Nextipac, un San Juan en la encrucijada del mito. Elementos para la biografía de una forma simbólica

Tomás Villa Córdova*

Dedicado a mi hermano Agustín (el Chiquilín) Villa y a mi amigo Carlos López Cruz; su ausencia me obliga a ser como ustedes, mejor de lo que soy.

La historia social o biografía cultural de las cosas[1] intenta descifrar el *ethos*[2] de una cultura a través de los objetos, entendiéndolos con una vida social propia, como seres humanos; por ello, consideramos que somos capaces de entenderlos a la manera de una biografía. El problema fundamental de esta posición radica en que los objetos son cosas inanimadas.

Los objetos se nos muestran como *componentes histórico-sociales* que empleamos de muchas maneras en los marcos de la cotidianeidad.

* Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, INAH. Correo electrónico: tomasvilla67@yahoo.com.mx

[1] Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en A. Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías,* México, Grijalbo, 1991, pp. 89-124; Chris Gosden e Yvonne Marshall, "The Cultural Biography of Objects", *World Archaeology,* vol. 31, núm. 2, 1999, pp. 169-178; Leonardo López Luján, "Life after Death in Teotihuacan: The Moon Plaza's Monoliths in Colonial and Modern Mexico", en Andrew Finegold, Ellen Hoobler y Esther Pasztory (eds.), *Visual Culture of the Ancient Americas. Contemporary Perspectives*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017.

[2] Palabra griega que significa *mi conducta* o *costumbre*, de la misma raíz que ética o etología.

Por medio del fenómeno de la *fetichización de los objetos*, los grupos y personas los usan para modificar, interactuar u orientar las relaciones entre ellos y otros grupos y personas, yendo más allá de la relación personal entre los individuos; incluso los usan para trasladarse por el espacio y el tiempo a través de ellos; transmiten conceptos o condiciones mediante ellos mismos. En este sentido, sus cargas sociales son acumulativas, y los hace susceptibles de constituir parte importante de instituciones.[3] Estas condiciones pueden llevar a la construcción de *fenómenos auráticos*[4] como parte de los discursos impuestos a los objetos, condición que los distingue y caracteriza socialmente como específicos, destacándolos del resto y generando expectativa social sobre los mismos.

Por otro lado, los fenómenos de *interpelación*[5] insertados en los objetos (desde su concepción) o con los objetos (durante su uso y transformación), permiten usarlos como *intermediadores para con losgrupos y por lo tanto actúan en el marco de la ideología.* A su vez, el interpelado por

[3] Para Peter L. Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2015, p. 74, "La institucionalización aparece cada vez que se da una tipificación recíproca de acciones habitualizadas por tipos de actores. Las tipificaciones de las acciones habitualizadas que constituyen las instituciones, siempre se comparten, son accesibles a todos los integrantes de un determinado grupo social y la institución misma tipifica tanto a los actores individuales como a las acciones individuales. Las instituciones implican historicidad y control. Las tipificaciones recíprocas de acciones se constituyen en el curso de una historia compartida: no pueden crearse en un instante […] Las instituciones por el hecho mismo de existir también controlan el comportamiento humano estableciendo pautas definidas de antemano que lo canalizan en una dirección determinada […]". El objeto se inserta en éstas en la medida que el objeto funciona como elemento que articula esas historias compartidas, refuerza o explica el imaginario social que se supone debe de implementarse.

[4] El *aura* (Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973 [1936]) se encuentra relacionada en el arte con la unicidad del objeto y, desde nuestro punto de vista, es la construcción de una serie de discursos que hacen que, para un grupo, el objeto sea considerado un ente único y específico dotado de cualidades fuera de aquéllas con las que cuentan otros objetos similares e incluso iguales al que se hace referencia. Esta condición se encuentra ceñida a su trayectoria histórica social e incluso pueden apelar al discurso mítico en su construcción.

[5] *La ideología como interpelación. Existencia material de la ideología.* Para explicar el mecanismo de interpelación, Althusser ponía el siguiente ejemplo: cuando alguien nos llama (nos "interpela") por nuestro nombre en la calle, reconocemos nuestro nombre y respondemos, comprobando (reconociendo) que, en efecto, alguien se dirige a nosotros. Este hecho permite convertirnos en sujeto con existencia histórica, y por lo tanto, agente de prácticas sociales, aun no siendo el creador del fenómeno ideológico en que nos reconocemos. Véase José Romero, "La filosofía de Louis Althusser". Recuperado de: <https://www.webdianoia.com/contemporanea/althusser/4-2-althusser-filosofia-La-ideologia-como-interpelacion-Existencia-material-de-la-ideologia.htm>.

un proceso de *abducción*[6] puede llegar a conclusiones sobre las relaciones entre el objeto fetichizado y él mismo, interactuando en una relación compleja entre lo transmitido, lo recibido y lo vislumbrado.

Al ser elementos de producción, transmisión y recepción de mensajes, los objetos establecen *vínculos con las formas del poder* y su ejercicio. En ese sentido es que las personas o grupos establecen monólogos (que les parecen *diálogos a los receptores de los mensajes)*, por lo que propongo el uso de la frase "diálogos por las imágenes" para retratar el proceso**.**

Al intentar desarrollar una historia (¿biografía?) de una forma simbólica[7] se debe aclarar su prefiguración, los distintos discursos, interpelaciones, interpretaciones y asuntos asignados al objeto por los grupos y personas, y los alcances que éstos tuvieron en la historia del mismo, así como el papel social de ellos en todas estas cuestiones.

La historia de las formas simbólicas que pretendo afrontar en este trabajo se refiere, entonces, a la capacidad que tenemos de analizar los objetos para entender, separar y examinar esas cargas impuestas por los grupos e individuos durante una serie de momentos históricamente determinados. Como elementos de la construcción de la "realidad social", las formas simbólicas parten de la pretensión de los grupos y personas de trascender en el discurso o en el hecho. Acto que, asumo, intenta transformar o mantener las relaciones sociales establecidas entre los hombres.

La construcción social de estos procesos implica: *1)* la tipificación del componente histórico social, *2)* la comprensión del fenómeno de fetichización del objeto, *3)* la aplicación de la serie de

[6] El proceso de abducción descrito por Alfred Gell (*Arte y agencia. Una teoría antropológica*, Buenos Aires, Sb Editorial, 2016) se refiere a un proceso lógico donde las premisas se consideran hipótesis que permiten llegar a una conclusión, proceso que en muchos casos nos lleva a conclusiones erróneas. Pero que, para Gell, es el que produce la operación que permite inferir hipotéticamente la finalidad del productor al que interpreta.

[7] Según John B. Thompson (*Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, México, UAM-X, 2002, p. 203), las formas simbólicas (en adelante FS) son: "las acciones, los objetos y las expresiones significativos de diversos tipos en relación con, contextos y, procesos históricamente específicos y estructurados socialmente, en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas." Las FS presuponen expresiones o producciones de un sujeto para uno o varios sujetos, aun sin la intención de aplicarlas; su construcción o empleo implica la puesta en práctica de reglas o convenciones dentro de una estructura social articulada, representando siempre o refiriendo algo. Para sus productores y consumidores son fenómenos significativos que se insertan en procesos socio-históricos específicos, en y por los que se producen y reciben dentro de procesos sociales, institucionales o contextuales, por lo que se pueden analizar a través de las formas de poder, autoridad o de los recursos implícitos en su existencia o producción.

discursos de interpretación e interpelación, así como la identificación del fenómeno aurático sobre el objeto, y *4)* la forma de socialización del discurso y del proceso de abducción que acerca el fetiche con el interpelado. Éstos, a mi modo de ver, son los procesos que deberán explicitarse históricamente en una historia de los objetos como formas simbólicas.

El estudio del caso. Consideraciones generales

Como parte de las labores desarrolladas por la Dirección de Atención Integral a Comunidades de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del INAH (DAIC-CNCPC), se encuentra la atención a peticiones de muy variados grupos sociales en relación con su patrimonio cultural, por lo que las acciones de conservación-restauración y los cursos y pláticas de conservación preventiva son cotidianas. Es importante recalcar que, en general, las peticiones recaen en acciones específicas sobre objetos de los que existe, en cierta medida, consenso de su estatus como patrimonio cultural de parte de estas comunidades y de la institución.

La actividad desarrollada en relación con San Juanico Nextipac inició por una visita de la comunidad, que derivó en el envío de un oficio de petición a nombre de Felipe Jorge Mata Luna y Shelby Luna Aguilar, mayordomos de San Juan Bautista (el oficio ingresó el 10 de septiembre de 2019). Dicho documento solicitaba a la CNCPC que hiciera una valoración de dos esculturas de San Juan Bautista que se localizan al interior de la parroquia del mismo nombre, con la intención de asegurar su estabilidad para celebrar las tradicionales procesiones: la de San Juan de la Misa (o San Juan Chico), y conocer el estado de la escultura estofada de San Juan (o San Juan Grande), en el culto de la parroquia, con miras a poner en marcha un proyecto de restauración.

Para atender la petición se hizo una primera visita por personal de la CNCPC-INAH, el martes 11 de octubre de 2019, en la que se observó lo general de las acciones y se dialogó con dos grupos sociales (los encargados de la celebración de la misa de San Juan Chico y el presbítero Javier Ruiz Mendoza, encargado del templo). Ante la perspectiva de las condiciones observadas en la escultura de San Juan Grande, entre ellas su calidad y su estado de conservación, se decidió efectuar una serie de acciones posteriores a esta

primera visita, aprovechando tanto la cercanía del templo a nuestra ubicación como las posibilidades de tiempo y recursos con que se contaba.

Así, los días 23, 24 y 25 de enero y el 13 de febrero de 2020 se implementaron acciones de estabilización y restauración en la escultura de San Juan Bautista (Grande) por personal de la DAIC de la coordinación, cuyos encargados fueron los restauradores Roxana Rojas, Angélica Vázquez y Hugo Orendían, además de impartir una plática de conservación preventiva a personas asociadas al trabajo en la parroquia. Durante estas labores se recuperó información sobre los hechos asociados a la historia del San Juan, con la intención de obtener elementos de juicio para atender los trabajos de conservación y restauración por encontrarse esta escultura fuera de la protección jurídica que plantea la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos, al ser una obra producida en el siglo xx.

Para contar con elementos, y definir la temporalidad en la que se produjo la obra escultórica policroma de bulto redondo, normalmente se definen aspectos materiales, como las características del estilo, los materiales y las cualidades generales del objeto. Pero en este caso también se concertó una serie de entrevistas cortas con la intención inicial de documentar aspectos de la obtención, producción y uso de las esculturas mencionadas. Aspectos que desarrollaré con mayor profundidad, buscando generar los datos de una historia mínima de las formas simbólicas y con ella definir las condiciones sociales de la producción de los fenómenos auráticos que afectan a la escultura moderna y las intenciones básicas de la interpelación social buscada a través de los objetos.

En las entrevistas se refieren cerca de 50 años de desarrollo de una serie de entramados sociales que integran una escultura al culto por un grupo de interesados. Los datos permiten ofrecer una serie de generalidades sobre la trayectoria de dos objetos que dan cuenta de algunas características pretendidas por la historia de las formas simbólicas. Los discursos aplicados al objeto y construidos en las entrevistas recabadas, permiten entender procesos que constituyen, a mi modo de ver, los pasos iniciales para consolidar al objeto como elemento compartido por la comunidad. Con ello podemos dar luces sobre la construcción del entramado socio-discursivo que establece un objeto de culto dentro de una comunidad.

Es necesario entender la situación histórica de la comunidad, y su relación con la Ciudad de México, para definir un marco regional de las transformaciones que afectaron a la sociedad local y definir el marco de sus acciones en relación con los objetos bajo análisis.

Durante la última parte del Posclásico tardío, San Juan Nextipac ocupó territorialmente una pequeña isla del archipiélago que se hallaba frente a la ribera sur de la laguna de México; teniendo a Iztapalapa y Mexicaltzingo como ciudades más cercanas, y encontrándose entre las isletas de Iztacalco, Zamatlanco (Santa Anita) y Tetecoilco; su toponimia, según Betancourt, refiere a *nextli, icpac,* "sobre o encima de la ceniza".[8]

En la época prehispánica, Nextipac perteneció al antiguo altepetl de los cuatro señoríos (Nauhtecutli del sur) que comprendía el centro-sur de la Cuenca de México, región que se extendía a ambas riberas del sureste y suroeste de la laguna de México; incluía la vertiente al norte de la península de Iztapalapa (incluyendo las isletas frente a ella), y las riberas que formaban el estrecho entre las lagunas de Chalco-Xochimilco y la de México; integraba los territorios ribereños de Huitzilopochco hasta la frontera con Coyoacan, y tenía a Culhuacan como capital del organismo mencionado.

Estos Nauhtecutli del sur eran un señorío importante por sus connotaciones históricas y religiosas, ya que se entendía como el último de los territorios toltecas, pues alguna vez Culhuacan formó una alianza tripartita con los toltecas de Tollan-Xicocotitlan justo antes de la desaparición de este centro político.[9] La organización cuadripartita se encontró, en la época imperial mexica, en la región tributaria de Petlacalco (almacén o tesorería general del Estado), asociada a Tenochtitlan en más de un sentido. Durante la primera parte de la Alianza Tripartita se definió este territorio dentro de la égida de los tezcocanos, y con anterioridad al año de 1420, Culhuacan y sus cuatro señoríos eran parte de la alianza tepaneca de Azcapotzalco.

[8] Rémi Siméon, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana,* México, Siglo XXI Editores (traducción de Josefina Oliva de Coll), 2004.

[9] Tomás Villa Cordova, "Apuntes sobre Huitzilopochco", *Arqueología*, núm. 47, 2014, p. 319.

Ya en la Colonia, el territorio de San juan Nextipac perteneció a la alcaldía mayor de Mexicaltzingo, que estaba compuesta por los restos del altepetl Culhua, conservándose en la jurisdicción colonial de Culhuacan y Mexicaltzingo[10] y después en la de Huitzilopochco, que en 1569 tenía la menor cantidad de población y de estancias, con 11 barrios y 3 estancias; casi dos siglos después, para 1743, sobrevivían Asunción, Santa Cruz y San Juan Nextipac, que además fungía como iglesia de visita de Mexicaltzingo.

Nextipac con Aculco y Atlazolpa, y sus "parientes" mayores, las isletas de los Reyes, Santa Martha y Aztahuacan, pertenecieron —hasta ya entrada la vida independiente— a estancias consideradas como tributarias de Tenochtitlan.[11] Esta doble afiliación (con Tenochtitlan y con los restos de los Nautecutli) está expresada en la división tributaria a ambas unidades políticas.

La reorganización territorial de la Conquista, los altibajos poblacionales de las comunidades indígenas de los siglos XVI y XVII, así como la organización y la inclusión de nuevos flujos de personas (negros, mestizos, etc.), provocaron que a mediados del siglo XVIII las parroquias de la ciudad y sus alrededores terminaran conformando un panorama verdaderamente confuso, incompatible con en el mantenimiento de la rígida segregación sectorial-étnica[12] impuesta a lo largo del virreinato.

Por ello, entre 1767 y 1772 se lleva a cabo la reorganización ilustrada de las parroquias a cargo del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Butrón, y con ella la isleta de San Juan Nextipac se reordenó en el curato sur-oriental de San José de los Naturales, muy cercana a la vicaría de Iztacalco, perteneciente a la de Mexicalcingo. Esta reforma retrata al bachiller don José Antonio de Alzate y Ramírez, cerebro y uno de los más importantes representantes de la Ilustración novohispana. De esta reordenación de la separación (racial) de sus moradores, surgió una serie de planos

[10] Peter Gerhard, *Geografía histórica de Nueva España, 1519-1821*, México, IIH-UNAM, 1986, 493 pp.

[11] Norma Angélica Castillo Palma, *Cuando la ciudad llego a mi puerta. Una perspectiva histórica de los pueblos lacustres, la explosión demográfica y la crisis del agua en Iztapalapa*, México, UAM (Colección Abate Faria), 2012, p. 29.

[12] José María García Redondo, "El proceso cartográfico de la reforma parroquial del arzobispo Lorenzana: propuestas planimétricas de José Antonio de Alzate y recreación ilustrada de la Ciudad de México (1767-1772)", *Historia Mexicana,* vol. 68, núm. 3 (271), 2019, p. 1007.

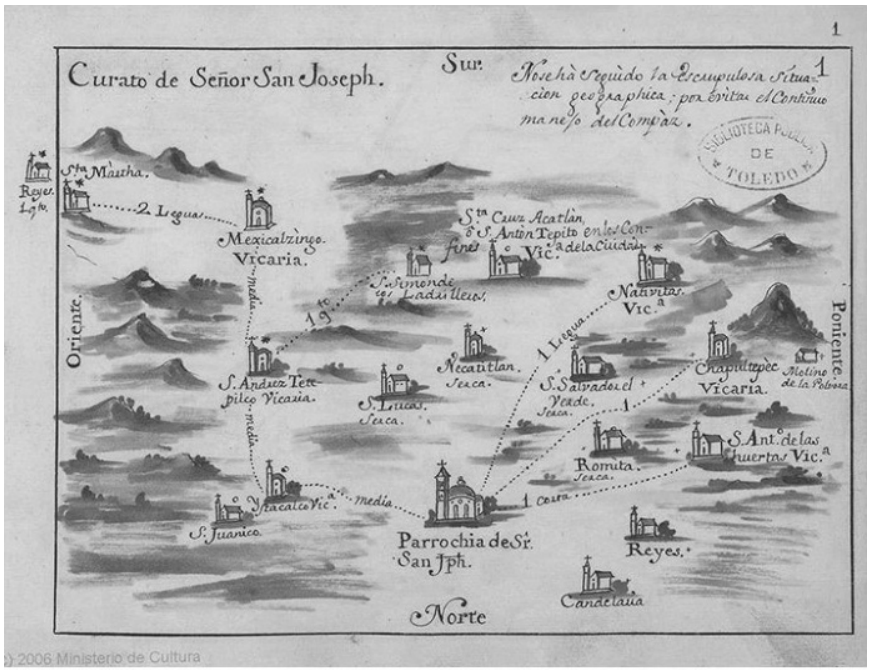


Figura 1. "Curato del señor san Joseph", lamina 1. *Atlas eclesiástico del arzobispado de México*, Biblioteca de Castilla-la Mancha. Colección Borbón Lorenzana, ms. 366. Fuente: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ Biblioteca de Castilla-La Mancha / BPE en Toledo — Signatura: Ms. 366>.

y croquis que conforman el *Atlas eclesiástico del Arzobispado de México…* de 1769[13] (véase figura 1).

Uno de los principales curatos de la Ciudad de México era el de San José de los Naturales, donde se reunían feligreses que vivían dispersos en el recinto de varias parroquias españolas y nueve vicarías en los barrios de esta Ciudad de México, entre ellas Santa Cruz Acatlan, San Antonio de las Huertas, Chapultepec, San Andrés Tetepilco (las Ladrilleras, Nativitas, Iztacalco, Santa Martha, Mexicaltzingo) y, como se refiere, "últimamente" San Juanico, como en el plano de 1769. Esta subdivisión se extendía hasta cinco leguas de distancia. Y el proceso posterior secularizó al curato en 1770, a pesar de las quejas interpuestas.

Este proceso derivó en la creación del "curato de santa María Iztacalco" (sujeto a la capilla de San José), que incluía los barrios de

[13] *Idem.*

San Miguel, la Asunción, los Reyes y Zacahuitzco, San Juanico Nextipac y Magdalena Atlazolpa.[14] Pero el proceso de cambio que implicó la introducción del liberalismo como doctrina de Estado afectaría de múltiples maneras a las comunidades de esta región, más allá de la reorganización y la secularización.

Uno de esos aspectos que se aceleran fue el de la desecación de los antiguos lagos, que tenía una clara intención de "liberalizar" los territorios antes bajo el manto de las aguas, y que eran explotados por las comunidades con mecanismos comunales. El progreso de la desecación operó en las comunidades rivereñas o lacustres creando presiones sobre los territorios de siembra, caza, pesca o recolección, mientras que las unidades agrícolas particulares expandían sus requerimientos sobre estas "nuevas tierras", antes de propiedad comunal. En numerosas ocasiones, parte de los usufructos de estos espacios o territorios se encontraban ligados a los gastos comunes, particularmente a fiestas y gastos de la iglesia, lo que permitía una distribución de la riqueza al interior de las comunidades; por ejemplo, desde el siglo XVIII el pueblo de Culhuacán registró importantes desavenencias por la explotación de una salitrera de propiedad comunal arrendada a particulares, con la que se financiaban gastos de la iglesia.[15]

Entre 1825 y 1828, el gobierno republicano creó comisiones para repartir los bienes de las parcialidades, pero a pesar de algunas ventas fue obligado a dejar el asunto y dar marcha atrás ante las "múltiples protestas" que generó[16] un proceso de intensificación de las acciones en torno a la preservación de la integridad de sus bienes comunales.

Para dar otro ejemplo, Culhuacán mismo debía recibir 12 000 pesos como renta fija por un censo perpetuo que reconocía la testamentaría de Francisco Sánchez de Tagle sobre la Hacienda de Dolores, más el arrendamiento de otros potreros por parte de pueblos y barrios de la zona.

[14] Nayar Rivera, *En la Casa de la Sal. Monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco,* México, GDF-Delegación Iztacalco, 2002, p. 37; Grupo Nextli, *Memoria y tradición. Pueblo de San Juanico Nextipac,* México, Gobierno de la Ciudad de México-Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades, 2018, p. 11.

[15] Norma Angélica Castillo Palma, "La Revolución en la memoria: las haciendas y el general Herminio Chavarría en Iztapalapa", *Signos Históricos*, vol. 11, núm. 21, 2009, p. 172.

[16] Norma Angélica Castillo Palma, *op. cit*., 2009.

Con la aplicación de la Ley Lerdo, o Ley de Desamortización de Fincas Rústicas y Urbanas Propiedad de las Corporaciones Civiles y Religiosas, en 1856 se afecta en mayor medida los intereses de las comunidades, pues esta norma dictaba que las corporaciones civiles o eclesiásticas adjudicaran en propiedad a los que tenían arrendados los bienes de manos muertas, calculando su precio con la renta que en ese momento pagaban, calculada ésta como el rédito a 6% anual. Inmediatamente actuaron especuladores que buscaban beneficio personal y el acaparamiento de potreros y terrenos comunales, los cuales fueron a parar a las arcas de las haciendas.

En San Juanico Nextipac, la Magdalena Atlazolpa y Aculco se recurrió a la subasta de terrenos con un valor de 11 000 pesos, pasando los bienes en un primer momento a manos de habitantes locales. Existen rastros de estas acciones en una serie de documentos: en 1856, con la venta en 18 partes de un potrero que conformaba la propiedad de Apatlaco, Amulco, Tetlapa y Tetecalco a favor de Manuel Rosas y socios; otro de 1861, que es la escritura de adjudicación de los terrenos denominados Acapasco, La Magdalena, Aculco y Testlapa, hecha a favor de Victoriano Sánchez en nombre de los pueblos de San Juanico, La Magdalena y Aculco; además de un expediente de 1914, que reúne los 42 títulos de adjudicación otorgados a los beneficiarios de la Ley del 25 de julio de 1856 (Documentos 32 y 33 del volumen 2 del Catálogo de Documentos Históricos del Archivo General Agrario).[17] Esto permite visualizar la adjudicación de tierras que antes eran del común y pasaron a particulares, en el caso extraordinario de estas comunidades. Por desgracia, y probablemente por causa de la pobreza, los 18 vecinos a cuyo nombre se adjudicaron los terrenos de San Juanico Nextipac, Aculco y La Magdalena, vendieron parte de los cuatro potreros a Victoriano Sánchez, que ya había comprado otros en Mexicalzingo e Iztapalapa, con lo que la adjudicación seguiría el mismo rumbo que el de muchos otros casos de la región.

Durante la última parte del siglo XIX, los capitales que eran producto de la venta de los bienes comunales se fueron extinguiendo de las arcas colectivas de los diferentes pueblos, por lo que se estableció en 1896 que esos caudales sólo fueran utilizables para el financiamiento escolar o la beneficencia, dejando con ello a los

[17] Regina Olmedo Gaxiola, *Catálogo de documentos históricos del Archivo General Agrario*, vol. 2, México, SRA / CIESAS / Conacyt, 2001, pp. 46-47.

particulares el mantenimiento de las festividades sólo por la vía de la cooperación.[18] En algunos casos se hicieron las demandas de tierras comunales a habitantes de las comunidades, quienes sin consulta previa las vendieron a las haciendas, como en el caso de Iztapalapa, donde Mariano Gálvez, en 1860, fraccionó terrenos de esta forma.[19]

La vocación chinampera y agrícola de Nextipac se vio asociada durante toda su historia a los canales que permitían el transporte de mercancías desde Xochimilco y pueblos como Nativitas, Zapotitlan, Tulyehualco y Mixquic, hasta los mercados de San Lázaro, La Merced y Jamaica, llegando por los canales Nacional y La Viga. "En este último confluía el canal de Chalco con mercaderías de Chalco, Xico, Tláhuac, Xomatlán y Culhuacan, que se unía con el de Xochimilco a la altura de Mexicalzingo, para pasar después por San Juanico, Ixtacalco y Santa Anita, antes de llegar a La Viga".[20]

Por ello, durante todo el siglo XIX fueron desarrollados proyectos para ordenar y modernizar el transporte fluvial en los diferentes puntos ribereños considerados de alto potencial económico. Así, en 1853 el vapor general *Santa Anna* daba sus servicios entre el embarcadero, al inicio del Paseo de la Viga, y la población de Mexicalcingo; cobraba 3 reales hasta San Juanico, tardando menos de 2 horas en llegar de ese punto de la Viga a Mexicalcingo.[21] Un tiempo para entonces inédito, pero todo ello cambiaria durante en la centuria siguiente.

Los problemas socioeconómicos y la presión sobre las tierras de las comunidades continuarían al iniciar el siglo XX, lo que desencadenó movimientos sociales, siendo el principal la Revolución de 1910. La adhesión de las comunidades de la zona al movimiento zapatista marcó la época, y sus efectos serían importantísimos para el desarrollo de los acontecimientos futuros.

En este contexto, el levantamiento del general Herminio Chavarría, nativo de Aztahuacán, comunidad próxima (pueblo que fue quemado por el ejército federal), motivó la instalación de uno de los cuarteles zapatistas en el Puente del Garay, sobre el

[18] Norma Angélica Castillo Palma, *op. cit*., 2009, p. 176.

[19] *Ibidem*, p. 174; María Cristina Montaño, *La tierra en Ixtapalapa: luchas sociales. Desde las chinampas hasta la transformación,* México, UAM-I (Cuadernos Universitarios, 17), 1984, p. 29.

[20] Héctor Ortiz Elizondo, "Los pueblos originarios y el inexorable avance de la mancha urbana", en Teresa Mora Vázquez (coord.), *Los pueblos originarios de la Ciudad de México. Atlas etnográfico*, México, Gobierno del Distrito Federal / INAH, 2007, pp. 69-73.

[21] Carlos J. Sierra, *Historia de la navegación en la Ciudad de México,* México, DDF, 1984, p. 74.

cerro de la Estrella, cerca del pueblo de San Lorenzo Tezonco (también quemado por tropas constitucionalistas hacia 1915), replegando a los zapatistas al estado de Morelos, de donde no saldrían sino hasta la muerte del caudillo Emiliano Zapata y el colapso del movimiento en 1919.

La hambruna producida por la guerra y la llegada de la influenza española, primero, y la fiebre amarilla después (entre 1916-1919), obligó al establecimiento de lazos entre poblaciones de Morelos, entre ellas Tenanzingo, Tlaltenango y Tepalcingo, que estando en el núcleo zapatista se encontraban en condiciones de sembrar fuera del margen de destrucción causado por la política de tierra quemada del ejército constitucionalista. Desde entonces, cada 8 de diciembre se hace en Iztapalapa una peregrinación de los santos patronos y la edificación de portales de flores o verduras donde se le rinde homenaje a imágenes de Tenancingo.

Es hasta 1924 que inicia el reparto agrario en San Lorenzo Tezonco (con lotes de 20 x 200 metros), que plantea el punto final oficial a este largo proceso. Pero a partir de la década de 1930 se desencadena la crisis del agua en toda la región, que se fue agudizando y terminó por desecar los canales, haciendo poco a poco inoperativo el sistema de regulación lacustre y marcando con ello el inicio de la pérdida de la relación de los campesinos y recolectores con su ambiente, paulatinamente más empobrecido y arruinado. La explotación de los cada vez menores recursos lacustres marcaría el periodo que va de 1940 a 1960, que según Castillo[22] sería el momento en el que llegaría a su apogeo el proceso.

Para inicios de 1970 es cuando las comunidades terminarán por ser consumidas por el crecimiento de la ciudad. Nextipac, aún, hoy guarda algunos recuerdos de su pasado lacustre entre sus pavimentadas calles, sobre todo en su tradición culinaria y en la memoria de la generación transicional, que ya podemos marcar como francamente citadina.

Las esculturas de San Juan como formas simbólicas

Las esculturas de San Juan Bautista en la comunidad de Nextipac se constituyen en importantes formas simbólicas y éstas permiten

[22] Norma Angélica Castillo Palma, *op. cit*., 2012.

establecer una serie de conceptualizaciones significativas sobre la realidad y la relación entre los grupos sociales involucrados con estas conceptualizaciones.

Juan el Bautista fue hijo de Isabel, prima de la Virgen María y de Zacarías, sacerdote del templo. Es el primero en alegrarse por el nacimiento de Jesús, ya desde el vientre de su madre. El Bautista es un santo y la fiesta celebra su natalicio; aunque esta fecha es arbitraria, lo cierto es que se celebra seis meses antes de Navidad, momento muy cercano al solsticio de verano. Sucede igual con la fecha de su muerte, que la Iglesia católica la ha fijado el día 29 de agosto.

La fiesta de San Juan se asoció con los antiguos cultos solares europeos, teniendo su origen en ritos y cultos paganos que se pueden identificar en poblaciones celtas o celtíberas. Celebraciones relacionadas con las primeras cosechas y el solsticio de verano, donde algunos rituales, como el de las hogueras de la Noche de San Juan, sobrevivieron al cristianizarse.[23] Exploraremos a continuación algunos casos de esculturas de San Juan en diversas regiones de España, de donde creemos se exportaron los modelos básicos en que éstas se comportaban en la Nueva España, lo que nos brindará elementos de juicio sobre los alcances de las conceptualizaciones a las que ellas responden.

La escultura de San Juan Grande se trata de una escultura policroma de bulto redondo, posiblemente del siglo xviii, y podría estar relacionada con la separación de los curatos que ya he explorado antes, propuesta con Álzate, y ser resultado de una compra o adjudicación proveniente de una iglesia del mismo curato, pero con mayores recursos, que terminó en la iglesia de Nextipac.

Existen ejemplos de restauración de esculturas de bulto redondo de San Juan Bautista tanto en España como en México. Así, la vallisoletana (de Valladolid, España) de Juan de Ávila (1652-1702), recién restaurada en 2016 para el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, proveniente del Oratorio de San Felipe Neri de esa ciudad. Esta escultura muestra el resultado de la tercera generación de escultores de esta parte de España en camino a la escultura dieciochesca (figura 2).

[23] Ma. Esther Pacheco Medina, "San Juan Bautista: tesoro del claustro de la Catedral de Tulancingo", en Carmen Lorenzo Monterrubio (coord.), *Perspectiva histórica del Arte I*, México, Pachuca de Soto, Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, p. 89.



Figura 2. San Juan Bautista de Vallisoletana (España) de Juan de Ávila (1652-1702). Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Fuente: <https://agustinosrecoletos.org/2023/12/domingo-2o-de-adviento-comienza-el-evangelio-de-jesucristo/>

Los escultores que tomaron el tema de San Juan Bautista durante la primera mitad del xvii, impulsaron una moda de representación al buscar presentar dos esculturas del santo con diferencias claves para colocarlas una frente a la otra. Las dos representaciones del mismo personaje, uno sentado y el segundo de pie, en un espíritu contrarreformista, eran para simbolizar la vida activa y la contemplativa del mismo beato en una contraposición entre las dos esculturas.

> El impacto de las creaciones fernandinas (Gregorio Fernández 1576-1636) se hace patente en el San Juan Bautista que Juan de Ávila tallará 86 años después de que Gregorio Fernández creara el modelo, lo que induce a pensar en una exigencia de los comitentes de que así fuera. En ella el escultor se ajusta con fidelidad, en todos los detalles, al modelo fernandino, del que apenas difiere en pequeños matices de la cabeza, como la melena algo más recortada, los bucles resaltados sobre la frente, la perilla en lugar de una barba poblada y, sobre todo, la juventud del personaje representado, elementos en los que Juan de Ávila aporta sus dotes creativas, apartándose del envaramiento y las deficiencias técnicas que presentan las copias de obras de Fernández realizadas años antes por su maestro, Francisco Díez de Tudanca, al que demuestra superar con creces.

> […] En esta escultura destaca la calidad de ejecución, la preocupación por dotar a la figura de movimiento (*Serpentinata*)[24] dentro de la hornacina a la que estuviera destinada a través de movimientos abiertos en el espacio, propios del más recalcitrante barroco; la fidelidad a Gregorio Fernández, a modo de homenaje, en los pequeños detalles, como en la simulación de la saya de piel, con pequeñas madejas talladas en los ribetes y simuladas por la policromía en las superficies del anverso, contrastando con la piel sin curtir del reverso, así como las costuras unidas con cintas visibles en un costado, la minuciosa piel naturalista del cordero recostado o la aplicación de ojos de cristal. A ello se suma una esmerada policromía que realza los matices de las carnaciones y contrasta la austeridad de la saya con la brillante orla que recorre el simbólico manto rojo haciendo aflorar el oro.[25]

Un caso más, la escultura de San Juan de la Escuela del Toro de Tordesillas que se encuentra en el Museo Iglesia de San Antolín y que proviene del Monasterio de Carmelitas Descalzas, ambos de esa misma ciudad española. Escultura en la que se refleja el cambio entre el manierismo y el barroco de fines del siglo xvi y principios del xvii (figura 3).

La escultura de tamaño natural, datada hacia 1621-1622, fue solicitada al taller de Sebastián Ducete y Esteban de Rueda por los miembros de la Orden Hospitalaria de San Juan de Malta, entonces y hasta su extinción, en 1945, localizada en el Convento de Tordesillas.

> La escultura representa a San Juan Bautista con los atributos tradicionales, tan repetidos en el renacimiento español, con la figura erguida del que es considerado por la tradición cristiana como precursor de Cristo, con una potente anatomía y vestido con una ruda y áspera túnica de piel de camello, semejante a un cilicio, a la que se superpone un manto rojo que hace alusión a su futuro martirio.

[24] *Serpentinata*, movimiento de una escultura en S (helicoidal ascendente), donde se denota una mayor tención corporal, desplazando el centro de gravedad de la escultura a un lado, requiriendo para esto un estudio más profundo que una con *contrapposto*; es característica estilística del manierismo, aunque se comenzó a utilizar durante la época clásica antigua.

[25] J.M. Travieso, "Theatrum: San Juan Bautista, la huella fernandina en las postrimerías del siglo xvii", en *Domvs Pvcelae* (blog de la Asociación Cultural de Valladolid, España), publicado el 11 de noviembre de 2016.



Figura 3. San Juan de la Escuela del Toro de Tordesillas, Museo Iglesia de San Antolín, proviene del Monasterio de Carmelitas Descalzas (España). Refleja el cambio entre el manierismo y el barroco de fines del siglo xvi y principios del xvii. Fuente: <http://domuspucelae.blogspot.com/2018/11/excellentiam-san-juan-bautista-el.html>.

En su mano izquierda sujeta un libro, como símbolo de la predicación de la palabra de Dios, sobre el que está recostado un pequeño cordero que alude al sacrificio de Cristo, según las propias palabras del Bautista cuando vio a Jesús dirigirse hacia él: *He aquí al cordero de Dios; he aquí al que quita el pecado del mundo*. Esta referencia es explícita en la cruz que porta en su mano derecha, convertida en un estandarte al llevar incorporada una banda en la que aparece bien visible una inscripción con el testimonio: Ecce Agnus Dei.[26]

San Juan Bautista en la Nueva España

En la Nueva España tenemos el caso de un San Juan Evangelista, que es importante colocar en la palestra, al comparar temporalmente el tratamiento dado a los paradigmas anteriores y los aplicados a nuestras esculturas.

Poco después de la llegada de los franciscanos a la región de Texcoco, en 1527, éstos diseminaron su trabajo muy rápidamente en comunidades como Otumba, Tepeapulco y Tulancingo, espacios

[26] J.M. Travieso, "Excellentiam: San Juan Bautista, el esplendor de la escultura barroca toresana", en *Domvs Pvcelae* (blog de la Asociación Cultural de Valladolid, España), publicado el 2 de noviembre del 2018.

donde fundaron conventos. Es muy conocido que la designación de los santos patronos de las poblaciones recién conquistadas, como es el caso, obedecía la mayoría de las veces a la búsqueda de cierta coincidencia entre las fiestas del calendario cristiano y las desarrolladas por el panteón prehispánico. Por ejemplo, en Tianquismanalco, en la región de Atlixco, Puebla, se optó por san Juan Evangelista, ya que éste tenía como epítome la virginidad, en nahual *telpochtli*, uno de los nombres de Tezcatlipoca. La fiesta se hizo a san Juan como se hacía en la antigüedad a tal divinidad mexica.[27] En el caso que utilizaremos como referencia, el de Tulancingo y su convento, aunque no se ha encontrado elemento alguno sobre el culto a esta deidad, si podemos decir que en el vecino Tepeapulco se encontraba un santuario importante a Tezcatlipoca.

En el bautisterio de la catedral de Tulancingo se encuentra una escultura restaurada en 2010 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), una imagen de madera tallada y policromada de San Juan Bautista de *circa* el final del siglo XVI. Es una escultura desbastada en la parte posterior, de una altura de 1.83 metros (figura 4).



Figura 4. San Juan Bautista del Bautisterio de la catedral de Tulancingo, Hidalgo. Fuente: Ma. Esther Pacheco Medina, "San Juan Bautista: tesoro del claustro de la catedral de Tulancingo", en Carmen Lorenzo Monterrubio (coord.), *Perspectiva histórica del Arte I,* México, Pachuca de Soto, Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, pp. 83-102.

[27] Fray Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* México, Porrúa (1ª. ed. en la Colección "Sepan Cuántos…", núm. 300) (1ª. ed. de Biblioteca Porrúa, 1956), 1975, p. 682.

> La imagen representa a san Juan Bautista de cuerpo entero, erguido, con el pie izquierdo adelantado, en actitud de caminar. Está vestido con la característica piel de camello; a diferencia de otras imágenes del santo, la piel de camello se anuda sobre su hombro derecho a la manera indígena. Esta peculiar característica nos permite suponer la mano indígena en la elaboración de esta obra de arte. La antigüedad de la misma, justifica el hecho de que algún natural haya sido el autor de la misma, pues las restricciones sobre la elaboración de las imágenes estuvieron vigentes a partir de las últimas décadas del siglo XVI. Sobre la piel de camello, el santo porta un largo manto rojo, con decoraciones y vivos dorados, que también se aprecian en la piel de camello.[28]

Representado como un joven fuerte, con expresión serena y ojos implorantes pintados sobre cascarón de huevo, con dientes verdaderos incrustados en su boca, encarnaciones sonrosadas de gran calidad, barba corta y cabello largo y oscuro, porta el callao en forma de cruz y su manto rojo que es muestra de su martirio. La talla de las manos es cuidadosa, pero y como una característica general de todo el trabajo, éstas son de mayor tamaño sin guardar la debida proporción anatómica, como en algunas otras partes del cuerpo (por ejemplo, la pierna izquierda), lo que denota la probable mano indígena. Mostrando un san Juan muy musculoso que intenta una línea o figura serpentinata, pero sin lograrlo a cabalidad.

Esta escultura se encuentra entre las producidas por el arte escultórico indocristiano,[29] en cuyas características se encuentran: perfiles angulosos, poco volumen de las obras, ingenuidad en el tratamiento de la figura humana (que a veces resulta en la desproporción); problemas asociados a las condiciones en las que trabajaban los artesanos que copiaban, en muchos casos, sus obras a partir de grabados europeos y que se enfrentaban a las estructuras gremiales y sociales explicitadas en las ordenanzas que regían el gremio.

Para definir las disposiciones generales de este gremio, podemos decir que los artífices de arte escultórico primero se encontraron organizados en el gremio de los carpinteros (1568), a lo que se opusieron, logrando en las Ordenanzas de 1589 colocar a los entalladores y escultores como oficios trascendentales en la difusión de la fe,

[28] Ma. Esther Pacheco Medina, *op. cit*., p. 93.
[29] Constantino Reyes Valerio, *Arte indocristiano,* México, INAH (Obra Diversa), 2000.

considerándolos como "adornadores del credo divino", siendo en las Ordenanzas de 1703 cuando definitivamente salen del gremio de los carpinteros. Pero hay que considerar que todas estas disposiciones se guiaban por una estricta distinción de castas que, por ejemplo, prohibía a negros esclavos el examen que les permitiría montar su taller y vender su obra, aunque éstos aventajaran a sus compañeros en capacidades.

Los artistas indios se separaron de las Ordenanzas en 1589, pues en ellas se les libró de obligaciones, dejando que hicieran "libremente" sus oficios, aunque en 1703 se les volvía a obligar a los exámenes gremiales que exigían la perfección y la correcta factura de las imágenes, condiciones ponderadas como actos de "honestidad y decencia".

Por otro lado, en muchos casos, en la España de ese momento la manufactura de una escultura constituía una erogación muy importante. Los registros de una de ellas realizada en Alcaraz, España (1584), nos permiten conocer detalles del encargo. Juan de la Barrera, escultor y vecino de Alcaraz, se comprometió a producir una escultura de San Juan Bautista, de la que se especificó el tamaño: seis cuartas de largo; el precio acordado fue de 8½ ducados, y debía realizarse en tres pagos; el tiempo para la entrega fue de dos meses y medio. La escultura, una vez terminada, debía enviarse al dorador, Juan de Contreras, vecino de Villanuevas, quien también recibió instrucciones precisas para el trabajo:

> La capa dorada por el exterior con guarniciones grabadas y de […] color carmynes [...] Por el interior plateada. La vestidura de debaxo de color de camello peleteada y la deadema dorada […] Las encarnaciones, barbas y cabellos al óleo y la basa también al óleo de color verde. Como atributos y símbolos del Bautista, un libro pintado de plata, un cordero y una cruz dorada. "El precio del dorado de la escultura se estipuló en doce ducados". Lo anterior nos permite constatar la importancia de un encargo de esta naturaleza.[30]

En total, en ese proyecto fueron erogados 8½ ducados para la talla y 12 ducados para el dorador, en total 20½ ducados, cuando el ducado era la unidad de monedas de oro equivalente a 11 reales de plata castellanos y 375 maravedís, lo que equivalía a un total de 225½

[30] Ma. Esther Pacheco Medina, *op. cit.*, 98.

castellanos; en la España del siglo xvi era una pequeña fortuna; probablemente fue un fenómeno que se reproduciría en la Nueva España y que sin más era un lujo que difícilmente pudiera darse un pueblo pequeño como San Juanico Nextipac.

Ahora bien, en la escultura barroca la situación que se pretende evocar es captada por el artista en su clímax, reflejando la tensión fundamental mediante la energía y el movimiento de la acción, individualizando a los personajes a través de la creación de una personalidad propia, lo que permite la representación de escenas de éxtasis, martirio y aparición.

Los creadores buscan la personificación de sentimientos, pasiones y temperamentos mediante la aplicación de técnicas muy depuradas de representación detallada y realista de la piel, ropas, aspectos físicos, etc., enmarcadas por el correcto empleo de la perspectiva, el espacio y la proporción. Buscan juegos de luz y sombras que difuminan los contornos, enfatizando aspectos relevantes de las esculturas. Esta corriente inicia a principios del siglo xvii y terminará en la segunda mitad del siglo xviii en Europa.

En América Latina, el barroco presenta tintes más decorativos, lo que afectará la escultura ornamental interior y exterior, que en arquitectura contará con un estilo abigarrado. En particular, en México destacará el peninsular Jerónimo Balbás, llegado a la Nueva España a principios del siglo xviii, quien será el autor del retablo del Altar Mayor de la iglesia del Sagrario. Aunque también la Nueva España se nutrirá de la imaginería popular que floreció en Guatemala, con Quirio Cataño y Juan de Chávez.

Un detalle de la parte final del barroco en España y en la Nueva España se identifica en el desuso del colorido, mientras que en territorios americanos se produjeron esculturas con gran riqueza policroma y diseños del estofado, así como la inclusión de materiales como pelucas, uñas naturales, trozos de hueso, ojos de cristal, corchos y aureolas o resplandores de plata.[31]

Dicen los que saben que existe un desconocimiento muy grande del estudio de la escultura novohispana, teniéndose apenas ejemplos de algunos acontecimientos. Entre el segundo y tercer tercio del siglo xvii es el momento en que se consolida una gran cantidad de talleres en la Ciudad de México con otras importantes obras

[31] María del Consuelo Maquívar, "Los escultores novohispanos y sus ordenanzas", *Historias*, núm. 53, pp. 89-100.

novohispanas, intentando cubrir la demanda de imágenes que pedía una sociedad volcada hacia lo religioso. Es en ese momento en que se pasa del naturalismo a una plástica claramente barroca, lo que lleva en 1703 a la consolidación del gremio de entalladores, coincidiendo con un proceso de crecimiento de la producción de retablos y de la escultura unida a ella, sin contar con la imaginería producida para particulares. Todo ello en el marco de un auge económico vivido en el virreinato durante toda la segunda mitad del siglo XVII.

Este proceso se encontró unido a la construcción y dedicación definitiva de la catedral, que concentró la capacidad de los talleres y artistas más capaces y famosos de entonces, y que a juicio de Javier Cuesta[32] será "la generación que dará paso a una nueva forma de entender la escultura a partir de principios del siglo XVIII", ya plenamente barroca.

Es de considerar que también existe un fenómeno de importación de obras escultóricas a la Nueva España, en particular sevillanas, de los talleres de Juan Bautista Vázquez, el Viejo, que ha sido estudiado para el final del siglo XVI y principios del XVII. Obras que influyeron de manera extraordinaria en la producción local a lo largo de toda la décimo séptima centuria.

La petición para la manufactura de las nuevas Ordenanzas gremiales de 1703 fue firmada por Tomas Xuares, Juan de Rojas, Gregorio Godoy y Francisco Rodríguez de Santiago, que unidos a figuras como Miguel y Nicolás Jiménez (tallistas de relieves catedralicios), forman el probable grupo de alta gama dentro de los productores artísticos de la época. En términos económico-sociales:

> La situación económica que gozaron los artistas nos aclara el plano social en el que se desenvolvieron y en la Nueva España esta situación está, en la mayoría de los casos, relacionada con su raza. A partir del siglo XVII, y siguiendo las pautas de la sociedad, el número de artistas de origen europeo fue disminuyendo en relación a criollos, mestizos o indios, sin embargo, fueron ellos —peninsulares, europeos o criollos— los que llevaron a cabo las obras de mayor envergadura durante esta etapa. Tal es el caso de Pedro García Ferrer, artista de origen aragonés formado en Valencia en los círculos de Francisco Ribalta, escultor y tracista arquitectónico en tierras novo-

[32] Luis Javier Cuesta Hernández, *La consolidación del barroco en la escultura de la ciudad de México (1667-1710),* México, Universidad Iberoamericana.

hispanas, que trabajó en la ciudad de Puebla como asesor en materias artísticas del obispo Juan de Palafox, y del arquitecto Diego de la Sierra, oriundo de Sevilla, autor junto a José Durán de la iglesia del noviciado de Tepotzotlán y maestro mayor de la Catedral de Puebla; del pintor Baltasar de Echave Orio, originario de un pueblo de la provincia de Guipúzcoa, o de los escultores Diego Ramírez, natural de Sevilla, o Francisco de la Gándara, nacido en un pequeño pueblo de la provincia de Burgos.[33]

Uno de los problemas fundamentales de las Ordenanzas que regulaban la producción de dichas obras, se refería justamente a la llegada de estos artistas europeos al territorio de la Nueva España, pues se consideraba que ellos estaban facultados para vender sus obras de inmediato, condición que era entendida como competencia desleal frente a los criollos y mestizos agremiados.

Todo este complicado proceso hace que hoy existan grandes dificultades para la adjudicación de la autoría de las obras, tanto por la complejidad de los trabajos, donde numerosos artesanos y especialistas incorporaban su conocimiento y trabajo en una sola obra (por ejemplo, entalladores y pintores o estofadores que podían incluir doradores, encarnadores, etc.), como por que existía una gran centralización en la dirección del trabajo de todo un taller, lo que hace que en los contratos sólo aparezcan muy pocas firmas, y las pocas firmas de los objetos frecuentemente se encuentran al interior de las cabezas o en las bases de las esculturas (que pueden ser retiradas) y aun así es difícil saber si se trata del entallador o el pintor de la misma.

El San Juan Bautista Grande de Nextipac

El San Juan Bautista (Grande) existente en el templo de San Juan Nextipac, es una escultura de bulto redondo de madera ensamblada y tallada, policromada y estofada, prácticamente de tamaño natural con 158 cm de alto y 80 cm de ancho. Con sus marcados

[33] Fátima Halcón, "El artista en la sociedad novohispana del Barroco", en Arsenio Moreno Mendoza (coord.), José Manuel Almanza Moreno (ed. lit.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad,* Sevilla, España, Universidad Pablo de Olavide, 2001, p. 93.



Figura 5. San Juan Bautista (Grande) de la comunidad de Nextipac, Autor desconocido, *ca*. 1700. Fuente: CNCPC-INAH. Tomás Villa (2020).

contrapposto y el buen manejo de los claroscuros en los pliegues de las telas y pieles que la cubren, éstos parecen colocar la escultura en modelos entre manieristas y barrocos de la primera mitad del siglo XVII (figura 5).

Una excelente interpretación del avejentado personaje cuyo cuerpo consumido muestra el organismo de un joven ante los estragos y los rigores de la vida del asceta, es la imagen del actuar del hombre predecesor de Jesús. Su manto, hoy en tonos dorados y rosas, podría haber estado pintado de rojo y oro como marca el canon (dato que dejo a los restauradores y sus afanes).

> Es una representación de un hombre de mediana edad de pie, sobre una base de forma irregular. Su cabeza esta erguida mientras que su mirada se dirige al frente y ligeramente hacia arriba; ambos ojos están abiertos y el ceño se frunce; tiene la boca abierta donde se aprecia parte de la dentadura, la cual es tallada. Su cabello es ondulado y le llega a la altura de los hombros; es barbado con una coloración café oscuro. El brazo derecho de la escultura se dirige al frente mientras sostiene en la mano un báculo en forma de cruz; la mano esta entrecerrada.

El brazo izquierdo se flexiona al frente a la altura de la cintura con la palma extendida; sobre ella descansa un libro con un cordero echado; las piernas están ligeramente separadas; es posible apreciar sus pies desnudos ya que va descalzo. Viste una piel de cordero que cae sobre su hombro izquierdo; las patas del cordero se cruzan sobre el hombro y la cabeza de éste se ubica en el costado derecho de su torso; el hombro derecho está desnudo y se aprecia parte de su pecho y esternón. La piel está atada a la cintura con una cuerda; muestra una decoración de hoja de oro y esgrafiado; debajo a la altura de los pies surge una zona con pelaje del animal; sobre este elemento lleva un manto de textura lisa decorado con motivos fitomorfos —en hoja de oro con punzonados— que cubre su brazo izquierdo. Actualmente la imagen se localiza en el nicho derecho del altar principal; la obra no sale a procesión por lo que permanece en dicha localización y no sufre ningún tipo de manipulación.[34]

Tres son las particularidades que desearía puntualizar de la escultura: ella porta un vellocino en lugar de la canóniga piel de camello, tal vez para enfatizar su carácter de mártir. Mientras que el manto se nos muestra, como lo hemos dicho, en un tono más rosado que rojo, producto tal vez de la manipulación o alteración de los materiales usados en ella, y tercero, la mano izquierda que sostiene el libro y el cordero muestra un manejo menos diestro de la anatomía, al mostrar la palma enteramente plana y sin los juegos que son apreciables en la mano derecha, donde descansa el báculo de forma cruciforme y sección hexagonal.

Es probable que la escultura de San Juan Bautista sea un elemento cuya manufactura debió hacerse durante la construcción de los altares manieristas o barrocos en la Ciudad de México, probablemente en un taller con importantes artesanos, y que por su costo fuera difícil pagar por una comunidad de campesinos. Es más probable que la imagen llegara a Nextipac como compra durante el siglo XVIII, probablemente al transformarse la organización de San José de los Naturales y su reorganización ilustrada que incluyó el desmantelamiento de los altares barrocos o manieristas, para introducir

[34] Hugo Orendain Arias, Roxana Rojas Ríos, Angélica Vázquez Martínez y Tomás Villa Córdova, "Reporte de comisión a la iglesia de San Juan Bautista, pueblo de San Juanico Nextipac, alcaldía de Iztapalapa, CDMX, a la Lic. María del Carmen Castro Barrera, coordinadora Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH)", 17 de febrero de 2020, p. 4.

los neoclásicos en numerosas iglesias y capillas, o incluso pudo realizarse posterior a este hecho, aprovechando el proceso de desuso de muchos materiales de este tipo a partir del reinado de Carlos III. Por desgracia, la documentación con la que contamos no refiere la historia específica de este particular objeto.

El hecho es que el culto público a la imagen puede contar ya con muchos años, y por lo tanto, la organización de la comunidad para llevarlo a cabo ha pasado por periodos problemáticos y de reorganización distintos. Esta larga trayectoria ha permitido el cambio y la consolidación de las tradiciones y discursos aplicados a la escultura de San Juan Grande, que se ha convertido en el centro del culto público de la comunidad de Nextipac.

En el caso del San Juan de la Misa, Peregrino o Chico, se trata de una imagen de madera tallada y ensamblada, policromada, que representa a un hombre de mediana edad de pie sobre una basa cuadrada. Este personaje se encuentra erguido con los pies ligeramente separados, intentando generar, sin lograrlo, un *contrapposto*. La escultura de carácter popular podría caracterizarse en mucho como hierática, pues cumple con las leyes de la frontalidad, la rigidez de sus actitudes, el uso de colores planos y la casi ausencia de expresividad en sus acciones y actitudes. Sin menospreciar con ello la calidad en la talla. El personaje se encuentra cubierto con una piel de animal ceñida a la cintura y un manto de color rojo, y le fue agregado en la mano derecha (mediante un tornillo para tablarroca) una pequeña concha de bivalvo,[35] sosteniendo un báculo de forma cruciforme en la mano izquierda (figura 6).

Sus dimensiones son mucho menores a la escultura anterior, al contar con 64 cm de alto y 35 de ancho; es trasladado para los quehaceres impuestos mediante un anda-nicho de madera y vidrio realizado ex profeso y, como medio de sujeción al mismo, ocupa tornillos comerciales.

De las entrevistas

Las entrevistas se realizaron a actores y a parientes cercanos de quienes instauraron la mayordomía de la "misa" en la población de San

[35] Una vieira de la familia de los *Pectinidos*, molusco bivalvo comestible asociado al peregrinaje del Camino de Santiago.



Figura 6. San Juan Bautista de la comunidad de Nextipac (Chico, Peregrino o de la Misa). Talla moderna, *ca*. 1965. Fuente: CNCPC-INAH. Tomás Villa (2020).

Juan Nextipac, alcaldía de Iztapalapa, Ciudad de México, y también charlas informales en torno a los trabajos con miembros de la comunidad. Las entrevistas refrendaron la posición de que la escultura de bulto redondo, conocida como San Juan Chico o de la Misa, es venerada desde hace aproximadamente 50 años y comienza a ser vista como parte de una tradición.

En las conversaciones se describe que fue realizada por un tallador anónimo morelense, probablemente del pueblo de Jonacatepec[36] (Tierra Caliente del estado de Morelos), en un madero de colorín, que según nuestras fuentes fue traído de Chalma. Debido al carácter anónimo del artesano no contamos con mayores datos sobre su factura, quedando sin determinar si esta obra pertenece a un tallador cuyo trabajo es esporádico o si se trata de una talla hecha en un taller con cierto grado de formalidad.

A principios de la década de 1970, la pieza se encontraba en poder de su dueño, el señor Maximino (de apellido Rodríguez o Malverde), que radicaba en la Ciudad de México y la mantenía a resguardo en un nicho para su culto privado. El hecho fue conocido por parientes (primos) y amigos de San Juanico Nextipac, conformando un grupo entre los que se encuentran los señores Lucio y Roberto Luna Ramírez, Francisco Peña y Benito Sánchez, quienes se reunieron a principios de aquella década para crear la mayordomía en derredor de la escultura, propiedad del señor

[36] Existe una probable confusión entre Jonacatepec, población que existe en el estado de Morelos, y Jocotitlán, que es un pueblo del Estado de México.

Maximino. Así, dicha representación inicia sus acciones en el año de 1973, siendo aproximadamente hasta 1976 cuando los integrantes de la mayordomía principian las actividades en las procesiones. Dicha mayordomía tiene un carácter cerrado, pues sus miembros pertenecen casi exclusivamente a las familias de los fundadores y sólo en algunos casos se ingresa a este círculo por invitación de los miembros.

Sus actividades se relacionan con un calendario religioso que va a la par con el de algunas otras mayordomías (ya consolidadas) y cuyo acto principal es el desarrollo de una misa solemne que incluye la actuación de un coro, la colocación de una portada en la entrada principal de la iglesia y la preparación y colocación de adornos en el interior del recinto religioso, aunado a la preparación y celebración de una reunión de los mayordomos a puerta cerrada (comida). Las actividades son efectuadas en el mes de junio de cada año, en el domingo siguiente a la fiesta "grande", junto con la celebración de varias procesiones que integran a la mencionada escultura como un elemento más de los que interactúan en la comunidad.

La escultura participa en un circuito religioso que comprende cinco fiestas, en un recorrido anual, en el cual se halla en continuo movimiento, ya sea en procesiones (cuatro al año), misas y varios diversos actos religiosos. La inclusión en el circuito, en efecto, da fuerza al discurso que sustenta al objeto. Con ello comienza a participar de un aura donde la escultura es vista como un elemento que guarda aspectos fuera de lo común, gozando de la plenitud al ser de "otro" tiempo, que es esencialmente un no-tiempo, o mejor dicho, es el tiempo religioso del "eterno presente".

Precisamente, por encontrarse en este "eterno presente", el tiempo religioso es un tiempo único del origen perteneciente a los antepasados, pero antepasados como los mencionados por Zorrilla o Lope de Vega cuando referían: "Los muertos que voz matáis gozan de cabal salud"; pues el ciclo los recupera y con ello los reinstala no sólo en relación con el objeto, sino también en relación con el culto público, consolidando los fragmentos de los discursos generadores de aura.

Para efectos de la conservación del objeto, tenemos referencia de que la escultura y el anda-nicho donde se encuentra, son afectados por diversos efectos climáticos (como la lluvia, el calor, etc.) que menoscaban su estado físico.

En las entrevistas se observa la construcción de una serie de elementos de discurso en la que se palpa la construcción de una

"objetividad" que ordena la realidad, de tal manera que se pueda operar por la colectividad mediante el uso de los discursos relativos al objeto. Es entonces cuando el objeto se convierte en asidero de ese entramado social, construyendo una "realidad" social que toma como pivote el mensaje del objeto.

Como forma simbólica (FS) en el análisis de esta escultura, hay que tomar en cuenta que ambas piezas son materia de procesos de valoración-evaluación que las aprueban o refutan con parámetros determinados socialmente. Este elemento parece permear, en este momento, en la construcción de los discursos que explican la existencia e inclusión de la escultura procesional del San Juan Chico en los diferentes circuitos sociales asociados con las fiestas religiosas, en complementariedad con San Juan Grande.

El momento en el que se encuentra dicha valoración, en la particular FS que tratamos, ésta permite que exista por parte de alguno de los informantes la duda sobre las condiciones de su origen. En un momento más estable de la situación, el mito en derredor de la escultura debería propiciar la generación de un estado de "Verdad Discursiva", pues los mitos tienen como una de las condiciones o propiedades básicas tal estado de verificación, ya que hacen verdaderos los orígenes del mundo o de la parte de la existencia que explican; de ahí su poder. Por ello consideramos que esta escultura se encuentra en el límite inicial de la construcción de su propio mito de origen. En una de las entrevistas dicen no saber "si eso sea verdad", poniendo en duda la veracidad de lo que se cuenta, cuestión que creemos es clave para entender el estado del arte descrito.

El análisis general de los datos que devienen de las entrevistas permite darnos una idea de la conformación de estos discursos en el planteamiento de grupo. El siguiente cuadro nos permite identificar algunos de los elementos generales de estos planteamientos, pues muestra este proceso en el momento de recuperar la información.

Más allá de los fines originales de las entrevistas (recuperar información del origen y la temporalidad de la pieza), las consultas permitieron atisbar algunos aspectos básicos del estado en que se encuentra el proceso de construcción de los discursos aplicados al objeto, en una parte de la "biografía" de la FS misma. Esta condición la considero importante, ya que son aspectos fáciles de reconocer en las formas simbólicas ya consolidadas.

En el cuadro contiguo planteo consideraciones sobre las relaciones con el objeto y la percepción de él, desde la puramente

material hasta la relación con el discurso y la función social esperada por los interlocutores.

Cuadro 1.

En cuanto al objeto	Elementos	Intención de percepción	Interpelación social	Función social
Imagen de San Juan Nextipac	Se trata de una nueva versión de una escultura de culto con una tradición emergente	Adicionar al culto local	Conformar un grupo nuevo paralelo pero subordinado a los tradicionales	Genera un nuevo organismo social con atribuciones tradicionales
Talla realizada por un autor desconocido en Morelos en fecha desconocida	Se pierde la relación autor obra y se persigue la de fundar como propietario a la colectividad	Perder las relaciones que unen al objeto con lo profano para poder plantearla plenamente como imagen puramente religiosa	Se busca un entorno mágico en tiempo y espacio más ligado al discurso mítico que la sustente en la comunidad	Desvincula al objeto de la historia profana y de la existencia común
Tronco de madera traído de Chalma	Vincula la materia prima principal del objeto con un material único especial proveniente de un espacio sacro históricamente importante	Genera un vínculo fuerte entre "la carne del objeto y lo sagrado". Genera aura en la escultura	Se localiza la materialidad del objeto en el área de lo sagrado	Permite ubicar al objeto dentro del cuerpo de la cosa sagrada
La pieza se encontraba en un tiempo de definición imprecisa en poder de un particular, pero tratado con justicia como cosa divina	Es colocado en un nicho, pero era propiedad de un particular cuyo nombre comienza a ser diluido	El objeto pasa de la esfera personal y privada a lo público y colectivo, pero siempre es tratado como parte de la cosa divina	Al ser un objeto divino es lógico y deseable que el objeto pase de lo privado a lo público	El objeto tiene un adecuado trato al pasar a tratarse de un bien colectivo
Grupos de amigos y familiares recuperan el objeto para el goce colectivo en una fecha recordada	Se cuenta 1973 como inicio de la mayordomía de San Juan de la Misa	El actuar en favor del común es acto meritorio y es recordado como un momento importante en la historia del objeto y sobre todo de la colectividad	Inicia una tradición que se afianza como tal con el pasar del tiempo. 1973 es el momento en que inicia la vida comunitaria de la institución	Permite contar la existencia de la institución y es un punto de inflexión en busca de la legitimidad
Las actividades de la mayordomía se encuentran en un circuito religioso paralelo y complementario a las actividades de "oficiales"	Las actividades se unifican con las demás mayordomías	Generar una serie de eventos complementarios y coordinados con la comunidad	Pretensión de complementar las actividades tradicionales buscando el enriquecimiento de las mismas	Fortalecer los circuitos religiosos comunitarios

Realización de una misa solemne el domingo siguiente a la fiesta principal	Actividad que se realiza con atributos de misas como música y coro o misa en latín, lo que hace el acto, digamos, más tradicional o apegado a la "tradición"	El acto principal desarrollado en la iglesia representa el punto álgido de la (nueva) tradición	Es aceptado el acto litúrgico	Pretenden incorporar elementos de lo que se considera una misa antigua o tradicional en un acto nuevo enriqueciendo la tradición

Fuente: elaboración del autor.

Una revisión de los datos permite entender que los miembros de la mayordomía de San Juan de la Misa construyen un discurso a través de los actos relacionados con la escultura y de la forma de interrelacionar éstos con los practicados por otras mayordomías. Es muy importante la integración con los aspectos temporales del ciclo de fiestas de la comunidad, la forma en que ellos han consolidado la inclusión de sus actividades en este ciclo y el modo como la mayordomía de la Banda, el cura párroco y el pueblo en general, han permitido realmente la inclusión de estas actividades en sus ciclos festivos, enriqueciendo la tradición local mediante la inclusión de la misa solemne, la instalación de portadas y adornos en riguroso orden, posterior a la finalización del ciclo de San Juan Grande.

Para los fines de una comunicación más clara, los integrantes de la mayordomía del San Juan de la Misa han constituido primero, o se encuentran en el proceso de construir los elementos necesarios para que el objeto sea considerado como interlocutor viable entre ellos y entre la comunidad. Para ello, a la mayordomía le ha sido necesario ir erigiendo un fenómeno aural en el objeto. Esto implica, entre otras cosas, la manipulación espacio-temporal del fenómeno mismo. Que operen modificaciones en la memoria del pasado, diluyéndola para poder reinterpretarlo y, de esta manera, construir una realidad lógicamente organizada (que tiene los visos de un mito), donde las particularidades son reestructuradas para explicar las esencias vinculadas con el objeto y que permiten definirlo claramente en el orden divino.

La pérdida de claridad forma parte de la vivencia de aquellos que realizaron el proceso primigenio, sólo contando el tiempo a partir de la documentación que los hace partícipes del grupo (el documento de creación de la mayordomía).

Un elemento clave es que el proceso de constitución de la mayordomía de la Misa, tiene su génesis a final de la década de 1960 y principio de la 1970, momento en que la vida de la comunidad finaliza la relación con la chinampa y se transforma finalmente en urbana. Esta consideración esboza una relación de coyuntura histórica y permite socialmente la continuidad histórica de la comunidad, mediante la creación de "tradiciones" (nuevas) que al parecer permitieron lidiar con la metamorfosis y adaptación de los grupos sociales, incorporando a nuevos integrantes de la comunidad (como lo atestigua la integración esta mayordomía).

Un aspecto que se puede apreciar en la creación del fenómeno aural del objeto, es el hecho de que la materia que lo constituye está relacionada en el discurso con la madera de un árbol con propiedades particulares; a saber, madera de un colorín que provenía de Chalma, lugar de procesiones por antonomasia, cargado de un aura importantísima para los pueblos del sur de la Cuenca de México que, por magia simpática, se traslada a los objetos construidos con estos materiales, portando estas mismas propiedades de origen.

De esta manera, el proceso se nos muestra como una construcción continua de discurso que es impulsado a través del objeto, siendo los elementos de esta construcción, mecanismos discursivos y de interpelación y construcción de la realidad social, que fungen como intermediación social con diversas partes de la comunidad y de otras instituciones ya establecidas.

Elementos para la conformación de una biografía de la escultura de San Juan Chico de Nextipac

El momento por el que cruza la mayordomía de la Misa, que resguarda al San Juan Chico, se enfrenta a un importante proceso de transformación para el futuro, pues el cambio generacional permite que se reconfigure la trayectoria del objeto en la comunidad.

El San Juan Chico se integró al culto de San Juan Bautista, desarrollado de manera tradicional, en el momento final de la transformación del mundo rural al pleno inicio de lo "citadino" de la comunidad, lo que mostraba el interés de los fundadores de la mayordomía por la continuación de los elementos que daban coherencia a la comunidad en dicha coyuntura. Las actividades donde se integra el objeto, han ganado un lugar en el ciclo de fiestas, que para mostrar su relación

respetuosa ocupan un lugar pasando las fiestas principales y representan al santo en la medida en que la imagen grande de San Juan ya no forma parte de las procesiones. La trayectoria del discurso, que se hace para entender la historia de la forma simbólica, ha empezado a integrar elementos que le permiten generar un aura propia y que esperamos terminará por distinguirlo del San Juan Grande, formando los primeros elementos de su propio mito en el sentido de determinar su origen, existencia y uso para sus fieles (cuadros 2 y 3).

Cuadro 2.

Categoría	Cómo lo definimos	San Juan Grande	San Juan Chico
Perfiguración	Elementos considerados con anticipación para su construcción como objeto	Se plantea como una escultura de culto en los marcos de la transición al barroco, con base en las concepciones gremiales y religiosas imperantes en la Nueva España	Su manufactura es de carácter popular con rasgos hieráticos marcados, sin pretender una copia del modelo del San Juan Grande
Discursos		Se plantea como una tradición consolidada dentro de la comunidad y en ella participa gran porcentaje de los miembros de la comunidad	Su culto es más cerrado y los implicados directamente son un grupo pequeño de parientes y amigos de los fundadores de la mayordomía de la Misa
Interpretaciones		El uso de la imagen está relacionado con el culto público y éste está dirigido fundamentalmente por el representante de la iglesia, siendo normado desde ésta	Se muestra como una imagen de procesión que toma su lugar en el circuito anual de fiestas después de la fiesta grande, a manera de tomar un respetuoso lugar posterior a la fiesta mayor desarrollada en la iglesia
Asuntos asignados al objeto		Los asuntos principales como rogativas y las fiestas generales son financiadas mediante aportaciones de todos en la comunidad	El grupo de mayordomos se encarga de las fiestas y los elementos asociados a la misma, siendo financiadas sus acciones anuales mediante aportaciones sólo de los miembros de la mayordomía
Alcances históricos		El culto a la imagen se encuentra asociado al desarrollo histórico de la comunidad y podría encontrarse asociado a las reformas desarrolladas durante el siglo XVIII, así que la imagen ha acompañado a la comunidad en los procesos de cambio que devinieron en la integración a la vida urbana actual de Nextipac y la pérdida de sus formas de vida como comunidad campesina; la imagen es uno de los símbolos más tangibles de la tradición	Se trata de una imagen que se incorpora al culto comunitario sólo con la transformación de esta comunidad rural, en una urbana, y su incorporación aún no parece completa por lo menos desde la perspectiva de los mayordomos de la misma

Fuente: elaboración del autor.

Cuadro 3.

Tipificación del componente histórico social	Muestra de la tradición y la permanencia fehaciente de la comunidad ante el cambio	Muestra al parecer un vínculo entre su pasado chinampero y rural con el actual urbano y barrial
Fenómeno de fetichización involucrado	Reproduce los elementos de discurso necesarios para la identificación del personaje bíblico desde la óptica transicional del barroco en la Nueva España, de tal manera que la imagen adopta a través de su larga trayectoria las características de un bien institucional de la comunidad	La imagen muestra los anhelos y expectativas del grupo de mayordomos y representa la imagen principal en las actividades desarrolladas durante el año festivo
Faces de la trayectoria histórico social	Se puede esbozar la historia de la pieza, pero no contamos con elementos definitivos de la misma para determinar claramente esta trayectoria	*1)* Periodo de construcción de la pieza en Morelos; culto privado en la Ciudad de México *2)* Reunión de los fundadores (*ca.* de 1970) que terminará creando la mayordomía (*ca.* 1973) *3)* Inician las actividades de procesión del bien, y con ello su inclusión paulatina al ciclo anual de fiestas en la comunidad, por el grupo de fundadores *4)* Se desarrolla una muda de integrantes de la mayordomía, ampliándose el grupo y continuándose las labores por los nuevos componentes (*ca.* 2000), lo que implica la revaloración de la historia de la mayordomía (e interpretación de la misma)
Discursos de interpretación	La imagen es el elemento más importante que se vincula a la identidad local, junto con el templo, algunas tradiciones entre las que destacan las culinarias (asociadas a la comida lacustre)	Se involucran elementos de la relación con el estado de Morelos, que ya hemos señalado, y además se inserta el elemento de la materialidad del santo con una madera proveniente de Chalma con sus asociaciones a lo mágico y lo santo
Elementos de interpelación	La imagen es identificada como “milagrosa”	La imagen comienza a ser identificada como portadora de atributos, como la capacidad de hacer milagros
Fenómeno aurático	La escultura cuenta con una devoción muy importante entre los feligreses y algunas de las comunidades aledañas; sus características hacen de ella referente para la comunidad y es multirrepresentada en redes sociales, carteles y otros medios	Se comienza a desarrollar una serie de elementos que asocian la construcción del bien con los que guardan características especiales, además de que se le asignan características especiales ligadas con anterioridad sólo a la escultura del San Juan Grande y a las otras esculturas del templo (comienza un fenómeno de separación)
Forma de socialización del discurso	Circuito anual de festividades	Misa anual y actividades del ciclo anual de festividades
Proceso de abducción que acerca al fetiche con el interpelado		

Fuente: elaboración del autor.

Es importante aclarar que la trayectoria de las dos esculturas de San Juan tiene una relación articulada; si revisamos la historia de las dos formas simbólicas, la existencia del San Juan Chico no sólo deviene de la trayectoria del San Juan Grande, sino que en la búsqueda de espacio social intenta complementarla, como apreciamos en el cuadro 3, donde se esboza una serie de cualidades de la trayectoria que permiten notar esta complementariedad.

Pudimos constatar la identificación de dos grupos, uno amplio y muy consolidado de mayordomos de los diferentes santos a los que se les da culto en la comunidad, y un segundo de menor dimensión que ingresa al circuito de culto. Así, para la escultura de San Juan Chico se han venido construyendo canales de comunicación que pretenden buscarle un lugar específico entre los santos existentes en la comunidad de Nextipac. Intentan integrar un nuevo componente al circuito religioso del poblado, pero con ciertas reticencias, pues también se percibe un discurso reflejo donde se plantea que se duplica al santo principal, por lo que en algunos grupos de personas causa problemas; estas condiciones son producto del diálogo por las imágenes.

La historia del objeto es una historia de las percepciones implantadas en él y de las interpretaciones desarrolladas por los que interactúan también con él. En este caso, podemos plantear una historia temprana donde se hace clara la intención de crear el fenómeno aurático, que en general caracterizo con estas fases:

1ª. De génesis: Un primer momento donde el objeto, en este caso es producido para el culto privado a partir de un modelo preexistente que es el culto a la escultura de San Juan Grande. Este fenómeno se encuentra con inercias históricas, como la relación de pueblos del área circunvecina con otros del estado de Morelos, por los acontecimientos acaecidos durante la Revolución; además de la última fase de los procesos de desecación de los canales y de la consolidación de la vida urbana de la comunidad, que no eran asimilables al culto tradicional del San Juan Grande para un grupo particular de la comunidad de Nextipac. La afinidad hacia el culto de la imagen pudo ser importante en la detonación de la siguiente fase. Todos estos elementos son indicios de que el proceso permitía el manejo de una coyuntura histórica compleja.

2ª. De creación de los elementos generales de la institución: En este momento se ve el desarrollo del vínculo que permite el manejo del objeto, no sólo en términos de un culto complementario al de San Juan Grande, sino de la posibilidad de crear una organización con aspira-

ciones de impacto en toda la comunidad. Por ello, la generación de normativas que estructuren reglas de uso y actividades, determinan a poco los alcances y cualidades que ésta presenta ante la comunidad y ante diversas instituciones.

En este momento se estructuran los parámetros generales, la forma de ingreso, las actividades esenciales a las que se dedica —en relación con otras imágenes de procesión (supliendo a la escultura colonial en las procesiones)—, la inclusión en el calendario de fiestas, las relaciones con los diferentes párrocos y la creación de los parámetros para desarrollar la misa solemne (donde queda incluido el reforzamiento de la solidaridad interna de los miembros del grupo en la comida anual).

3ª. De creación del discurso aurático de la forma simbólica: Con la siguiente generación de miembros de la mayordomía, el objeto se consolida como un elemento de culto público en la comunidad, con la estructuración del ritual propio que se incorpora al ritual de San Juan Grande. Así, por ejemplo, la historia de la génesis de la mayordomía y de la escultura se comienza a adecuar a cánones que permiten generar expectativas sobre el particularismo de la pieza.

Hoy, con el advenimiento de los primeros 50 años de la mayordomía, las aspiraciones del grupo social que la forma parecen pasar a una nueva fase, donde se consolidan las formas de culto aplicadas a la escultura, que validen su existencia dentro de los ámbitos comunitarios y permitan crear un aura del San Juan de la Misa que sea compartida por los diferentes miembros de la comunidad, haciendo que ésta se presente como una imagen representativa y tradicional del pueblo de San Juanico Nextipac.

Bibliografía

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1973 [1936].

Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2015, p. 74. Recuperado de: <https://support.google.com/chrome/answer/6130773?hl=es>.

Cassirer, E., *Antropología filosófica*, México, FCE (Breviarios), 1988.

Castillo Palma, Norma Angélica, "La Revolución en la memoria: las haciendas y el general Herminio Chavarría en Iztapalapa", *Signos Históricos*, vol. 11, núm. 21, 2009, pp. 170-181. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202009000100007>.

_____, *Cuando la ciudad llego a mi puerta. Una perspectiva histórica de los pueblos lacustres, la explosión demográfica y la crisis del agua en Iztapalapa*, México, UAM (Colección Abate Faria), 2012, p. 29.

Castro Morales, Efraín, "Los Ramírez, una familia de artistas novohispanos del siglo XVII", *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 8, 1982, pp. 5-36.

Cuesta Hernández, Luis Javier, *La consolidación del barroco en la escultura de la Ciudad de México (1667-1710),* México, Universidad Iberoamericana. Recuperado de: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/63273460/2013_La_consolidacion_del_barroco_en_la_escultura_de_la_Ciudad_de_Mexico20200511-41566-1rkt9au-libre.pdf?1589212074>, consultada el 30 de abril de 2021.

García Redondo, José María, "Las representaciones geográficas de la archidiócesis de México en tiempos del arzobispo Lorenzana (1766-1772)", *Estudios de Historia Novohispana,* núm. 59, 2018, pp. 27-70. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.22201/iih.24486922e.2018.59.63115>.

_____, "El proceso cartográfico de la reforma parroquial del arzobispo Lorenzana: propuestas planimétricas de José Antonio de Alzate y recreación ilustrada de la Ciudad de México (1767-1772)", *Historia Mexicana,* vol. 68, núm. 3 (271), 2019, pp. 1001-1073.

Garduño Oropeza, Gustavo y Robert Sting, "Desarrollo, mito y discurso. La configuración del mundo del consumo a través del lenguaje", *Revista de Comunicación,* 2017, vol. 16, núm. 2, pp. 214-233. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6196784>, consultada el 27 de marzo de 2020.

Gell, Alfred, *Arte y agencia una teoría antropológica*, Buenos Aires, Sb Editorial, 2016, 331 pp.

Gerhard, Peter, *Geografía histórica de Nueva España, 1519-1821*, México, IIH-UNAM, 1986, 493 pp.

Gosden, Chris e Yvonne Marshall, "The Cultural Biography of Objects", *World Archaeology*, vol. 31, núm. 2, 1999, pp. 169-178.

Grupo Nextli, *Memoria y tradición. Pueblo de San Juanico Nextipac,* México, Gobierno de la Ciudad de México-Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades, 2018.

Halcón, Fátima, "El artista en la sociedad novohispana del Barroco", en Arsenio Moreno Mendoza (coord.), José Manuel Almanza Moreno (ed. lit.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio,*

arte, espacio y sociedad, Sevilla, España, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 91-106. Recuperado de: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/18095/file_1.pdf?sequence=1>, consultada el 15 de abril de 2021.

Kopytoff, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en A. Appadurai, *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991, pp. 89-124.

Lira, Andrés, *Las comunidades indígenas frente a la Ciudad de México. Tenochtitlán y Tlatelolco, sus pueblos y barrios, 1812-1919*, México, El Colegio de México, 1983.

López Lujan, Leonardo, "Life after Death in Teotihuacan: The Moon Plaza's Monoliths in Colonial and Modern Mexico", en Andrew Finegold, Ellen Hoobler y Esther Pasztory (eds.), *Visual Culture of the Ancient Americas. Contemporary Perspectives*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017, pp. 59-90.

Maquívar, María del Consuelo, "Los escultores novohispanos y sus ordenanzas", *Historias*, núm. 53, pp. 89-100. Recuperado de: <https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_53_89-100.pdf>, consultada 16 de abril de 2021.

Martínez Luna, Sergio, "La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde *Art and Agency* de Alfred Gell", *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, núm. 2, 2012, pp. 171-196. Recuperado de: <https://www.researchgate.net/publication/275386997>.

Montaño, María Cristina, *La tierra en Ixtapalapa: luchas sociales. Desde las chinampas hasta la transformación*, México, UAM-I (Cuadernos Universitarios, 17), 1984, p. 29.

Olmedo Gaxiola, Regina, *Catálogo de documentos históricos del Archivo General Agrario*, vol. 2, México, SRA / CIESAS / CONACYT, 2001, pp. 242.

Orendain Arias, Hugo, Roxana Rojas Ríos, Angélica Vázquez Martínez y Tomás Villa Córdova, "Reporte de comisión a la iglesia de San Juan Bautista, pueblo de San Juanico Nextipac, alcaldía de Iztapalapa, CDMX, a la Lic. María del Carmen Castro Barrera, coordinadora Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC-INAH)", 17 de febrero de 2020.

Ortiz Elizondo, Héctor, "Los pueblos originarios y el inexorable avance de la mancha urbana", en Teresa Mora Vázquez (coord.), *Los pueblos originarios de la ciudad de México. Atlas etnográfico*, México, Gobierno del Distrito Federal / INAH, 2007, pp. 69-73. Recuperado de: <https://www.academia.edu/26608782/LOS_PUEBLOS_ORIGINARIOS_DE_LA_CIUDAD_DE_M%C3%89XICO_ATLAS_ETNOGR%C3%81FICO_GOBIERNO_DEL_DISTRITO_FEDERAL_INSTITUTO_NACIONAL_DE_ANTROPOLOG%C3%8DA_E_HISTORIA?email_work_card=view-paper>, consultada el 16 de abril de 2021.

Pacheco Medina, Ma. Esther, "San Juan Bautista: tesoro del claustro de la catedral de Tulancingo", en Carmen Lorenzo Monterrubio (coord.), *Perspectiva histórica del Arte I,* México, Pachuca de Soto, Hidalgo, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2016, pp. 83-102.

Reyes Valerio, Constantino, *Arte indocristiano,* México, INAH (Obra Diversa), 2000.

Rivera, Nayar, *En la Casa de la Sal. Monografía, crónicas y leyendas de Iztacalco,* México, GDF-Delegación Iztacalco, 2002.

Romero, José, "La filosofía de Louis Althusser", en la pagina web *Althusser*. Recuperado de: <https://www.webdianoia.com/contempo-ranea/ althusser/4-2-althusser-filosofia-La-ideologia-como-interpelacion-Existencia-mate-rialde-la-ideologia.htm>.

Rubial García, Antonio, "Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo "burgueses" en Nueva España entre finales del siglo XVII y principios del XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56, 2017, pp. 1-25. Recuperado de: <https://novohispana.historicas.unam.mx/index.php/ehn/article/view/63813/56012>, consultada el 30 de Marzo de 2021.

Sahagún, fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España,* México, Porrúa (1ª. ed. en la Colección "Sepan Cuántos …" núm. 300) (1ª. ed. de Biblioteca Porrúa, 1956), 1975.

Sierra, Carlos J., *Historia de la navegación en la Ciudad de México,* México, DDF, 1984.

Siméon, Rémi, *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana,* México, Siglo XXI Editores (traducción de Josefina Oliva de Coll), 2004.

Taussig, Michael T., *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica,* México, Nueva Imagen, 1993.

Thompson, John B., *Ideología y cultura moderna, teoría crítica social en la era de comunicación de masas*, México, UAM-X, 2002.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Pintura y escultura en Nueva España* (1557-1640), México, Grupo Azabache (Arte Novohispano, 4), 1992.

Travieso, J.M., "Theatrum: San Juan Bautista, la huella fernandina en las postrimerías del siglo XVII", en *Domvs Pvcelae* (blog de la Asociación Cultural de Valladolid, España), publicado el 11 de noviembre de 2016. Recuperado de: <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/11/theatrum-san-juan-bautista-la-huella.html>, consultada el 2 abril de 2020.

_____, "Excellentiam: San Juan Bautista, el esplendor de la escultura barroca toresana", en *Domvs Pvcelae* (blog de la Asociación Cultural de Valladolid, España), publicado el 2 de noviembre del 2018.

Recuperado de: <http://domuspucelae.blogspot.com/2018/11/excellentiam-san-juan-bautista-el.html>, consultada el 3 de abril de 2020.
Villa Cordova, Tomás, "Apuntes sobre Huitzilopochco", *Arqueología*, núm. 47, 2014, pp. 296-327.

Anexo

A continuación presento el trasunto de las entrevistas realizadas en el interior de la Parroquia de San Juanico Nextipac, alcaldía de Iztapalapa, de la Ciudad de México, el 23 de enero de 2020. Fueron mantenidas por el arqueólogo Tomás Villa, adscrito a la CNCPC del INAH (Dirección de Atención Integral a Comunidades), con la intención de obtener elementos para definir la temporalidad de la escultura de bulto redondo conocida como San Juan Chico o San Juan de la Misa.

Entrevista 1 (Sr. Jorge Luna)

Tomás Villa (TV): Platíquenos de dónde viene la escultura?
Jorge Luna (JL): Mire señor Tomás, ahorita tengo más o menos […] nuestra mayordomía bien se inició en el año de 1973. La persona el señor Maximino Rodríguez, él del estado de Morelos, él nos platicó que él por allá en Morelos, le hicieron la imagen del señor san Juan; ya no recuerdo de qué material nos platicó, pero sí nos dijo. Entonces él la tuvo en su casa muchos años y posteriormente en el año de 1973 la donó para formar nuestra mayordomía.
(TV): Ah!, y ¿usted estuvo presente en todo esto?
(JL): Yo estuve presente en todos estos acontecimientos. Sí señor. Y también ahí participó un tío que se llamó Roberto Luna Ramírez, hermano de mi papá, que él también fue mayordomo y también inició; tenemos un pergamino que acredita el inicio de esa mayordomía.
(TV): Entonces esta mayordomía escultura es más o menos de principios de los años setenta […].
(JL): De principios de los años setenta; desconocemos los años que haya tenido el señor […] con ella […] exactamente. Porque nos platicaba: decía que yo ya la tenía con ella muchos años y por eso me nació que formemos una mayordomía. Y como según […] digo, nos conocíamos

todos, como nativos todos como había esa confianza, vamos a iniciar una mayordomía.
(TV): Me dicen que por ahí del 76 más o menos inician las procesiones […].
(JL): Más o menos […]. Nosotros a participar con nuestra imagen, porque hay un cargo que nombramos aquí, "el cargo mayor", también del señor san Juan. Sí. Ellos, por ejemplo, el año pasado, que cayó entre semana, a ellos les tocó la festividad tanto de la iglesia como de fiesta, el día miércoles y a nosotros nos tocó el día 24, que normalmente los días de fiesta se acontecen el día domingo. Y así vamos de la mano; ellos iniciaron un poquito antes con esa mayordomía, poquito, porque realmente no se hacían las procesiones, recién digamos aproximadamente el 76 hace 50 años más o menos. Sí señor.
(TV): Qué recuerda entonces de estas personas; ¿qué hicieron? ¿No sabe entonces […]? ¿De dónde proviene?
(JL): No, la verdad para qué decir una mentira. Él nos platicaba que él la encargo a un conocido de él en el estado de Morelos.
(TV): Pero esa persona que lo hizo ya se dedicaba a hacer […]?
(JL): Exacto sí, sí, sí.
(TV): ¿Me dicen que era de Jonacatepec?
(JL): Sí, sí, señor. Se dedicaba esa persona y tenía conocimiento para eso.
(TV): Bueno, gracias […].
(JL): Señor Tomás, el pueblo de San Juanico agradecemos al instituto y a usted señor Tomás y a la jovencita Roxana y al joven […] ¿Cómo se llama? —Hugo— y al joven Hugo, muchas gracias.

Entrevista 2 (Sr. Alfredo Peña López)

Tomás Villa (TV): Estamos con el señor […].
Alfredo Peña López (APL): Alfredo Peña López.
(TV): ¿Es usted también parte de la mayordomía del San Juan Chico, que le dicen de la Misa […]? ¿Sabe usted porqué le dicen de la Misa?
(APL): Porque se manda hacer una misa nada más.
(TV): ¿Y la otra, la de la banda?
(APL): Porque la otra es la mayordomía grande, es la del pueblo.
(TV): ¿Y ésa…? ¿Por qué le llaman de la banda?
(APL): Porque tienen que poner la banda para festividad grande.
(TV): Bueno, y qué me dice; usted qué sabe cómo llego la escultura de San Juanico.

(APL): Pues hay muchas versiones y la verdad no encuentro ninguna. Yo sé que ésa la mandaron hacer de un colorín, de un árbol de colorín, una que se trajeron de Chalma. La verdad desconozco qué tan cierto sea, si es verdad o mentira, pero fueron varias personas las que lo mandaron hacer y de pues ahí mucho tiempo estuvo resguardado por uno de los mayordomos y posteriormente lo volvieron a agarrar los fundadores de la mayordomía, se puede decir, y este […] como por el setenta; yo me acuerdo que por el setenta, más o menos, empezaron otra vez la mayordomía, pero para el pago de la misa, sobresaltar la misa, las festividades que son los dos días del patrón. De la imagen sería lo único que le puedo decir, que fue criada, la mandaron hacer, pero desconozco quiénes fueron; la hicieron porque dicen que fueron unos y otros fueron otros y al final de cuentas que dicen que fue el abuelito de uno […] para que […].
(TV): Sí, no han sacado eso.
(APL): No está claro. Pero eso sí más menos fue en el año setenta […]. Pero ya tenía tiempo atrás, si ya tenía más tiempo la imagen. Yo con ellos empecé 1900, como por el 1976; en ese tiempo era joven, tendría como 16-17 años y empecé como socio con mi aportación y ya; luego posteriormente me involucre más. Pero los que iniciaron fue mi padre y […]; más que nada es familiar; puros primos políticos y parientes de aquí del pueblo. Y el año exacto de eso sí desconozco. Gente que se conocía de mucho tiempo y ellos son los que comenzaron […]. Y el año exacto en que se hizo la imagen, eso desconozco, pero mucho más atrás de los años setenta; yo desconozco la fecha exacta.
(TV): Vamos a ver que se puede entresacar […] Muchas gracias.

Entrevista 3 (Sra. Mónica Gonzales Palomo)

Tomás Villa (TV): ¿Con quién tengo el gusto?
Mónica González Palomo (MGP): —Con Mónica Gonzales Palomo.
(TV): Correcto; me decían que usted es pariente de uno de los […].
(MGP): Su nuera […]. Sí.
(TV): ¿Qué me cuenta de esa donación que hizo el señor?
(MGP): Pues mire, yo sé que mi suegro, como le gustaba mucho Morelos, porque él es de Jocotitlán,[37] del estado de Morelos.
(TV): ¿Todavía vive?

[37] No existe un Jocotitlán en el estado de Morelos, sino en el Estado de México.

(MGP): No, ya tiene 27 años que él falleció […] entonces él hizo esa imagen allá en Morelos, y entonces la puso en su nichito y todo. Y entonces lo que yo oía que éste, con el señor Jorge Luna, la familia de la persona que acaba de pasar (el siguiente) […] empezaron a sacarlo a procesión.
(TV): ¿Esa misma escultural […] o sea, el señor se vino de Morelos para acá […]?
(MGP): No, él vive aquí, viven en la Ciudad Obrera de México.
(TV): ¿Todavía vive la familia acá?
(MGP): No, apenas hace seis meses falleció su esposa […]. Ajá.
(TV): ¿Y eso más o menos en que año sería?
(MGP): En 1973. En 1973 empiezan a ver estos señores a sacar a procesión. De alguna manera, cómo le diré, de alguna manera […] pues más que nada apegarse aquí pues ya ve que es San Juanico. Pues entonces mi suegro fue la forma que le halló para hacerle su festividad […]. Ajá.
(TV): Entonces, todos los días 19 de junio se le hace su festividad aquí ha […].
(MGP): Me gustaría que viniera para que viera lo hermoso que es; no nomás a él se le hace su festividad; se le hace a cuatro […] (esculturas) más: a Santiaguito, a la Virgen de las Mercedes, la Virgen de Guadalupe, y hay otro que me falta pero no me acuerdo ahorita […], pero como cinco festividades que se hacen.
(TV): ¿Y usted pertenece a la mayordomía?
(MGP): Lo que pasa es que estuve muy apegada; desde que me casé yo me fui a vivir con mi suegro y mi suegra; entonces, yo como que me apegué más a la familia que le estoy diciendo, entonces, ya mi suegro nos jalaba a mí y a mi esposo; entonces ahorita yo le doy gracias a San Juanito, que mi esposo fue el único de cinco hermanos que él quiso seguir la tradición, o sea, siempre estábamos apegados; veníamos a la procesión y todo; le doy las gracias a San Juanico que éste, pues, mi esposo, quiso todavía no perder […]. No salirnos de la mayordomía.
(TV): Oiga, ¿y el señor que hizo la escultura? ¿Él se dedicaba a hacer escultura o nada más hizo ésa […]?
(MGP): No, lo que pasa es que él conoció a una persona. O sea, que como que yo creo que él ya traía […]; era muy apegado a la religión, entonces yo creo […] de alguna manera […] buscar venerar al pueblo de San Juanico con la imagen y hacerle su procesión. A mí me ha hecho favores […]. Muchos favores, muy grandes a mí me ha hecho […]. Entonces, por eso mismo le digo que yo hablé con mi esposo y le dije:

—Hay que seguirle—. Mira, pues, o sea, que nosotros los de la mayordomía damos una cuota y no salimos a recaudar; es de nuestro […].
(TV): Es de su dinero.
(MGP): Ajá; es de nuestro dinero; por lo menos, bueno, yo al menos nunca voy a pagar esos favores, nunca los voy a pagar; todo lo que me ha hecho y Dios que me hace los favores. Por eso le hablé a mi esposo y le dije es de cada año que se hace la festividad y mira. Y los de la mayordomía ya varios años nos decían: —Ya quédense— […] porque pues mi suegra ya no podía. Ya está grande.
(TV): Pues muchas gracias, eso nos da muchos más datos […].
(MGP): Gracias a ustedes que se están interesando.

Entrevista 4 (Sr. Urbano Daniel Peña López)

Tomas Villa (TV): ¿Estamos con el señor […]?
Urbano Daniel Peña López (UDPL): Urbano Daniel Peña López.
(TV): ¿Usted también forma parte de la mayordomía […]?
(UDPL): Mayordomía de la Misa, de la imagen de la misa.
(TV): O sea, del Chico […] del que sale a procesión […].
(UDPL): Supuestamente el Chico; salen dos imágenes: la imagen de la banda y la imagen de nosotros o que sacamos nosotros.
(TV): ¿También sacan a la grande […]?
(UDPL): No, la del altar no se saca; nomás es otra mayordomía, que es la de la banda; es la que organiza la festividad; se encarga, se encarga de pagar la banda, los bailes, el adornado y todo esto de la parroquia.
(TV): Pero, esto, me dicen ora que es todo el pueblo […].
(UDPL): Sí, salen su cooperación de mayordomía, más aparte salen a recaudar fondos, con la gente del pueblo; lo mismo que se hace en todas las festividades, ¿no?, que se dice que es un préstamo: tú me prestas pa' mi fiesta, yo te presto pa' la tuya; se dice que se le ve dando la vuelta el dinero, pero sí es por medio de fondos, también de la comunidad, del pueblo.
(TV): Y usted qué sabe de la historia de […].
(UDPL): Pues yo, prácticamente sé de 1977, que fue cuando mi papá y unos familiares de él, unos primos, retomaron la imagen, pues esta imagen estuvo guardada en una casa de un señor, no sé de quién; nos contaba mi papá, que fueron y la pidieron otra vuelta, para sacarla otra vuelta a procesión. Mi papá, el señor Francisco Peña, el señor Benito Sánchez, el señor Maximino Rodríguez, el señor Lucio Luna, son los

que se me vienen ahorita a la mente; fueron y hasta cierto punto recobraron la imagen. Y entre ellos son los que se pusieron de acuerdo en sacar la imagen a procesión.

La historia de la imagen, nosotros sabemos que es de un tronco de colorín que trajo un señor: el abuelo o papá del señor Benito Sánchez, que trajo el colorín de Chalma y de ese tronco sacaron, mandaron a hacer […]; de qué año, lo ignoro; no sé. Empezaron a fallecer y ya quedamos, pues, puros hijos. Luego, le digo, este, recobraron la imagen entre ellos.

Y poco a poco se nos fue haciendo costumbre a los hijos; empezaron a fallecer ellos como cabezas y ya quedamos puros hijos. Realmente somos, me parece, 14 o 15 personas los que participamos en esta mayordomía; nosotros nos abocamos nada más a pagar la misa de la festividad. Nosotros nos decimos, e incluso los padres antes, decimos que es la mayordomía de la Misa. No sé qué tengamos que hacer para que se nos reconozca como mayordomía, pero nosotros nos llamamos mayordomía. Pero en sí somos un grupo de personas siguiendo la tradición que nos dejaron nuestros padres, pues realmente somos los hijos de ellos, somos los que seguimos.

No participamos en otra cosa de la festividad, más que en el pagado de la misa y el foro de la misa. No colaboramos para otra cosa más que eso; como dijeron ellos, darle realce a la festividad en las misas del 24 y la del domingo; nos gusta que sea la misa solemne, como antes eran: cantores en latín, música sacra, porque era lo que les gustaba a ellos; somos 14 personas, hijos y nietos, porque ya muchas veces, por ejemplo, pues en muchos casos nuestros hijos ya están siguiendo el ejemplo como colaboradores, ya mayordomos entre paréntesis, pues personas nuevas casi no entran, o sea, vamos dejando la cadenita de la tradición del pueblo.

(TV): Y bueno, qué se hace […] cómo es el proceso de la procesión […].

(UDPL): El domingo de la festividad, este, bueno, si la festividad cae entre semana, se deja para el domingo a las 9 de la mañana; se comienzan a formar aquí en la calzada la imágenes de todas las mayordomías; ya es tradición de que invitas a tu fiesta, ¿no?, y se hace el recorrido por la calzada de San Juanico; llega uno a La Viga, da uno la vuelta, agarras a la derecha, llega uno al Eje 6, se mete uno en la calle Independencia y, o sea, se le da uno lo que es la vuelta a la parroquia; sale uno a la calle Vicente Guerrero, le da la vuelta al mercado y sale uno frente al atrio. Se va uno acompañando, depende la festividad […].

(TV): ¿Cuánta gente carga el […]?

(UDPL): Bueno, somos 15 mayordomos y venimos 8 o 10 que los vamos acompañando; cada mayordomía trae sus mayordomos que les ayudan a cargar, ¿no? Claro, cantidad no se puede decir, pero son de dos o de cuatro […] de cuatro personas […] pues muchas veces se les adorna: se le han puesto portadas de flores, de dulces, de juguete […]. Ya muchas veces depende de la persona que esté a cargo ese año; como él guste adornar. O muchas veces sale sin nada, o sea depende de cada quien.
(TV): De palio, ¿le ponen palio?
(UDPL): No, no sale así. Sería bueno que le pusieran […] sombrilla. Para taparle que […].
(TV): Ahora, en las Mercedes, parece que nos llovió.
(UDPL): Sí, sí, sí, para los cambios de temperatura.
(TV): Muchas gracias por sus atenciones.

Entrevista 5 (Sr. Heriberto García Juárez)

Tomás Villa (TV): ¿Con quién tengo el gusto?
Heriberto García Juárez (HGJ): —Heriberto García Juárez; yo fui mayordomo del señor San Juan, nomás que me salí por cuestión de recursos, que no había trabajo y tenía uno que cumplir con el cargo. Entonces, este, yo la imagen la conozco ahora desde 1973, que la donó un señor que se llamaba Maximino Valverde y […], este, francamente hasta ahí nada más me acuerdo que la donaron.
(TV): ¿En ese año fue la donación en 1973 […]?
(HGJ): Sí; ya después no; no sé cuántos años tenga, porque yo cuando entré ya estaba la imagen; así vamos cada año, cada año; la tradición del señor San Juan 24 de junio.
(TV): No, pues ya se viene la fiesta de los 50 años, en 2023, hay que […].
(HGJ): Ya se viene. El 2023. Ahora es el mayordomo señor Jorge Luna, el que tiene el cargo. Yo le digo que yo me salí por lo mismo, porque ya no le dan a uno trabajo; ya no se puede.
(TV): ¿Sabe usted dónde la mandaron a hacer?
(HGJ): No, francamente no sé.
(TV): ¿El señor que usted nos dice todavía vive?
(HGJ): ¿Si ya murió? —ya esa generación ya no está con nosotros—; sí, ya murieron su esposa y él también. Pero francamente no supe ni dónde lo mandaron hacer.

(TV): Qué nos podría decir de la época que le tocó a usted […]; ¿usted cuándo fue mayordomo; en qué años […]?
(HGJ): Pues ya tiene como aproximadamente unos 8 años; sí nos llevábamos bien todos los mayordomos; estábamos bien conscientes […].
(TV): ¿Y ha cambiado en algo la fiesta?
(HGJ): No, sigue igual, pero el problema es que está todo cambiado de las personas, que no hay economía para el cargo; hay algunos salieron y ya nomás quedan pocos.
(TV): ¿Cada cuándo se hace el cambio?
(HGJ): Cada año, el 24 es la fiesta, dura dos días, el 26 se hace el cambio, pero siempre entre los mismos que están de mayordomos; otro no lo puede recibir hasta que no esté adentro de la cooperación de nosotros. Eso es todo.
(TV): Pues muchísimas gracias.

Entrevista 6 (Sra. Rosa Gómez)

Tomás Villa (TV): ¿Con quién tengo el gusto?
Rosa Gómez (RG): Rosa Gómez, para servirle.
(TV): ¿Y usted tiene algún cargo […]?
(RG): Somos mayordomos de la imagen del señor San Juan de la Misa.
(TV): ¿Y cuándo le toca su fiesta?
(RG): El 24 de junio se venera la imagen que es, este, el patrón de la iglesia —la grande—, ajá —y la chiquita—. Lo que pasa es que hay dos cargos, que es San Juan de la Banda y San Juan de la Misa. Nosotros correspondemos a San Juan de la Misa […].
(TV): Pero usted se sabe la historia del San Juan chico, el de la procesión; me imagino que es el de la banda.
(RG): No, el chico es el de la Misa; el grande es el de la Banda; así los dominamos, así este nombre.
(TV): ¿Y por qué este nombre?
(RG): Mmm… de la Misa; la mayoría de los mayordomos que conforman el grupo de el señor San Juan de la Banda, ellos salen a recaudar con el pueblo; los de la Misa no; únicamente contamos con nuestra aportación que nosotros damos cada año para la festividad que nosotros le damos a la imagen chica.
(TV): ¿Cómo es esa festividad?
(RG): ¡Eh!, todos aportamos nuestra contribución: de ahí se paga lo de la portada, lo de la misa, el coro, y se hace una pequeña reunión entre

nosotros; nosotros participamos en el recorrido que hace la imagen en todas las festividades, que es principalmente su día el 24 de junio. Después participamos en Santiago Apóstol, que es el 25 de julio, eh; en agosto que es lo del Divino Salvador, en septiembre que es lo de la Virgen de la Merced y finalmente con lo de la Virgen de Guadalupe. Entonces ésa es nuestra participación con la imagen.
(TV): En todas esas ocasiones ¿sale a procesión? ¿La procesión es larga, corta […]?
(RG): Regularmente se hace el recorrido en una hora después de la misa del domingo, donde participan todas las imágenes de las festividades, de todas las festividades que ya le había mencionado, pero nosotros participamos de ese modo y de ese modo le festejamos a nuestra imagen.
(TV): ¿Y sabe la historia del San Juanito Chico?
(RG): De hecho, los originarios que hicieron esta imagen fue […] uno de los miembros fue mi suegro el señor Juan Luna y otras personas que no recuerdo bien el nombre, todos originarios de San Juanico. La imagen ha de tener, fácilmente, ha de tener más de 50 años. Todos ya somos herederos de la fe de la adoración que se le tiene a San Juanito y ya nuestros hijos, nuestros […], en este caso mi suegro participando y nosotros hemos heredado y nosotros hemos heredado todas esas costumbres y nos gusta. Nosotros queremos mucho nuestra imagen. Y nosotros, es la forma de agradecerle los favores que nos da.
(TV): Muchas gracias.