

El Señor de la Cueva fundacional, pieza clave que propició el origen histórico y simbólico de la representación de Semana Santa en Iztapalapa

Naín Alejandro Ruiz Jaramillo*

Es probable que nunca se haya analizado a profundidad la importancia de la ceremonia del Descendimiento en el pueblo de Iztapalapa durante la época novohispana. Este tipo de celebraciones rituales se llevaba a cabo en muchas localidades durante Semana Santa; sin embargo, cobra notoriedad en el caso particular de Iztapalapa porque es el antecedente real y directo del vía crucis viviente actual. Pocos investigadores han estudiado el tema, y la mayoría de las veces sólo lo hacen como mera referencia, sin advertir la gran relevancia que tuvo la imagen del Señor de la Cueva. Por esos motivos, en el presente artículo expongo mi hipótesis según la cual considero que, al ser el “actor” principal de la ceremonia, el ícono tuvo un valor tan protagónico y simbólico que sirvió para potenciar los usos y costumbres de la comunidad con larga historia en la cuenca de México.¹ Gracias a esta escultura, en el siglo XVIII se instituyó en el pueblo de Iztapalapa la cofradía del mismo nombre.

La presente investigación se centra en la escultura que yace en la cueva y no en la del altar mayor, pues considero que se ha desatendido el estudio particular de la misma a pesar de su importancia local. Comento lo anterior porque en el santuario del Santo Sepulcro de Iztapalapa existen dos esculturas que representan a Cristo muerto, y por eso ha sido difícil identificar cuál se utilizó para fundar el culto en ese espacio. Para diferenciarlas, aquí se denominará al Santo Entierro (objeto de este estudio) como la “imagen fundacional”, mientras que a la otra sólo la denominaré como la del “altar mayor” o “sustituta”, una pieza comprada en 1778 y que en la actualidad los pobladores consideran que es la “original”, pues ignoran que esa imagen es incluso una segunda sustitución. El hecho de que haya dos esculturas ha causado una profusa confusión en cuanto a si una u otra es la “verdadera”.

* Miembro del Seminario de Escultura Virreinal del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM (izcander@gmail.com).

1. El presente artículo se basa en mi tesis de maestría.



El Señor de la Cueva. **Fotografía** © Naín Alejandro Ruiz Jaramillo.

Por otra parte, no está de más recordar que la de Iztapalapa es una de las más famosas representaciones de Semana Santa en México, cuya notoriedad ha trascendido las fronteras mediáticas debido a que incluso se transmite en tiempo real vía internet. Tampoco es un mero espectáculo turístico, pues se trata de un tema cada vez más frecuente en los estudios antropológicos, sociales e históricos de toda índole. También ha resistido el paso del tiempo, ya que, a excepción del periodo de la Guerra Cristera (1926-1929), se ha realizado casi de forma ininterrumpida por muchas décadas; los miembros del comité de Semana Santa afirman que en 2015 se llevó a cabo la representación número 172. Por lo mismo, desde mediados del siglo xx creció el interés por averiguar los orígenes históricos de esta puesta en escena popular.

Sin lugar a dudas, la Semana Santa en Iztapalapa es el primer referente que el resto de la ciudadanía tiene acerca de esta demarcación, debido a que el vía crucis no sólo resulta de gran relevancia para la historia regional, sino que también constituye una de las tradiciones masivas más representativas de la Ciudad de México, que ha dado pábulo para que en otras alcaldías y latitudes realicen sus propias representaciones. Aunque se ha avanzado mucho en esta investigación acerca del tema, has-

ta ahora son pocos los datos localizados sobre los orígenes de la tradición contemporánea. La hipótesis más aceptada es que se realizó por la influencia del teatro de evangelización franciscano sobre la comunidad del pueblo de Iztapalapa; sin embargo, a pesar de que la Tercera Orden estuvo operando en Mexicaltzingo, se debe señalar en forma enfática que el pueblo de Iztapalapa fue evangelizado por el clero secular, un fenómeno que singulariza el caso al haber aportado una característica excepcional en relación con las actividades de doctrina que se realizaban en el Altiplano central.

Trascendencia histórica del acto del Descendimiento

Como su nombre lo indica, el acto del Descendimiento consiste en desclavar y bajar en forma muy solemne una escultura de Cristo muerto, previamente fijada a una cruz. La ceremonia se lleva a cabo el Viernes Santo. Esta tradición nació primero en el arte. Como tema pictórico es de origen bizantino y se difundió mediante miniaturas insertas en manuscritos entre los siglos ix y x de nuestra era. La variedad de imágenes articuladas yacentes de Jesús muerto y su culto tiene sus antecedentes más remotos hacia las postrimerías del siglo xiii en el septentrión de Alemania, pues allí es donde se localiza la escultura considerada la más antigua (ca. 1290).

En España, el Cristo de los Gascones es la escultura más arcaica que sobrevive allí y data del siglo xii de nuestra era, aunque no fue hasta los siglos xv y xvi cuando el tema se volvió frecuente en la estatuaria. Esas tallas estaban estrechamente vinculadas con las ceremonias litúrgicas de Semana Santa,² y una de las principales en este rito era la que conmemoraba el Entierro y la Resurrección. Durante el periodo pascual también se llevaba a cabo la *Elevatio*, *Depositio* y *Visitatio*. En la época novohispana tal ceremonial fue efectuado por primera vez por los integrantes de la incipiente Cofradía del Descendimiento y Santo Sepulcro de la capital de Nueva España, fundada en 1582 y cuyos integrantes pudieron escenificar en 1584 la liturgia en la plaza de Santo Domingo. El rito quedó registrado en el sublime relato ecfrástico de Agustín Dávila Padilla (1955: 561, 563-565):

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 predicador.

2. Fiestas que han sido relacionadas como una de las referencias medievales donde el teatro pudo sobrevivir, ya que estuvo a punto de desaparecer durante tal periodo. En el contexto del tema aquí estudiado es importante señalar que para tales representaciones se construían escenografías y que algunos edificios de las localidades se utilizaban como marcos escenográficos que remitían a la Pasión de Cristo.

En Nueva España era de lo más común que 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, si bien en el pasado tuvieron aquel uso litúrgico. Eran pocos los templos que no poseían una, y a partir del siglo XVIII proliferaron aquéllas completamente rígidas, sin goznes. Tampoco debemos quedarnos con la idea de que las ceremonias del Descendimiento se practicaban de igual manera en todas las iglesias, pues han variado desde la Edad Media, y en cada región tanto del viejo continente como de Nueva España se adaptaban a los usos y costumbres locales: mientras que en unos sitios eran espectaculares, en otros se realizaban con modestia, e incluso no siempre se empleaban imágenes articuladas.

En el caso de Iztapalapa, tenemos la información documental de los libros de cuentas y borradores en la parroquia de San Lucas Evangelista, en los que se corrobora que, durante casi todos los años que estuvieron activos los cofrades del Santo Sepulcro, registraron con puntualidad las retribuciones que hacían “a la parroquia por la celebración del descendimiento de Viernes Santo que correspondía a esta cofradía”. Ese día pagaban para que el párroco celebrara misa con sermón o plática, y toda la ceremonia iba acompañada por lecturas pasionistas, himnos, antífonas, oraciones y demás solemnidades litúrgicas *ad hoc*. A veces podían llevarse a cabo en náhuatl y español, pues el pueblo era habitado por indígenas, aunque también radicaban españoles.

El Viernes Santo en la Iztapalapa novohispana

En el pueblo virreinal de Iztapalapa existían dos cofradías importantes: la del Santísimo Sacramento y la del Santo Entierro de Cristo, las cuales llevaban a cabo actividades tanto en la parroquia como en el templo del Señor de la Cueva. Sus integrantes se encargaban de captar limosnas y administrar la vida espiritual popular y litúrgica. En especial se preocupaban por vigilar el debido cuidado al difundir los cultos locales, y por eso organizaban lo concerniente a Semana Santa. En el actual santuario del Señor de la Cueva existían dos capillas: una abierta, con tres arcos de medio punto y que sobrevive hasta la fecha, y otra pequeña, donde se ubicaba el altar mayor.

El Viernes Santo los cofrades fijaban a una cruz la imagen del Señor de la Cueva y luego la sacaban en una solemne peregrinación. Durante la *Adoratio Crucis*, la imagen se veneraba en el presbiterio y en su altar, ubicado frente a la capilla de los tres arcos, donde permanecía crucificada hasta el Descendimiento.³ Una vez desclavada la escultura, y frente a todos los devotos, los cofrades procedían mediante paños especiales al descendimiento solemne de la imagen de la cruz que representaba a Cristo muerto, previendo que los brazos estuvieran pegados al cuerpo. Luego era amortajada y depositada en su altar del Santo Sepulcro —la *Depositio*— (Freedberg, 1989: 327), hasta que el Do-

3. En otros sitios, durante las vísperas del Domingo de Pascua se realizaba la *Elevatio*. Después se sacaban tanto las hostias como el Cristo, los cuales habían permanecido ocultos a los feligreses y se depositaban de nuevo en el altar mayor.

mingo de Resurrección se deshacía la mortaja o sudario para sacar la imagen. Durante la Pascua se consumaba la *Visitatio* a la sepultura vacía, donde los paños de la mortaja yacían en el suelo del Santo Sepulcro. En ocasiones alguien se vestía como ángel para dar la buena nueva de la resurrección a clérigos —o mujeres— que representaban a las tres Marías.

Las ceremonias de *Adoratio Crucis*, *Depositio* y *Visitatio* están descritas en algunos manuscritos, como el *Ordo Romanus*, localizado en el monasterio benedictino de Barkin, próximo a Londres y fechado en 1370, que es el documento más antiguo donde se describe el empleo de un crucifijo articulado en la liturgia del Viernes Santo (Martínez, 2003-2004: 234). Otro texto interesante es el *Liber Ordinarius* de la Colegiata de Essen, Alemania, que data de la segunda mitad del siglo XIV, donde también se narra el uso de espacios arquitectónicos, como edificios e iglesias, para el plan central del descubrimiento de la Vera Cruz (véase en línea <http://www.cofradiacristodelosgascones.es/IMAGEN.html>).

En Iztapalapa, durante los tres días más importantes de la Pascua se colocaba la imagen del Señor de la Cueva en el portal del altar mayor, el cual era enflorado y rodeado de ceras encendidas e incluso había gente encargada de sahumar el acto del Descendimiento. El momento era amenizado por cantores y músicos contratados que, al compás de un clarín, un órgano y quizá otros instrumentos, producían los más emotivos sentimientos entre los asistentes y feligreses.

Por otra parte, las articulaciones que la escultura del Señor de la Cueva fundacional tiene en el cuello y en las extremidades permitían verlo con mayor naturalidad cuando estaba crucificado; incluso la cabeza podía disponerse en la dirección deseada. Los “descendedores” —quienes posiblemente eran los propios sacerdotes o cofrades— tenían la misión de desclavar y bajar con cuidado al Cristo de la cruz, para lo cual se subían en unas escaleras apostadas en los brazos del crucifijo. No sin gran esfuerzo se daban a la tarea de quitar uno por uno los clavos de las extremidades y luego procedían a bajarlo mediante sábanas y fundas.

Una vez descendida la imagen, de seguro se reproducía la escena de la Piedad, recreada al llevar al Señor de la Cueva ante los pies de la imagen de la Dolorosa —también articulada—; enseguida los hermanos mayores depositaban al santo patrón en su urna, cubriéndolo con paños especiales para cargarlo en andas y dar inicio a la procesión que recorría las principales calles del pueblo virreinal de Iztapalapa para visitar las cuatro capillas pozas que guarecían al poblado, adornadas y presididas por los responsables de recibir a la imagen.

En un ambiente saturado de repiques de campanas, los cofrades dirigían las procesiones en que participaban decenas de devotos fervorosos, quienes llevaban consigo velas, imágenes y estampas del santo patrón, rosarios, incensarios, veladoras y cirios encendidos en las manos, en tanto musicaban al unísono oraciones y alabanzas propias de estas temporadas. Durante las procesiones, la imagen del santo patrono era acompañada por otras esculturas, como las de la Dolorosa, la Soledad y san Juan. En las romerías también participaban disciplinantes —predecesores de los actuales nazarenos—, quienes a paso lento y con toda actitud de patetismo se azotaban en procesión de sangre. Una vez culminada la procesión, la escultura se depositaba con toda solemnidad en su Santo Sepulcro.

Al tender la imagen se le reacomodaba la cabeza para dar el efecto de reposo, y los devotos oraban delante del monumento. Con la *Visitatio Sepulcri* culminaba la ceremonia del Viernes Santo en la Iztapalapa virreinal. El día de la resurrección se mostraba el sepulcro vacío como evidencia irrefutable del triunfo de Cristo sobre la muerte. De esta manera, durante la ceremonia del Viernes Santo el Señor de la Cueva era la pieza *sine qua non*, y por ende el “actor” principal de Semana Santa. Este tipo de prácticas quedaron marcadas en lo más profundo de las percepciones cognitivas y el inconsciente del pueblo de Iztapalapa.

La polémica sobre las dos esculturas del Señor de la Cueva

En el santuario de Iztapalapa existen dos tallas del Cristo muerto, por lo cual ha sido motivo de discusión definir cuál se utilizó para fundar el culto en ese espacio. El tema sigue siendo polémico y debatible, debido a que entre los habitantes de los ocho barrios del pueblo predomina la versión del imaginario colectivo local, según la cual unos viajeros procedentes de Oaxaca venían a la Ciudad de México para reparar su escultura del Santo Entierro, y al pasar por Iztapalapa la imagen se les desapareció. Los viajeros la buscaron desesperados hasta que la localizaron en una cueva, de donde jamás pudieron levantarla porque fue decisión de ésta restaurarse a sí misma y quedarse como santo patrón del pueblo de Iztapalapa.

En este artículo nos centramos en el análisis de la escultura que yace en la cueva y no en la del altar mayor, pues considero que se ha desatendido el estudio particular de la misma a pesar de su importancia local. El hecho de que haya dos esculturas ha causado una gran confusión para determinar cuál es la “verdadera”. A continuación aporto mis argumentos para intentar demostrar que la talla en la espelunca es la primigenia, la cual fue nombrada como el Señor de la Cueva; el diminutivo “de la Cueva” se acuñó a principios del siglo xx o finales del xix.

Por lo regular se denomina Señor de la Cueva a la imagen del altar mayor, aunque también es indistinto que se nombre así a ambas, ya que las historias, leyendas y la información de ambas imágenes se entrelazan. La que está en el baldaquino actual es la que la mayoría de los iztapalapenses estima como patrón original, por el simple hecho de ocupar el tabernáculo principal, en tanto que ignoran el origen de la que yace en la cueva del santuario, a la que consideran una réplica, para lo cual ofrecen distintas explicaciones acerca de su origen y su estancia allí. Las dos tienen rasgos comunes, como el hecho de que pertenecen a la misma advocación, son articuladas y de igual forma permanecen como yacentes. Tampoco son clavadas a una cruz, como se hacía en tiempos pretéritos. Es más, nadie entre los vecinos contemporáneos tiene presente que la ceremonia del Descendimiento se llegó a realizar en el poblado. Asimismo, las imágenes no guardan semejanza estilística entre sí, pues la escultura del altar mayor muestra un trabajo de menor calidad en detalles y forma respecto al Santo Entierro fundacional.

Debo apuntar que la escultura fundacional es más antigua que la del altar mayor. Aunque desconocemos la fecha exacta de manufactura de la pieza, es posible arriesgar una datación aproxima-

da. Restauradores de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del INAH llevaron a cabo entre 2001 y 2002 la primera evaluación profesional a la imagen fundacional, en cuyo reporte la fecharon con una antigüedad que fluctúa entre los siglos xvii y xviii. Por mi parte, a través de los libros de cuentas de la Cofradía del Santo Entierro o Sepulcro en Iztapalapa me fue posible saber que estos cofrades novohispanos compraron la escultura del altar mayor 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”.

En el texto se hace un llamado a una nota en la foja contigua, donde se lee: “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” (“Cuenta...”, 1760-1781: f 71v).

Es muy probable que la cita anterior se refiera a la imagen del altar mayor, pues ya no encontré datos sobre la adquisición de otra imagen después de la fecha mencionada. Además, ésta no fue la única sustitución, ya que 40 años antes se había comprado otra, a la que se dio un uso tan intenso que asimismo debió ser sustituida; su 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” (“Cuenta...”, 1760-1781: f. 72).

Esta imagen fue adquirida: “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”.

Tan importantes datos evidencian que ocurrió el reemplazo de la talla original por dos imágenes y que éste se debió a la intención de preservarla; también esclarecen la presencia de ambas esculturas *in situ*, y sobre todo aclaran el porqué se le otorgó una bula papal a un Cristo crucificado, al que le dieron todos los privilegios establecidos allí y en los oficios eclesiásticos. En tales documentos hay referencias explícitas al “Santísimo Crucifijo que se venera a extramuros de la tierra de Yxtapalapa Diócesis de México en Indias”. De esta manera descubrimos que la intencionalidad de los miembros de la cofradía consistió en preservar su bella imagen fundacional activa y no maltratarla más, de tal suerte que posiblemente la escultura fundacional sea de las postrimerías del siglo xvii, aunque es más probable que corresponda a las primeras décadas del xviii.

Considero que, al tener dos imágenes en el mismo santuario, con el transcurso de los siglos los feligreses comenzaron a asumir a la imagen recién adquirida como el “patrón verdadero”, debido a que la nueva escultura fue sustituyendo a la fundacional en todas las funciones litúrgicas. Además, esta última imagen no resultó muy maltratada durante los actos del Descendimiento, pues, al parecer, a finales del siglo xviii la ceremonia se interrumpió en Iztapalapa, ya que en las fuentes de ese periodo sólo se habla de que los párrocos se limitaban a ofrecer el sermón y no se hace mención alguna al acto del Descendimiento.

Es muy probable que la ceremonia quedara interrumpida tras alguno de los varios edictos europeos que buscaron prohibir este tipo de manifestaciones religiosas durante el siglo XVIII, debido a que los ilustrados intentaron destruirlas por considerarlas “supersticiosas”. En Nueva España se hizo eco de la ley de 1777 cuando el rey Carlos III ordenó el cese en todo el reino de las procesiones de empalados y disciplinantes. Sin embargo, estos edictos fueron letra muerta en un sinnúmero de sitios, tanto de la península como de los virreinos. Por ejemplo, hay datos dispersos que demuestran que a la imagen del Señor de la Cueva del altar mayor la continuaban crucificando durante el siglo XIX, y que incluso en el XX se usaba de modo ocasional en procesiones, algunos actos litúrgicos, y que esporádicamente la crucificaban. Se sabe que 30 años después de adquirida esta imagen, los vecinos y autoridades eclesiásticas y locales estaban construyendo su nuevo santuario. Así, el interés por preservar y no maltratar las antiguas esculturas pudo repercutir en la preservación de las dos piezas..

La gente originaria de Iztapalapa considera que por intercesión de esta imagen sus antepasados fueron salvados de una mortífera epidemia de cólera *morbis* que azotó a la población en 1833, una situación que más bien afianzó la fe en la imagen del altar mayor. Al contrario de lo anterior, considero que la vinculación real de esta escultura con la representación de Semana Santa tiene que ver directamente con la “teatralidad” del ritual que se llevaba a cabo en el sitio durante el periodo virreinal. Desde mi punto de vista, el origen de la puesta en escena no se debió a un acto colectivo de agradecimiento o promesa, sino a la continuidad del uso litúrgico que poseía la imagen del Señor de la Cueva en la época novohispana, debido a que era la protagonista principal del acto del Descendimiento tan común en la religiosidad hispana y europea medieval trasladada a Nueva España. Como vimos, también era una ceremonia con una poderosa tradición ancestral de teatralidad religiosa donde el uso de las imágenes articuladas como actores era fundamental.

El vínculo más elocuente y tangible sobre lo que representaba el Descendimiento para la parroquia y el pueblo de Iztapalapa es un gran lienzo anónimo que todavía sobrevive en el muro norte de ese templo, cuyo contenido y tema es justo dicho acto, aunque hoy pasa inadvertido ante el desinterés de las autoridades eclesiásticas, culturales, políticas y de los pobladores mismos. Se restauró en el siglo XX y se fechó con una antigüedad del siglo XVIII. Para la ejecución de esta obra se tomaron como inspiración dos óleos del repertorio de Rubens. Este cuadro es una suerte de “instantánea” o “imagen-recordatorio” de las ceremonias del acto del Descendimiento realizadas en el pasado novohispano del pueblo de Iztapalapa.

Una característica que no debemos dejar pasar es que en el contenido visual del lienzo se ejemplifica una escena bíblica donde todos sus personajes tienen ademanes muy teatralizados. Resulta 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 de Teitipac, Oaxaca, donde los dominicos son los que bajan al Cristo—, sino que las escenas recrean el momento mismo de la crucifixión como si el espectador fuera testigo ocular de la misma, una idea que los de Iztapalapa llevarían a la vida real desde el siglo XIX; al igual que en aquel óleo, los pobladores personificarían a cada uno de los acto-

res principales que participaron en la Pasión mediante atuendos, escenografía y locaciones que evocan los episodios más representativos de los últimos días de la vida de Cristo, todo lo anterior desde el punto de vista local.

En cuanto a la pieza del Señor de la Cueva fundacional, destaca el hecho de que está labrada en forma admirable, pues su proporción anatómica y los detalles respecto a un cuerpo humano real le da un influjo de “vida” que repercute notablemente en cualquier audiencia devota, aparte de que llama la atención en el aspecto de que es articulada. En este sentido, para David Freedberg (1989: 327) los cristos articulados no sólo ofrecían oportunidades “a clérigos sin escrúpulos para explotar la credulidad y, por consiguiente, los bolsillos de los feligreses”, sino que lo más importante es la interacción que el uso de Cristos articulados tendría entre sus “espectadores”, ya que demuestra de qué manera la Iglesia explotaba en forma esporádica la capacidad de asombro del devoto. Las respuestas a tales prácticas son inagotables: visiones, sueños y diversas manifestaciones de experiencias místicas. Sobre todo pueden ser asimiladas como esculturas dotadas de vida, y por eso la eficacia sobre el inconsciente y los vínculos psicológicos que implican por sí mismas poseen un carácter vital que asombraría a cualquiera. En este sentido no son pocos los relatos de los pobladores de los ocho barrios de Iztapalapa que declaran haber visto moviéndose o caminando al Señor de la Cueva.

La Nueva Jerusalén indiana y cíclica en Iztapalapa

Los antecedentes más remotos de la veneración al Santo Entierro y Sepulcro de Cristo en una “cueva” tienen que ver con una experiencia cultural prehispánica relacionada con el paisaje, donde el cerro, los abrigos rocosos y las cuevas fueron elementos para sustentar los cultos a distintas deidades desde entonces. Huizachtépetl o Huizaxtécatl (“cerro del Huizache”) era el nombre náhuatl del cerro de la Estrella, el cual tuvo un papel preponderante en esta geografía sagrada. Así, el propio cerro con el arbusto de huizache y la pirámide erigida en su cúspide, dedicada a Xiuhtecuhtli —dios que preside el espacio céntrico de la cosmovisión indígena—, eran elementos indicadores del *axis mundi*. Tan poderosas cargas de significación no desaparecieron con la conquista militar hispana, si bien durante el virreinato este hueco fue llenado a través de la figura de la advocación del Santo Entierro. En ese aspecto la imagen pasionista del Señor de la Cueva fundacional era una pieza con una carga simbólica muy poderosa que exigía un parque temático particular, con un determinado contexto para su veneración. Por eso los habitantes, junto con los clérigos, empezaron a construir espacios arquitectónicos y a asimilar elementos paisajísticos como la reproducción de un lugar santo; es decir, la Jerusalén arquetípica.

En cuanto al anterior ideal en la zona de Iztapalapa, lo advertimos en las advocaciones de las iglesias de los pueblos más importantes, como San Lucas, San Marcos Mexicaltzingo, San Mateo Churubusco y San Juan Evangelista Culhuacán. Como es obvio, los cuatro templos nos remiten a los cuatro evangelistas, que en sus escritos narraron que Jesús y sus seguidores llegaron a Jerusalén para

celebrar allí la fiesta de Pascua. Estas advocaciones son como los baluartes escriturarios y cristocéntricos que rodeaban a la ciudad santa en sus vientos principales.

Lo anterior esboza esta idea en Iztapalapa, donde encontramos que todos sus elementos alegóricos hierosolimitanos tuvieron una potencia particular debido a que echaron a andar uno de los arquetipos más exitosos de este tipo de fenómenos sociales sin necesidad de poseer edificios majestuosos o arte académico. Como se vio, este ideal empezó a crearse en el pueblo desde épocas tempranas del periodo colonial, pues la cruz en el cerro de La Estrella de alguna manera “anunciaba” ya no sólo la devoción al Santo Entierro, sino que también fue un importante atributo que ayudó a *posteriori* a consolidar en la imaginación popular la equiparación de ese promontorio en la cuenca de México con el viejo Gólgota a las afueras de la ciudad santa.

De esta manera se consolidó el ideal y parque temático que recrean una Jerusalén arquetípica en el pueblo indígena de Iztapalapa. De ahí la importancia de 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 de modo intrínseco un doble significado e intencionalidad. Por una parte, conlleva la creación arquitectónica que debe “imitar” o “emular” a la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén; por la otra, toda escultura del Santo Entierro también debe estar acompañada del 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: la Virgen, san Juan, la Magdalena, las dos santas mujeres restantes, José de Arimatea y Nicodemo.

Por lo anterior, el acto del Descendimiento es un precedente escénico en el sitio. Sin duda la base neotestamentaria en que se fundamentaba esta liturgia potenció la creación del arquetipo, puesto que en circunstancias similares los miembros de la cofradía con el mismo título en Iztapalapa fueron los que, bajo la influencia de los párrocos y teólogos, al final consolidaron la idea de sacralizar el espacio cavernoso del cerro y de convertir las capillas que protegían al Cristo yacente como un trasunto del Santo Sepulcro original.

Tal intencionalidad apareció desde que Antonio de Ortega tomó cargo como primer mayordomo y administrador de la cofradía, pues asentó que esa 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 esa aseveración.

Tan importante se consideraba el acto del Descendimiento que incluso Dávila Padilla, el primer cronista de esa liturgia en Nueva España, señaló en forma explícita que los hermanos del Santo Entierro tenían el privilegio de que su ceremonia poseía valor teológico, al fundamentarse en la interpretación directa de las Sagradas Escrituras, donde se narra que hubo una procesión puesta en la práctica “[...] 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 [...]” (Dávila, 1955: 561).

Tal ideal permearía profundamente a la población y sin duda concretó uno de los ideales más exitosos del arquetipo de la ciudad santa en Iztapalapa, hoy convertida en una Jerusalén cíclica. Cada

año, durante Semana Santa, el poblado cuenta con la presencia de Jesucristo, sus apóstoles, la Verónica, Pilatos, Herodes, Caifás y nativos disfrazados de palestinos, judíos y pregoneros.

Así, Iztapalapa se ve invadida nuevamente por sayones, centuriones y guardias pretorianas, entre otros personajes más. De tal manera, a través de sus usos y costumbres, con toda su parafernalia y escenografía, los nativos —como se hacen llamar los originarios— trasladan a los participantes a la Jerusalén del periodo neotestamentario, o mejor aún, parafraseando a Pablo Escalante Gonzalbo (2005: 229): “Traen al presente a los personajes evangélicos”.

Bibliografía

- “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”. Archivo Parroquial de San Lucas Evangelista-Iztapalapa (APSLI).
- Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del INAH.
- Carrero Santamaría, Eduardo (1997). “El Santo Sepulcro: imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)”. *Anuario de Estudios Medievales*, 27 (1).
- Dávila Padilla, Agustín (1955). *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* [álbum de paleografía hispanoamericana de los siglos XVI y XVII]. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia/Academia Literaria [Grandes Crónicas Mexicanas, 1].
- Escalante Gonzalbo, Pablo (2005). “Elogio de la cofradía y arraigo de la fe. La pintura mural de la capilla abierta de San Juan Teitipac, valle de Oaxaca”. En Elisa Vargas Lugo et al. *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España: siglos XVI al XVII*. México: UNAM/Fomento Cultural Banamex.
- Freedberg, David (1989). *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- Martínez Martínez, María José (2003-2004). “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70.