y Quintero, Cayetano de, *Escudo de armas de México*, Introducción de Víctor M. Ruiz Naufal, México, IMSS, 1981.

Cornejo, Francisco I., “La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones”, en *Laboratorio de Arte*, n.º 9, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.

Cuadriello, Jaime, *El divino pintor, La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002.

-----, *Las glorias de la República de Tlaxcala, o la conciencia como imagen sublime*, México, MUNAL/IIE, 2004.

-----, “La urna como jeroglífico: Francisco de Borja, Despojo y reliquia”, en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Vol., 1, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008.

Cuevas S. J., Mariano, *Historia de la iglesia en México*, t, 1, México, Imprenta del Asilo, 1921.

Dávila Padilla, Agustín, *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago México de la orden de los predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de la Nueva España*, Prólogo Agustín Millares Carlo, (Grandes Crónicas Mexicanas 1). Álbum de paleografía hispanoamericana de los siglos XVI y XVII, en colaboración con José Ignacio Mantecón, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, México, Ed. Academia Literaria, 1956.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1974.

Díaz Garrido, María del Carmen, *Leyendas segovianas contadas a los niños y a los mayores*, Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra Social y Cultural, 1997.

Diez Taboada, Juan María, “Las significación de los templos”, en *La religiosidad popular*, vol. III, Barcelona, Antrhopos, 1989.

Edificios Coloniales, Artísticos e Históricos, México, CVLTURA, 1939.

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 XVII*, Elisa Vargas Lugo *et al.*, México, UNAM, Fomento Cultural Banamex, 2005.

Escamilla González, Iván “La Felicidad de México, de Luis Becerra Tanco, en la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, N° 82, UNAM, 2008.

Expresión antropológica, México, Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexiquense de Cultura.

Fernández, Martha, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, UNAM, 2003.

Florencia, Francisco de, fray, S. J. y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano*, Estudio introductorio de Antonio Rubial, México, CONACULTA, 1995.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

García Acosta, Virginia, Juan Manuel Pérez Zevallos, América Molina, *Desastres agrícolas en México catálogo histórico, Tomo: I. Épocas prehispánica y colonial (958-1822)*, México, FCE, CIESAS; 2003.

García Ayluardo, Clara y Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México, 1997, UIA, CONDUMEX, INAH.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Porrúa, 1986.

García García, José Luis, “El contexto de la religiosidad popular,” en *La religiosidad popular*, vol. I, Barcelona, Antrhopos, 1989.

Garcidueñas, José Rojas, José Juan Arrom, *Tres piezas teatrales del virreinato: Tragedia del triunfo de los santos, coloquio de los cuatro reyes de Tlaxcala, comedia de san Francisco de Borja*, Ed y prólogo de j. Rojas Garcidueñas y J. Juan arrom, México, IIE-UNAM, 1976.

García Gutiérrez, Jesús, “Iztapalapa trono de Nuestro Señor de la Cueva”, en *Mensaje, instrumento de evangelización social*, periodicidad quincenal, México D.F. Año 1 N°. 5, 8 de diciembre de 1974, editor P. José Socorro Quintana.

-----, “Cristo se quiso quedar en Iztapalapa”, en *Mensaje, instrumento de evangelización social*, periodicidad quincenal, México D.F. Año 1 N°. 5, 8 de diciembre de 1974, editor P. José Socorro Quintana.

García Gutiérrez, Óscar Armando, “La capilla abierta de San José de los naturales: gestación de un espacio de representación” en *El teatro franciscano en la Nueva España*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/FONCA, 2000.

García Mora, Carlos, “Visita de un aprendiz a los maestros floreros de Iztapalapa (Testimonio de una experiencia antropológica)”, en *Cuicuilco*, enero-abril, año/vol. 10, número 28, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México Distrito Federal.

García Perez, Rigel, *De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El santo entierro del Amaqueme*, Tesis para obtener el grado de maestra en historia del arte, UNAM, 2009.

Garma Navarro, Carlos, *Buscando el espíritu pentecostalismo en Iztapalapa y la ciudad de México, México*, UAM, 2004.

Gell, Alfred, *Art and agency, an antropological theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.

Gibson, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*, 11ª ed, traductora Julieta Campos, México, Siglo XXI, 1991.

Gloria González Franco, *et al*, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales, v I, ciudad de México*, Colección Fuentes, México, INAH, 1994.

Gombrich, Ernest H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili S.A.

Gómez Tenorio, Ricardo, *Capillas de barrios indígenas en la ciudad de México, siglos del XVI al XX*, México, UNAM, Tesis para obtener el título de maestría en Historia del Arte, asesora María del Consuelo Maquívar, 2008.

Gonzáles Granados, Carlos, *Gracias Señor de la Cuevita, Organización de la Representación de la Pasión de Cristo en Iztapalapa*, México, Tesis para obtener el grado de licenciado en etnología, ENAH.

González Obregón, Luis, *México Viejo*, Edición facsimilar de 1900, México, Porrúa, 1976.

González Torres, Yólotl, *Animales y plantas en la cosmovisión mesoamericana*, México, CONACULTA-INAH, 2001.

Guedea, Virginia, *Las gacetas en México y la medicina: un índice*, México, UNAM, 1991.

Gutiérrez Haces, Juana, José Rubén Romero Galván, “A imagen y semejanza, la Roma del Nuevo Mundo”, en *Encuentros y desencuentros en las artes. XIV Coloquio internacional de historia del arte*, México, UNAM, 1994.

-----, “Escultura novohispana” en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1995.

Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl*, México, UNAM, 2004.

Jasso, Estrada, *Imágenes en caña de maíz*, México, UASP, 1996.

Kroesen, Justin E. A., *The Sepulchrum Domini through the ages*, Leuven, Peters Publishers, 2000.

Labastida Vargas, Leonor, *La imagen del crucificado en la ciudad de México durante el virreinato. Una tipología singular*, Tesis de maestra en historia del arte, México, UNAM, 2008.

León Rivera, Jorge de, "Cerro de la Estrella, un litigio de tierras entre indígenas y españoles en la época colonial", en *Iztapalapa, tiempo y espacio*, Órgano de Difusión del Consejo de Fomento Cultural en Iztapalapa, número 6, Año II, 2000.

-----, *Datos del santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa, Distrito Federal*, Crónicas de Iztapalapa, México, Santuario del Santo Sepulcro Iztapalapa, D.F. n.d. n.e. 4 f.

-----, "Benito Juárez y la representación de la pasión en Iztapalapa", en *Semana Santa en Iztapalapa*, México, UAM-Iztapalapa, 1992.

Menegus, Margarita Bornemann, Rodolfo Aguirre Salvador, Rodolfo Aguirre Salvador, *Los indios, el sacerdocio y la Universidad en Nueva España, siglos XVI-XVIII*, México, Centro de Estudios sobre la Universidad, UNAM; Plaza y Valdés, 2006.

Magaloni Kerpel, Diana, "La montaña de origen y el árbol cósmico en Mesoamérica como instrumento político-religiosos y su uso en el siglo XVI" en *La imagen política, XXV, Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Maquívar, Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1999 (1995).

-----, "Escultura y retablos. Siglos XVI-XVII" en *Historia del arte mexicano*, México, Salvat Editores, 1982.

-----, *Escultura religiosa en la Nueva España*. México, CNCA, 2001.

-----, "Xavier Moyssén y sus apreciaciones sobre la escultura novohispana" en *Xavier Moyssén. Contribuciones de un Moreliano a la historia del Arte*, Carmen Alicia Dávila M (coord.), Morelia, Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura, 2004.

Manrique, Jorge Alberto, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana" en *Imaginería virreinal: Memorias de un seminario*, México, IIE, 1990. (para el estado de la cuestión en México)

Manzanilla, Linda, "Las cuevas en el mundo mesoamericano", en *Ciencias, revista de difusión*, Facultad de Ciencias, UNAM, 1994 octubre-diciembre.

Martínez Martínez, María José, "El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, pp. 207-246, España, Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 69/70.2003/04 (2004).

Marroqui, José María, *La Ciudad de México*, 3 vols. México, Tip. Y Lit. La Europea de J. Aguilar Vera y Cia. 1903.

Massip, Francesc, *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*, Baelona, Montesinos Editor, 1992.

Mendieta, Gerónimo de, *Historia eclesiástica indiana*, México, Porrúa editores, 1971.

Montero García, Ismael Arturo, "Espeleolatría en la Ciudad de México", en *Mundos Subterráneos*. México, Año 1999, núm. 10.

-----, "El sistema cavernario del Huizachtepetl," en *Huizachtepetl, geografía sagrada de Iztapalapa*, México, Edición-Delegación Iztapalapa, 2002.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Talavera Solórzano, *Repertorio de símbolos cristianos*, México, INAH, 2004.

Morris, Colin, *The Sepulchre of Christ and the medieval west, from the beginning to 1600*, USA, Oxford University Press, 2005.

Mundy, Barbara E., *The mapping of New Spain : indigenous cartography and the maps of the Relaciones Geograficas*, EUA, Chicago, Illinois, Universidad de Chicago, 1996.

Nava, María del Socorro, *Las cuevas en el mundo náhuatl, evidencias arqueológicas para la cuenca de México*, Tesis para obtener el grado de licenciatura, ENAH, 1996.

Olavarría y Ferrari, Enrique de, “La excusión a Ixtapalpan” en *Crónica del Undécimo Congreso Internacional de Americanistas*, México, 1896.

Olivier, Guilhem, “Tepeyóllotl, Corazón de la montaña y "Señor del Eco": el Dios Jaguar de los antiguos mexicanos” en *Estudios de cultura náhuatl*, N° 28, UNAM/IIH, 1998.

Otaola Montagne, Javier, “El caso del Cristo de Totolapan, Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”, en *Estudios de Historia Novohispana*, v. 38, enero-junio, UNAM, 2008.

Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Ed. Infinito, 1970 (Col. Biblioteca de Diseño y Artes Visuales n. 7).

Pereda, Felipe, *Las imágenes de la discordia, política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid, 2007.

Pérez, Francisco Antonio, “*Novenario al Santísimo Cristo de Balaguer*,” Barcelona, Imprenta y Librería: José Sol, 1863.

Morera, Jesús Pérez et al, *Imágenes de fe, Santa Iglesia Catedral de La Laguna*, San Cristóbal de la Laguna, Producciones Gráficas S.L., 2000.

Ramírez González, Beatriz, “*El papel del clero secular en el proceso evangelizador en Iztapalapa en la etapa colonial 1521-1794*,” Tesis que para obtener el título de Licenciada en Historia, 2003.

-----, *La parroquia de san Lucas Evangelista (historia de un pueblo)*, México, Late Iztapalapa, 1999.

-----, “La fiesta del Divino”, en *Iztapalapa en mi corazón*, UAM-I, CONACULTA, CONSEJO DE LA CRÓNICA, Voluntariado de Iztapalapa, s/f.

Rodríguez Culebras, Ramón, *El rostro de Cristo en el arte español*, Madrid, Urbion, ca 1978.

Rosa Blancas, Ángel de la, *El Señor de la Cueva del Pueblo de Iztapalapa*, México, 2000, LATE-Iztapalpa, Taller de Investigación y Edición Popular, México, n.d.

-----, “Leyendas del Señor de la Cueva”, en *Segundo concurso Iztapalapa en mi corazón*, México, UAM-I, 2002.

-----, “La Semana Santa en Iztapalapa, antecedentes y crónicas”, Adelantos de publicación, documento de Word, 2010.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, trad, Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, T II.

Relación descriptiva de la fundación, dedicación... de las iglesias y conventos de México. Con una reseña de la variedad que ha sufrido durante el gobierno de D. Benito Juárez, México, Tip. De M. Villanueva.

Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, v. II, Imp. de la Reforma, 1840-1917.

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso, “La Procesión de Disciplinantes. De la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular”, en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Año: 2008, Número: Extraordinario 1. Dedicado a: Firmissima convelli non posse: Homenaje al profesor Julián Gallego.

Rodríguez, Jesús María, *Iztapalapa. Trono de Nuestro Señor de la Cueva*, México, Imprenta Ambris, 1980.

Rodríguez, Mariangela, *Hacia la estrella con la pasión auestas, semana santa en Iztapalapa*, México, CIESAS, 1991.

Rogelio Alvarez, José, *Enciclopedia de México: Instituto-Magia*, Ed. Enciclopedia de México, EUA, 2005.

Romero Corona, Alejandrina, *El miedo al qué dirán: los festejos sociorreligiosos como reducto de ritos en la sociedad contemporánea mexicana. El caso de Iztapalapa*, México, Tesis que para obtener el título de licenciado en comunicación y periodismo, FES-Aragón, UNAM.

Romero de Terreros, Manuel, “El pintor Alonso López de Herrera”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IX, México, UNAM-IIE, número 34, 1965.

Rubial García, Antonio, *Cuerpos incorruptos, creación y culto de las reliquias novohispanas*, en Estudios de historia novohispana, N° 18, México, UNAM. 1998.

-----, “Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica”, en *Signos históricos*, núm. 7, enero-junio, 2002.

-----, *Monjas cortesanos y plebeyos. La vida cotidiana en la época de Sor Juana*, México, Ed. Taurus, 2005.

Ruiz Medrano, Ethelia, “En el cerro y la iglesia, la figura cosmológica Atl-tepétl-oztotl”, en *Relaciones*, primavera, Vol. 22, núm. 86. El Colegio de Michoacán, 2001.

Sabau García, María Luisa, *etal, México en el mundo de las colecciones de arte*, Volumen 3, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, Dirección General de Asuntos Culturales, Instituto Matias Romero, UNAM/IIE, 1994.

Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, anotaciones y apéndices de Ángel María Garibay K., México, Porrúa, 1997.

Sánchez Núñez, Lorenzo, *Informe general de la comisión facultativa por el gobierno español a observar el cólera morbo en países extranjeros*, España, Imprenta Real, 1834.

Salvarani, Renata, *La fortuna del Santo Sepolcro nel Medioevo: spazio, liturgia, architettura*, Italia, Editoriale Jaca Book, 2008.

Sánchez Reyes, Armando, Cargos religiosos: como símbolos de identidad local en los grupos sociales de Iztapalapa, DF., Tesis para acreditar las asignaturas “Investigación de Campo” y “Seminario de Investigación”, UAM, 1990.

Schmitt, Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

Secretaría del Patrimonio Nacional, *Instructivo de cédula para el catálogo de monumentos: Glosario de términos arquitectónicos*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1971.

Steel Boogs, Ralph, y Vicente T., “Drama de la Pasión que se presenta en Ixtapalapa, DF, llamado “Las tres caídas de Jesu-Cristo” México, en Sobretiro del volumen VI del *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, imprenta Universitaria, 1946.

Suarez Roca, José Luis, "*La Psalmodia Christiana de fray Bernardino de Sahagún*", en J. Calvo y D. Jorques (eds.), *Estudios de Lengua y Cultura Amerindias II*, Universidad de Valencia, 1998.

Souto Alcaraz, Ángela, “Ninfas y grutas, visiones del mundo interior”, en *El lenguaje oculto del jardín*, España, Editorial Complutense, 1996.

Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, FCE, 2004.

Terán Bonilla, José Antonio, “El templo cristiano: su símbolo durante el periodo colonial”, en *Mensaje de las imágenes, Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, México, CONACULTA, INAH, 1988.

Topete Campos, Alfonso, *Antecedentes históricos de la capilla abierta del santuario del Señor del Santo Sepulcro (Señor de la Cueva)*, Distrito Federal, México, Documento en PDF, 2010.

Medina Parado, Rebeca, *La poética del Pathos en la iconografía de la pintura mejicana del siglo XX*, Programa de doctorado en Procesos de Expresión artística. Bienio 1992-1993, Universidad de Barcelona, 2006.

Motolinía, Fray Toribio de, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1971.

Morello, Giovanni, “Relicario del Santo Rostro o “Mandiylion” de Edesa”, en *Tesoros artísticos del Vaticano. Arte y cultura de dos milenios*, Milán, Electa, 1993.

Moyssén, Xavier, *México, angustia de sus cristos*, México, INAH, 1967, XXXVIII p., 123 h. de láminas.

Rosales Ayala, Silvano Héctor, *De Iztapalapa a Tlaltenango: ¡La tradición vive!*, en “Colección Aportes de Investigación”, N° 43, México, Centro Regional de Investigaciones multidisciplinarias, UNAM, 1991.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Los escultores mestizos del barroco novohispano. Tomás Xuarez y Salvador de Ocampo (1673-1724)*, México, Azabache, 1990.

Torres Isúa, Beatriz, Liliana Alfaro Martínez, Daniela Pascual Cáceres, et al, *Santo Entierro, Cardonal-Hidalgo. Tomo II-B, informe de los trabajos realizados en la obra Cristo con cruz/, Virgen María (obra) San Juan (obra), y Santo Entierro (obra) de la parroquia de la Purísima Concepción, Cardonal Hidalgo, Taller de Escultura Policromada, Informe de seminario*, México, ENCRyM, 2005-2006.

Valero García Lascuráin, Ana Rita, *Los códices de Ixhuatepec. Un testimonio pictográfico de dos siglos de conflicto agrario*, México, CIESAS, 2004.

Vargas Pacheco, Ernesto, *Las mascararas de la Cueva de Santa Ana Teloxtoc*, México, UNAM, 1989.

Velasco, Honorio M., “Leyendas y vinculaciones” en *La leyende: antrhopologie, historie, litterature*, Colloque franco-spagnol, Madrid, Casa de Valázquez, Universidad Complutense de Madrid 1989.

Velázquez Guadarrama, Angélica Rocío, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, Director Fausto Ramírez Rojas, México, UNAM.

Wittkower, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, F. Villaverde (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1980. (Edición original: *Sculpture*, Inglaterra, Penguin Books, 1977.).

Zugarazo Sánchez, Silvia, *La representación de la pasión de Cristo en Iztapalapa*, México, Talleres Iluminación, 2007.

ÍNDICE DE REFERENCIAS DE INTERNET

Aguirre Botello, Manuel, *A Iztacalco en barco por el Canal de la Viga Navegando en barco de vapor, 1850-1890*. <http://www.mexicomaxico.org/Viga/LaViga.htm>, consultado 20/enero/2011.

Comité Organizador de Semana Santa en Ixtapalapa A.C. 1900-1999 “*Un siglo ininterrumpido*” en http://www.semanasantaixtapalapa.org.mx/index_archivos/19001999.htm consultado 30/Febrero/2011.

Cronistas Df

<http://www.cronistasdf.org.mx/10101/11448.html>. Fecha de recuperación: 1 de febrero 2009.

Cristo de Lucca.

Volto Santo (Holy Face). Imagen tomada de la siguiente página de Internet:

http://www.stgemma.com/gallery/eng_volto_sancto.html. Fecha de recuperación: 09 de junio de 2010.

Domínguez, José María, “La función del Descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=656>. Fecha de recuperación: 17 de julio de 2010.

El asno cargado de reliquias, en:

<http://amediavoz.com/samaniego.htm#8>. Consultado: 2 de febrero 2010.

Fiesta del Señor del Santo Entierro en la parroquia de San José Iturbide, Gto., 5 de febrero de 2008:

http://www.diocesisdequeretaro.org.mx/noticias/2008/noticias_0208_parr_sanjose_iturbide_050208.html. Fecha de recuperación: 20 de febrero del 2009.

Haddon Spurgeon, Charles, *El Púlpito del Tabernáculo Metropolitano, La corona de espinas*, en

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:2RfO_rXUXVgJ:www.spurgeon.com.mx/se_rmon1168.html+Charles+Haddon+Spurgeon+espinas+cristo&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

Fecha de recuperación, 12/nov/2010.

La entrada del Señor en Jerusalén

http://www.mercaba.org/Iconos/Meditacion/Ramos/entrada_jerusalen.htm. Consultado: 24 de noviembre del 2009.

Misterio del Cristo de los Gascones

<http://www.naodamores.com/marcos/Dosier%20Cristo/marco%20izquierda%20cristo.html>.

Fecha de recuperación: 11 de julio de 2009.

Revelaciones de santa Brígida:

<http://www.prophecyfilm.com/spanish/>. Fecha de recuperación: 25 de octubre del 2009.

Sánchez Zugarazo, Silvia, “El Señor de la Cueva”:

<http://ciudadanosenred.com.mx/node/15947>. Fecha de recuperación: 10 de abril de 2009.

____, *La Semana Santa de Iztapalapa en los albores del siglo XX* (2ª parte):
<http://www.ciudadanosenred.com.mx/articulos/semana-santa-iztapalapa-en-los-albores-del-siglo-xx-2%C2%AA-parte.htm>. Recuperado 20/04/2010.

Taylor, William B., “Two Shrines of the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico”, en *The American historical Review*, Vol. 110, No, 4, Octubre, 2005, p. 56.
<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/110.4/taylor.html>. Fecha de recuperación: 03 de diciembre de 2009.

VIDEO

“La pasión de Cristo 2007, Documental en Iztapalapa”.