

María del Mar
Muciño Vega* /
Quetzalcóatl Tonatiuh
Uribe Sánchez*

Resumen: Al ser la *Relación de Michoacán* la principal fuente de información para conocer a la sociedad tarasca, basamos nuestra investigación en la representación iconográfica para identificar los tipos de muerte y los sentimientos que experimentaban en función de la manera de morir. Consideramos que la guerra era un factor muy importante para el Imperio tarasco, y las muertes acaecidas al practicarla tenían una connotación de honor y dignidad, de ser llevada como la sociedad lo estipulaba, o bien, eran consideradas infames en caso de cometer la abyección de no acatar las responsabilidades asignadas.
Palabras clave: tarascos, muerte, honor, infame, sentimientos.

Abstract: The Relationship of Michoacán is the main source of information to get to know Tarascan society, for this reason we based our research on iconographic representation to identify the types of death and the feelings they experienced based on the way they died. We consider that war was a very important factor for the Tarascan Empire, and the deaths that occurred when practicing it had a connotation of honor and dignity, of being carried as society stipulated, or else, they were considered infamous in case of committing the abjection of not abiding by assigned responsibilities.

Keywords: tarascos, death, honor, infamous, feelings.

La representación iconográfica de la muerte en la *Relación de Michoacán*

The Iconographic Representation of Death in the *Relación de Michoacán*

En este artículo se hace un acercamiento de los manuscritos realizados en torno a Michoacán para contar con herramientas que expliquen la importancia de las ilustraciones que forman parte de la *Relación de Michoacán*. Una vez cotejada la información necesaria de la comparación de los manuscritos, se describen de manera detallada las características estilísticas utilizadas en la obra, ahondando en los materiales y técnicas con que fue elaborada. También se hace una breve descripción de algunos elementos iconográficos que refieren a la muerte, como es la representación de la tristeza, la sangre, el fuego y los señores principales, con el fin de que, al explicar la iconografía completa, éstos elementos nos ofrezcan una interpretación mucho más concreta de la cosmovisión que tenían los tarascos sobre la muerte.

La última parte está dedicada a analizar la iconografía sobre la muerte que aparece en la *Relación de Michoacán*, en término de las representaciones que acerca de su concepción aparecen documentadas en el texto. Nos interesa conocer el carácter con que se sintetiza lo que hemos denominado la *muerte digna* en un pueblo beligerante cuyo principal valor de reconocimiento social era la guerra. También se hace el examen de las alegorías que se proponen sobre la muerte infame, para terminar con la exposición de la cosmovisión que tenía la sociedad tarasca respecto de la muerte.

Los códices y manuscrito de los tarascos

Antes de la llegada de los españoles a tierra mexicana, las formas de guardar la memoria o resguardar un pasado común se documentaba o es-

Postulado: 01.02.2020
Aprobado: 31.08.2020

* Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Correo electrónico: <marmuciv93@outlook.es> / <thesaenz@outlook.com>.

taba centrada básicamente en los códices, término que viene de la palabra en latín *códex*: “documentos pictóricos o de imágenes realizadas como productos culturales de las grandes civilizaciones” (Galarza, 1997: 6). Esta definición se aplicó, ya entrado el siglo XIX, también a los documentos mesoamericanos que se fueron encontrando, para poder diferenciar a los códices mesoamericanos de los europeos. En los códices se registraba la historia, pero también información geográfica, genealogías y festividades religiosas, como expone María del Carmen Alberú Gómez (2012: 51). Los códices eran usados “como calendarios astronómicos y como ya se mencionó en el primer capítulo también, se han encontrado, manuscritos de carácter administrativo” (León Portilla, 2011: 57).

Características de los documentos michoacanos

Entre los códices que se conocen sobre los tarascos hasta ahora se encuentran: el *Códice Huetamo*, que se limita a una sola hoja, comprendido por dos textos en español. De este documento se dice que fue elaborado por el poder indígena del pueblo de Cucio o Cutzio, después de la conquista española, en el año de 1542. También se sabe que aunque los tarascos dominaban ese territorio, la población que habitaba —además de la tarasca— era otomí y cada uno de esos pueblos realizó un documento tributario, por lo que a este códice se le conoce como de Cutzio, para los tarascos, y de Huetamo, para los otomíes, ya que en un principio formaban parte del mismo documento. En el códice se representan pictóricamente los productos tributarios y las cantidades de que se componían los mismos, con sus respectivos textos que explicaban lo dibujado (Biblioteca Digital Mexicana, *Códice Huetamo*).

Otro documento que resguarda una parte de la historia de los tarascos es el *Lienzo de Jucutacato* o de Jicalán, el cual refiere a la percepción del pueblo de Jicalán, un asentamiento nahua ubicado en territorio tarasco, cerca de Uruapan. De acuerdo con Hans Roskamp, quien ha estudiado el documento,

el lienzo fue elaborado después de la llegada de los españoles (1565); en él se alude al origen de sus antepasados, la fundación de sus asentamientos y el inicio de los principales oficios de sus pobladores (Hans, 2013: s.p.).

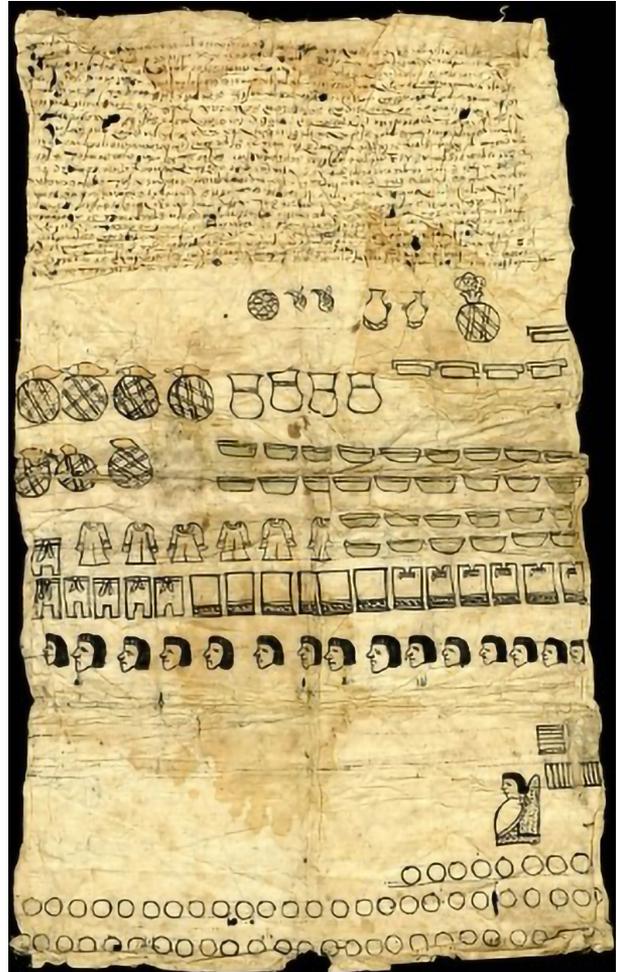


Figura 1: El *Códice Huetamo* o *Cutzio/Cucio*. Fuente: Biblioteca Digital Mexicana: <http://bdmx.mx/responsive/detalle_documento/?id_cod=30>.

El lienzo se divide en varios recuadros y solamente cuanta con texto en aquellos donde se indica el nombre del lugar que se representa, estos lugares eran los poblados por lo que iban pasando los tarascos antes de establecerse en Jicalán. Como a la mayoría de los, códices nadie le tomó el debido cuidado en su conservación y parte de éste se perdió, debido al deterioro que ha sufrido con el paso del tiempo, como se muestra en la figura 2.

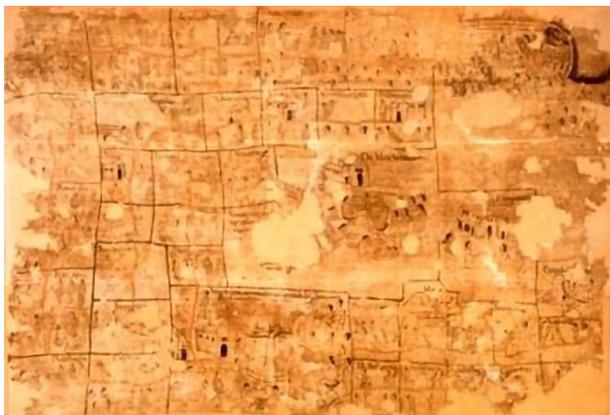


Figura 2. Lienzo de Jicalán, fotografía de El Colegio de Michoacán.
Fuente: Foundation for the Advancement of the Mesoamerican Studies.
Véase: <<http://www.famsi.org/reports/02011/section01.htm>>.

A pesar de que sobre la sociedad tarasca se sabe que existen otros lienzos, como el *Lienzo de Carapan*, el *Lienzo de Nahuatzen*, códices como el de Tzintzuntzan, entre otros; de todo ellos se sabe que fueron elaborados en el siglo XVIII, como títulos primordiales, por lo que en este breve recuento, nos referimos únicamente al *Códice de Huetamo* y al *Lienzo de Jucutacato*, por haber sido los únicos documentos elaborados en la segunda mitad del siglo XVI, junto con el manuscrito de la *Relación de Michoacán* que es la fuente de nuestro interés.

La Relación de Michoacán: un código mixto

Una vez instalados tanto los colonizadores como los evangelizadores en el Nuevo Mundo y con el afán de llevar el control de los nativos, se comenzaron a elaborar los manuscritos. Cabe mencionar que la palabra manuscrito se emplea para referirse a los documentos que se redactaron después de la llegada de los españoles. Los manuscritos se pueden clasificar de la siguiente manera:

Manuscritos indígenas tradicionales, que incluyen los de tema histórico, genealógico, cartográfico, realizados con pictografías; están también los denominados códices mixtos porque tiene elementos de ambas tradiciones, la indígena: pictografías o imágenes-texto y la de origen europeo, textos de lengua náhuatl o cas-

tellana en caracteres latinos. Una tercer categoría es la que denomino códices-libro, de dos o tres textos: texto en castellano e imágenes que lo ilustran y textos en castellano, náhuatl e imágenes, respectivamente (Alberú, 2012: 48).

La fusión de la cultura prehispánica y la europea se ve reflejada en un sinnúmero de manuscritos resguardados hasta nuestros días en diversas bibliotecas alrededor de Europa y en México, como los antes expuestos. Enfocamos la atención en la *Relación de Michoacán* manuscrito que se clasifica como un “código mixto” por contar con pictografías que funcionan como la escritura en todas las culturas precolombinas y el discurso narrativo característico de la cultura europea.

Cabe mencionar que los tres documentos de los que venimos hablando fueron elaborados después de la llegada de los españoles, pero lo que distingue a los códices del manuscrito de la *Relación Michoacán* es el propósito con el que fueron escritos. En el caso del *Códice de Huetamo* o Cutzio, fue la modificación que tuvieron los tributos a partir de 1542. Después de la conquista y hasta esta fecha habían entregado de tributo:

Cada día del año quince indios de servicio para las minas, cada sesenta días seis camisas, seis naguas para mujeres, seis camisetas, seis zaraguíelles para los esclavos africanos, cuatro talegas de sal, cuatro henequenes de chile, tres henequenes de pepitas, una carga de algodón, veinte jícaras comunes, diez jícaras grandes pintadas, cinco petaquillas de plátanos secos y dos calabazas de miel y diariamente depositar en el pueblo dos gallinas de tierra y media fanega de maíz (Biblioteca Digital Mexicana, *Códice Huetamo*).

Por lo que querían regresar al tributo que tenían antes de la conquista los pueblos “cada sesenta días, dos cargas de ropa —lo que equivalente a 40 mantas—” (Biblioteca Digital Mexicana, *Códice Huetamo*), y a partir del código quedaba estipulada una conmutación a quedar en las dos cargas de ropa que originalmente se tributaban. El *Lienzo de Jucutacato*,

por su parte, es un códice que sirvió para legitimar el derecho que tenían sobre el territorio y la producción que de ella se beneficiaban los pobladores de Jicalán ante “los invasores”, que eran los principales del Imperio tarasco, con este lienzo se intentaba mostrar la historia del asentamiento de sus antepasados en dicha población y como herencia debía pertenecerles.

La intención de la *Relación de Michoacán* fue reconstruir cómo se gobernaban y qué costumbres tenían los tarascos antes de la llegada de los españoles. Cuál era el sistema de creencias que profesaban y su cultura; sin embargo el resultado que se dio de la recolección de dicha información, ha sido hasta la fecha la más valiosa para el conocimiento de la sociedad tarasca, por su composición de códice mixto en el que, como Cynthia Stone menciona, las imágenes que en él se plasman son “textos pictográficos” que “transmiten un mensaje de suma complejidad, caracterizado por la presencia de múltiples metáforas” (Hans, 2000: 239). Claudia Espejel ha mostrado recientemente que al analizar el manuscrito y sus pictografías en conjunto, ambos lenguajes suman una gran cantidad de información, como se trata de explicar a lo largo de este artículo. En la *Relación de Michoacán*, las imágenes dotan de información al texto y, como se ha mencionado anteriormente, plasman la representación gráfica de la cultura tarasca para tener un acercamiento preciso a cerca de los procesos, costumbres y rituales que los tarascos practicaban.

La iconografía en la *Relación de Michoacán*. Características y estilo

En cada uno de los capítulos que componen la *Relación...* encontramos imágenes que comunican de forma didáctica lo allí narrado. Si bien es cierto que con el extravío de los folios de la primera parte, además de textos también pudieron perderse ilustraciones que acompañaban la versión original del documento, quedaron cuarenta y cuatro láminas que aportan información enriquecedora, puesto que representan los aspectos más importantes de la sociedad tarasca

que, a consideración de fray Jerónimo de Alcalá, le parecieron los más sobresalientes, ya que no todos los capítulos del manuscrito fueron acompañados de ilustraciones. A lo largo de este apartado se exponen cuáles fueron las representaciones sobre la muerte que aparecen en las imágenes incluidas en el documento y sus características basándonos en el método científico que explica Juan José Batalla Rosado; con ello se verá el “análisis codicológico, estudios del contenido y contextualización” (Batalla, 2008: 44).

Los dibujos que acompañan la palabra escrita y los textos que la ilustran

La *Relación de Michoacán* es una obra que fue concebida como libro iluminado, como una unidad que se compone a la vez de palabras e imágenes, al estilo de los libros medievales de occidente. Esta observación, que ha realizado María del Carmen Alberú Gómez, además de las razones que expone la autora mencionada —relativas a la curiosidad que la labor iconográfica de la obra debería despertar en los estudiosos, con la misma curiosidad con que se han movido algunos investigadores en las narraciones y descripciones escritas—, consideramos que es producto de la mezcla de tradiciones culturales que convergen en el manuscrito organizado por Jerónimo de Alcalá, en donde se reúnen, como ya se ha señalado, la tradición pictográfica medieval de los españoles con los usos del color y las texturas indígenas, que manejaban con destreza los encargados de decorar la narración que los informantes de Jerónimo de Alcalá, fijaban su interés más en la pictografía que en el texto, como muestran diversos documentos pictográficos anteriores a la llegada de los españoles.

Ahora bien, el tamaño y el color de las imágenes ha ido variando a lo largo de su reproducción en las diferentes ediciones del manuscrito respecto de cómo son las ilustraciones originales. De acuerdo con lo que dice Claudia Espejel, las imágenes se conforman de tres grupos: “Las que ocupan toda la hoja, las que abarcan la mitad de la hoja y las que sólo ocupan una franja” (2008: 65). Las técnicas que se siguieron en

la elaboración de las imágenes fueron las siguientes. Primero se elaboraron los dibujos con pluma, para después ser sombreadas y coloreadas con pincel. Gerardo Sánchez nos menciona que los colores utilizados son de origen natural, de extractos de plantas, minerales propios de la región y algunos componentes de animales, como la cochinilla. En ese sentido, Élodie Dupey menciona que: “la obtención de pigmentos de origen mineral era más sencilla a la vez que estos materiales se caracterizaban por ser más resistentes al deterioro de los elementos exteriores, los tintes usados para preparar los pigmentos utilizados en los códices producían colores más vivos que en las tierras coloreadas” (2015: 149). La gama de colores empleados estuvo compuesta por el color rojo, azul, verde, amarillo, marrón, morado y negro (Tudela, 1956: 93-94). Se dice que fueron los *caráriecha* michoacanos quienes ilustraron el libro, lo que enriquece el contenido visual del mismo. Las imágenes, como veremos a continuación, aportan valiosa información histórica al texto original, indispensables o sin la cual no se puede comprender como se entretienen dos universos visuales en las mismas imágenes, el español (occidental) y el indígena (mesoamericano).

Aun cuando algunos de los capítulos del manuscrito de la *Relación de Michoacán* no fueron ilustrados y otros cuentan con más de una imagen, todas las descripciones están perfectamente descritas y forman parte del discurso narrativo. Los testimonios gráficos no contaban con mayor perfección al momento de dibujar los rasgos, paisajes, utensilios, etcétera, ni con técnicas perfectamente estilizadas para subrayar la densidad de los rayos de luz, la fuerza de las sombras y la profundidad, y sin embargo, el valor etnográfico de cada uno de los cuadros es invaluable, además de ser imprescindible para integrar la lectura completa del texto, pues ambas narrativas (la escrita y la iconográfica) están llenas de información que apenas se comienza a develar.

El texto que compone la *Relación de Michoacán* se ilustra con cuarenta y cuatro láminas a color, que envuelven de vida a la palabra prehispánica, porque para los tarascos la imagen era una forma de escritu-

ra, de comunicación, como lo fueron en Europa por muchos siglos los manuscritos iluminados medievales y las crónicas ilustradas en la tradición pictórica occidental. La imagen es el elemento narrativo que enriquece el texto escrito, como bien han demostrado Nuria Salar, Juan José Batalla Rosado, Claudia Espejel o María del Carmen Alberú Gómez.

Ahora bien, para los objetivos del presente texto, en el siguiente apartado seleccionamos aquellas imágenes que hacen referencia a algunos de los aspectos relacionados con la muerte entre los tarascos, pues nos interesa recuperar aquellos testimonios reveladores del culto a la muerte digna y los símbolos que rodean el rechazo social o la pérdida del honor en la muerte infame.

Las representaciones iconográficas de la muerte

En el relato de la *Relación de Michoacán* un elemento iconográfico que aparece con frecuencia es el de la muerte, la cual tiene un fuerte peso en la historia que se describe sobre Tariacuri. De las cuarenta y cuatro láminas que contiene el manuscrito, dieciocho hacen referencia al tema. Son diversos los patrones simbólicos que se siguieron bajo una clara influencia europea. En este apartado nos detenemos en el análisis de algunos de los aspectos generales que acompañan las formas en que fue representada la muerte digna y la infame. En las láminas que contiene sobre la muerte el manuscrito encontramos la presencia de elementos comunes vinculados con ese acontecer del ser humano, entre ellos: la sangre, el fuego, la violencia, el llanto.

El color distintivo con que se escenifica la muerte en la guerra es rojo y expresa la sangre que fluye del cuerpo herido por la flechas; en la parte derecha del pecho, donde se localiza el corazón en el sacrificio, la muerte digna. Pero también aparece la representación de la sangre al brotar de la nuca de un individuo momentos después de haber recibido un golpe por porra o como símbolo del que recibe castigo como símbolo de la impartición de justicia, en la

muerte indigna. En la siguiente imagen se iluminan las escalinatas del *cu* de rojo para mostrar la sangre derramada que cae cual cascada, al referir al lugar en donde se consumaban los sacrificios, haciendo referencia a una muerte con dignidad.

Los *cúes*, por lo general, tenían una medida de 2.50 m por 4.50 m. En su parte frontal se encontraban los peldaños de 90 cm de alto por 20 cm, de ancho por donde subían quienes iban a ser sacrificados a los dioses. En Mesoamérica el rojo era el color con que se representaba la muerte, ya que “es el color del luto... por eso se pintaban de rojo los huesos” (Martí, 1960: 111). De lo que deducimos que el rojo entre los tarascos también hacía referencia a la muerte y el duelo.

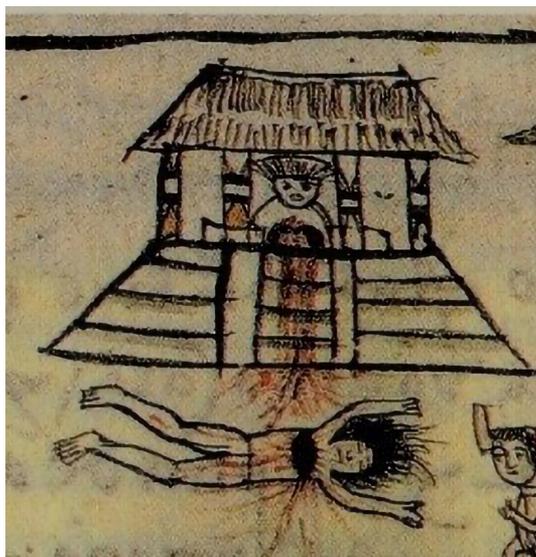


Figura 3. “Como se sintió afrentado el suegro primero de Tariacuri porque dejó su hija y le tomó un *cu* y fueron sacrificados los enemigos de Tariacuri”. Fuente: De Alcalá (2013: 84).

El fuego era coloreado en amarillo y fue utilizado en varias láminas para representar pequeñas fogatas como símbolo de guerra, cuando se enfrentaban a

territorios vecinos, o con fines rituales y religiosos, para escenificar las ofrendas que rendían a los dioses con la quema del tabaco, copal, etcétera, en sus celebraciones religiosas y festividades. También se hacía uso del fuego, representado por el color amarillo, para aludir a las incineraciones de los señores principales y para dejar testimonio de su fuerza militar, cuando incendiaban los pueblos. Una de las tácticas de guerra de los tarascos para mostrar su poder e imponer su triunfo sobre un pueblo era incendiar las casas, con lo que sobrecogían a sus habitantes, quienes terminaban por rendirse. Es decir, el color amarillo manifiesta la violencia que traía consigo la guerra. De igual forma, con el color amarillo se hacía alusión a las riquezas de los señores principales, que aparecían adornados con joyas de oro u otros metales brillantes; pero también refería al botín de guerra.



Figura 4. “Cuando metían alguna población a fuego y sangre”. Fuente: De Alcalá (2013: 199).

Por último, para representar los sentimientos que arrastraba la guerra, en algunas de las ilustraciones del documento, se describe el llanto, el dolor o el disgusto y pena de hombres o mujeres que habían recibido la pena de muerte por violentar las leyes y a quienes después de la cuarta vez de haber cometido el mismo delito, se les procesaba y condenaba. En las láminas de la *Relación de Michoacán* se dibujaron los rostros de los malechores con distintas expresiones. Por ejemplo, el llanto aparece dibujado en la expresión de la boca como una “u” hacia abajo, y las lágrimas salientes de los ojos, con algunas líneas o gotas en las mejillas.

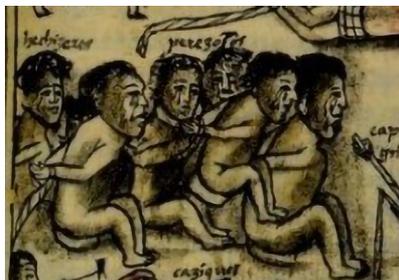


Figura 5. Siguese la historia como fueron señores el Caçonci y sus antepasados en esta provincia de Mechuacan. De la justicia general que se hacía. Fuente: De Alcalá (2013: 13).



Figura 6. “Cómo los cuñados de Tariacuri, de la mujer primera de Coringuarío, le enviaron a pedir plumajes ricos y oro y plata y otras cosas y de la respuesta que dió a los mensajeros”. Fuente: De Alcalá (2013: 88).

La representación de la muerte en la iconografía de la guerra en la *Relación de Michoacán*

De las cuarenta y cuatro imágenes con que cuenta la *Relación de Michoacán*, dieciocho de ellas (41%), están relacionadas con el tema de la muerte; en ellas se representa desde el momento en que se declaraba

la guerra a otros pueblos, hasta el momento en que acontecía la muerte digna y la infame. A pesar que en el texto la muerte no se describa de una manera violenta, sangrienta y poco ortodoxa —según los canones católicos—, en las representaciones iconográficas es muy notorio el aspecto cruel y atroz con el que se ven plasmadas las imágenes. Como lo señala Nuria Salazar, era una manera de representar la necesidad que tenía la sociedad de ser evangelizada (2000: 301), para que las imágenes concernientes a la muerte tuvieran un impacto caótico en el virrey Antonio de Mendoza y así los frailes pudieran justificar su estada en el Imperio tarasco.

Todas las imágenes ilustran los títulos de su respectivo capítulo y se distribuyen a lo largo de las tres partes que componen la obra. Esas imágenes forman parte de un lenguaje gráfico didáctico, frecuentemente usado en las sociedades mesoamericanas como la manera de comunicar su historia e información acerca del universo que los rodeaba; en el caso del manuscrito de la *Relación de Michoacán*, a excepción de la obra de

Claudia Espejel sobre el fuego y la justicia, se carece de estudios que analicen a profundidad sus contenidos. Por nuestra parte, en el siguiente apartado profundizamos en el examen de la muerte y la visión que sobre la misma fluía en la cultura tarasca.

La representación gráfica del proceso de la guerra

La muerte y su fuerte vinculación con la guerra, como ya se mencionó, tenía toda una conotación de honor en caso de llevarse con base a los estándares establecidos por la sociedad, por lo que se enlistan diez imágenes en la *Relación de Michoacán* que muestran todo el proceso que debían pasar: desde cómo se educaba y enseñaba para la guerra a los principales, hasta las tácticas y estrategias que poseían los tarascos al momento de atacar un poblado, los rituales de la guerra, la toma de prisioneros y los bienes que de éste acto recibían.

Las instrucciones para la guerra

En el capítulo XXX de la segunda parte, titulado: “Como Tariatcuri mostró a sus sobrinos e hijo la manera que habían de tener en la guerra y como les señaló tres señoríos y como destruyeron el pueblo a aquel señor llamado Hiuacha”.¹ La ilustración que corresponde a la foja 129 se divide en dos tiempos, los cuales se separan por una línea vertical uno del otro. En el lado izquierdo aparece Tariatcuri instruyendo en cuestiones de guerra a su hijo y sobrinos, mostrando los tres señoríos que tenían que conquistar con el ejemplo de unos pequeños montones de tierra. Encima de cada uno de ellos había una piedra y una flecha. En la imagen, aunque sólo se logra distinguir el montón de tierra y la piedra de color café, con ello se representa cómo debe cada uno de ellos mantener su linaje, construyendo su propio poderío.



Figura 7. “Como Tariatcuri mostró a sus sobrinos e hijo la manera que habían de tener en la guerra y como les señaló tres señoríos y como destruyeron el pueblo a aquel señor llamado Hiuacha”. Fuente: De Alcalá (2013: 149).

López Austin hace referencia a la función que cumplieron los tres señoríos principales: “Las triples alianzas cumplieron sus funciones mientras sirvieron a los fines de unión militar [...] se le adicionaban pactos de colaboración y alianza militar [...] sus funciones primordiales eran las de formar un poderoso

¹ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo es de 80 × 143 mm. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimoniocacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>. [N. del e.: En la transcripción de los textos se respeta la ortografía de las fuentes.]

cuerpo militar destinado a las conquistas expansivas, dirigidas al expolio tributario de los vencidos” (López, 2016: 73-87). En esta parte de la imagen se muestra con detalle la lección que les ofrece sobre cómo se hace la guerra y lo que cada uno de ellos debe hacer en ella para ganar un reconocimiento social. Y así se indica: “Destruyeron y quemaron todas las casas y cautivaron muchos enemigos” (De Alcalá, 2013: 151).

En el recuadro derecho de la figura 7 se ilustran las instrucciones que el hijo y sobrinos de Tariatcuri debían seguir durante la toma del señorío que le tocaba conquistar: “Hirepan [...] tú estarás en este montón que está en medio, que es el pueblo de Cuyacan; tú Tanganxoan estarás e este montón, que es el pueblo de Mychuacan; y tú Hiquígaje estarás en este, que es el pueblo de Pázquaro. Así serán tres señores” (De Alcalá, 2013: 149). Mientras que uno sujetaba a los prisioneros, otro se dedicaba a enfrentar y someter al señor principal del pueblo, golpeándolo con una porra, y el último iba quemando los caseríos que habían quedado bajo su dominio. El señor principal se distinguía por su vestimenta color amarillo y la coleta de color rojo que porta en la cabeza. La violencia de la guerra se plasma en la figura 7 mediante la sangre derramada, la cual era tan abundante que se representa como escurre por los rostros y cae al cuerpo, ensangrentando la ropa (linaje) conforme iba resbalando.

El ritual para la guerra

Antes de que los “valientes hombres” fueran a la guerra se celebraba una ceremonia dedicada a los dioses, para recibir la protección y beneplacito de los dioses en la batalla. El ritual antes de la guerra se describe en el capítulo IV de la segunda parte de la *Relación...*, con el título: “De las entradas que hacían en los pueblos de sus enemigos”. A la narración la acompaña una imagen, en la que se puede observar al sacerdote Hiripati, en la casa del *cazonci*, quien yace sentado en un banco amarillo característico de su jerarquía. Aunado al relato, en el capítulo I de la tercera parte, titulado: “Estos son los sacerdotes y oficiales de los cúes”, aparece la representación de los sacerdo-

tes encargados de dicho ritual bajo la leyenda: “Los q’ hazia’ la cerimonia de la guerra”. En la figura 8 aparece vestido con túnica gris y color marrón uno de los encargados de la ceremonia, quien porta el bastón de mando característico de los principales, con plumas rojas y blancas en la punta. De la ilustración completa de la figura 8 se hablará más adelante.



Figura 8. “Estos son los sacerdotes y oficiales de los cúes”. Fuente: De Alcalá (2013: 181).

Ahora, tomamos detalle de la figura 9 y hemos extraído, del relato del capítulo IV de la segunda parte de la *Relación...*, que: “Hacían unas pelotillas de olores [...] y poníanlas en unas rajas de encina y después ponían todas aquellas pelotillas de aquellos olores en unas calabazas” (De Alcalá, 2013: 188). Esas pelotillas están representadas por círculos en una pala, que es el encino que tomó por las dos manos el sacerdote y lo pone en el fuego donde están las calabazas, dibujadas como círculos con rayas, localizadas en una fogata al centro de la casa, justo frente al principal.



Figura 9. “De las entradas que hacian en los pueblos de sus enemigos”. Fuente: De Alcalá (2013: 188).

Al mismo tiempo que se quemaban las pelotitas de olores se hacían oraciones:

Tú, dios del fuego, que apareciste en medio de las casas de los papas, quizá no tiene virtud esta leña que habemos traído para las qués, y estos olores que teníamos aquí para darte. Recíbelos tú que te nombras primeramente mañana de oro, y a ti Vréndequavécara, dios del lucero, y a ti que tienes cara bermeja. Mira, que con grito trujo la gente esta leña para ti (De Alcalá, 2013: 189).

Después de la oración se nombraba a cada uno de sus enemigos de la siguiente manera: “Tú, señor que tienes la gente de tal pueblo a cargo, rescibe estos olores y deja algunos de tus vasallos para que tomemos

en guerra” (De Alcalá, 2013: 189) y a continuación se hacía una relación de todos los sacerdotes de los pueblos que iban a conquistar, comenzando con México, para así recorrer todos los pueblos con los que compartían frontera. La última oración estaba dedicada a las cuatro partes del universo: “oh dioses del quinto cielo, cómo nos oiréis de donde estáis, porque vosotros sois soles rey(e)s y señores (y) vosotros solos limpiáis las lágrimas de los pobres” (De Alcalá, 2013: 190). Con esta plegaria se buscaba que el sol, los dioses celestes, los de las cuatro partes del mundo, el dios de la guerra, *pungárecha* y su deidad principal, el fuego, los ayudaran y favorecieran en la guerra.

En la figura número 9, del lado izquierdo se puede ver a los jóvenes guerreros sometiendo al poblado, el texto nos habla de las estrategias que usaban para lograrlo:

Iban [...] y llevaban aquellas pelotillas de olores y plumas de águilas y dos flechas ensangrentadas y entraban secretamente en los pueblos y escondíanlo en algunas sementeras, o cabe en la casa del señor, o cabe en el cu, y volvíanse sin ser sentidos, y eran aquellos hechizos para hechizar el pueblo. Entonces poníase cada uno en su escuadrón y hacían entradas y saltos donde andaba la gente, en las sementeras o en el monte, de noche, y porque no diesen voces, atábanles las bocas con unas jáquimas de bestias y ansí traían al real (De Alcalá, 2013: 191).

El inicio de la guerra

Una vez que aprendían las estrategias de guerra y se había practicado el ritual a los dioses, la siguiente figura que deriva del capítulo XI del segundo apartado, titulado: “Como el señor de la isla llamado Caricateri pidió socorro a otro señor llamado Zurunban contra Tariacuri que le tenía cercado en su isla, y fue enviado un sacerdote llamado Naca a hacer gente de guerra”,² muestra la señal de guerra. En la figura 10 se

ilustra a los isleños, nombre con que se denomina en la *Relación de Michoacán* a los locales. El cuadro se divide en dos partes. En la parte izquierda se ve a los isleños, cercados sin poder usar sus embarcaciones, quienes se encuentran en la orilla de la isla, y en el centro, en la parte izquierda el *cue* y en la derecha el señor en la casa principal. Ambos espacios aparecen resguardados por una muralla humana, en defensa de una posible invasión de sus vecinos.



Figura 10. “Como el señor de la isla llamado Caricateri pidió socorro a otro señor llamado Zurunban contra Tariacuri que le tenía cercado en su isla, y fue enviado un sacerdote llamado Naca a hacer gente de guerra. Fuente: De Alcalá (2013: 49).

En la parte derecha de la ilustración, los chichimecas aparecen merodeando el territorio, dispuestos para el combate. El texto nos dice: “Y punían la leña y rama allí con los suyos y ponía encima una flecha que era señal de guerra” (De Alcalá, 2013: 47), claramente la narración coincide con la actitud que en son de alerta tenían los personajes que portaban el arco y las flechas, dispuestos al ataque. Los guerreros chichimecas, quienes se encuentran cerca de una gran hoguera al pie de la cual aparece clavada una flecha, que significa “guerra”. Junto a la hoguera hay un camino marcado con las huellas de unos pies, con lo que se indica la dirección que había que seguir para llegar a los isleños. El personaje que dirige el ataque, ubicado en la parte inferior izquierda —como se había mencionado— es representado con un tamaño superior y portan arco y flechas, así como unos calzoncillos blancos característicos de un guerrero.

² La imagen que ilustra el hecho en el manuscrito original mide 66 × 150 mm, e iba acompañada de la siguiente descripción: “Dos casas rodeadas por agua, muchedumbre de indios a

su alrededor y varios flecheros”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonio.nacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

La manera en que sometían al pueblo que acataban

Hay tres ilustraciones posteriores que muestran lo que sucedía una vez adentrados en el pueblo que iba a ser sometido. La primera de ellas pertenece al capítulo v de la tercera parte del manuscrito, titulado: “Como destruían o combatían los pueblos”.³ En la parte izquierda se observa al jefe de los guerreros, a quien se distingue por ser el que tiene mayor dimensión respecto de quienes lo acompañan; su vestimenta era más colorida y los accesorios en orejas, cuello y muñecas eran el símbolo de su jerarquía. La figura estaba rodeada de todo su ejército, que se distinguía por la cantidad de hombres que portan flechas y escudos. El capitán de guerra conocido como *angátacuri*, se ubica en la esquina inferior izquierda. Está sentado en un banquito amarillo por su jerarquía y sostiene un arco por ser guerrero; él indicaba a sus soldados el camino o los rumbos que debían seguir como parte de las estrategias de guerra para entrar en un “barrio” y tener un rápido control de la población, como se muestra en la figura 11. El que se encuentra de pie es el cazonci en su posición de general o máxima jerarquía de guerra:

Ponías en la cabeza un gran plumaje de plumas verdes y una rodela muy grande de plata en las espaldas y caraj de cuero de tigre y unas orejeras de oro y unos brazaletes de oro y su jubón de algodón encarnado y un mástil arpadado de cuero por los lomos y cascabeles de oro por las piernas y un cuero de tigre en la muñeca, de cuatro dedos de ancho y tomaba su arco en la mano (De Alcalá, 2013: 194).

Frente a él están los guerreros de los distintos pueblos convocados, quienes como tributarios de los tarascos también tenían que contribuir y participar en

³ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 137 × 147 mm, con la siguiente descripción: “Cómo destruían o combatían los pueblos”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

la guerra. En la parte inferior izquierda de la figura 11 aparecen los capitanes de guerra frente al cazonci. Están reunidos los guerreros de los pueblos que acudieron al llamado y a quienes se les están dando las indicaciones de las acciones que van a emprender. Cada “barrio” está separado por una línea divisoria, pintada con huellas de pies para marcar el camino y dirección que debían seguir, el cual finaliza en un círculo con casas alrededor, indicando que lo recolectado debía ser llevado a la capital del imperio tarasco.

Todos portan escudos, unos con círculos amarillos y otros rojos; algunos llevan puestas en su cabeza “unas guirnaldas de cuero de venado o plumas de pájaros” (De Alcalá, 2013: 193); todos cargan porras de “encina”, que están ilustradas de color café junto a los arcos y flechas en la parte superior del semicírculo que forman los valientes hombres, entre ellos el de mayor jerarquía está ilustrado en un tamaño más grande que los demás.

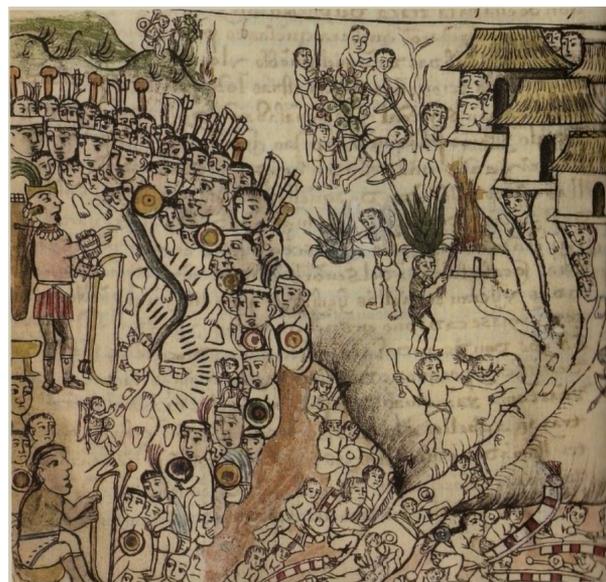


Figura 11. Fuente: Como destruían o combatían los pueblos (De Alcalá, 2013: 192).

En la parte derecha de la figura 11 aparecen las instrucciones que se les estaba dando: dejar al enemigo sin alimentos y bebidas, por eso sacan de raíz el nopal y los magueyes; cortarles el pelo para denigrar su dignidad; tomar cautivos a sus hombres, y quemar

sus casas. De la parte inferior derecha emerge el tronco de un árbol, que a su vez se divide en tres ramas, las cuales simbolizan a tres familias o descendencia de pueblos, que era lo primero que debían erradicar para que el poblado quedara en manos del cazonci.

La figura 12, ubicada en el capítulo XXI,⁴ nuevamente hace referencia a la guerra, y el tal escenario se caracteriza la muerte digna. Hirepán, Tanganxoán y Hagugaje son los protagonistas de la conquista de varios pueblos:

Hiuacha, Corínguaro, Hetúquaro, Hoporo, Xaso, Cucándiro, Teénmendo, Bányqueo, Cumuanchen, Naranjan, Cacapu, Cheran, Siuínan, Hacáuato, Zizupan, Chenengo, Vacapu, Tariýaran, Yuriri, Hopácutio, Codébatohuríparao, Charácutio, Tupátaro, Varírosquaro, Xeroco, Cuiseo, Peuéndaro, Zinzímeo, Araro, Xénguaro, Cherani, Cumanchen, Tacámbaro, Huruapan, Parochu, Charu, Hetóquaro, Curupu hacazio, Tiáchucuqua, Cháquaco, Zinguita, Tiuítani, Yzírímenga varicha, Tauáchacu, Acume, Varicha tereco, Guacanan, Paracho, Chupingo parareo, Casinda agapeo, Purechu hoato, Caiuengan, Tucúmeo, Marita angápeo, Hetúcuaru, Hapérendan, Cacango, Cuseo, Xanóato angapeo, Quayámeo, Apánoato, Vámuquaro, Hacuízapeo, Pápazio Hoato, Yuréquaro, Sirándaro, Copúan, Cuzaran, Caxúruyo, Sycuýtaro, Tarinbo hazáquaran, Zicuýtaran, Púmuchaquepeo, Yacoho, Ayáquenda, Zinagua, Churúmucuo, Cuzaru, Paránzio, Zinapan, Zirápítio, Taziran, Turúquaran, Copúan, Euáquaran, Tirístan, Puco Huato, Tanzítaro, Eruzio, Zirámaratio, Visíندان, Hauíti hoato, Hapázingan, Pungari hoato, Ambezio, Tauengo hoato, Hucumu, Hacándiquaro, Haroyo, Xungapeo, Chapato hoato, Haziro hauánio, Taximaroa, Pucuri equátacuyo, Maróatio, Hucario, Hirechu hoato, Acánbaro, Hirámucuyo, Tebéndaho, Mayao, Eménguaro, Cazáquaran, Yurírapúndaro, Cuyru hoato, Vangaho, Tánequaro, Purúandito, Zirápequaro, Quaruno, Ynchazo, Hutáseo,

⁴ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene mide 73 × 145 mm, con la siguiente descripción: “Conquistas hechas por Hirepán, Tanganxoán y Hagugaje”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

Hacáuato, Zánzani, Verecan, Tamacula y Capotlan (De Alcalá, 2013: 153-154).

En esa lámina se exalta el valor y presteza militar con que los sometían. La imagen se divide en dos momentos, separados por una línea vertical. En el primer cuadro se describe cómo Hirepan y Hiquinpage han aprendido a ser guerreros y conocen las técnicas para la conquista de un pueblo, el incendio de las casas y los cautivos de guerra. En la parte inferior están las personas que fueron capturadas y quienes eran esclavizados; aunque el relato refiere que: “llevaron un sogá como suelta con que ataban a los cautivos” (De Alcalá, 2013: 24), las ilustraciones nos precisan que era del cuello por donde los ataban en forma de fila, uno detrás de otro con las manos hacia atrás sujetas por otro lazo.



Figura 12. “Como Hirepan y Hiquingaje conquistaron toda la provincia con los isleños y como la repartieron entre sí y de lo que ordenaron”. Fuente: De Alcalá (2013: 153).

Al tercer cautivo, contando de izquierda a derecha puede vérsese la boca caída y en las mejillas unas cuantas gotas que representan el llanto del guerrero vencido, mientras que el que le sigue con la expresión de su boca hacia arriba, indicaba la gran honra que le provocaba convertirse en alimento de los dioses. En la imagen del lado derecho, se describe cómo mientras los sobrinos de Tariacuri guerreaban con aplomo y conquistaban a los isleños, en tanto en Pátzcuaro el gran cazonci había muerto y había sido sepultado con todos los honores.

La última imagen acerca de la guerra, en el capítulo VI de la tercera parte, titulada: “Cuando metían

alguna población a fuego y sangre” (De Alcalá, 2013: 24). Primero, cabe aclarar que el recuadro en el que se plasmó tiene forma asimétrica, pero al momento de hacer las ilustraciones, no afectó en su contenido. En la figura número 12 se reproduce el proceso que iniciaba a partir de la guerra. En la parte central izquierda se ve el comienzo de la disputa entre los dos pueblos; a mi parecer no lleva una secuencia de sucesos, más bien podría considerarse que la lámina representa lo que ocurría al momento de la conquista, incluso se puede estimar que con la imagen demuestran la gran estrategia bélica que tenían los tarascos, lo cual los hacía aparecer con una gran fortaleza ante otros grupos y sociedades como la nahua, ya que, como se ilustra en la imagen, muestran una gran capacidad de organización y las labores que desempeñaban las hacían en pequeños grupos.

En la figura 11 se representa a la gran cantidad de guerreros que asistían a la guerra y en la figura 13 se testifica claramente la capacidad organizativa desarrollada en torno a la guerra. Tal vez por eso se dibuja una línea con el símbolo de “mayor que” (>), para dividir las funciones que cada grupo de guerreros tenía que desempeñar al momento del ataque. La estrategia de combate se resumía en la organización, ya que cada quien tenía una función y su obligación era concentrarse en cumplir esa encomienda. Así, al iniciar el ataque a un pueblo, cada soldado o guerrero sabía lo que debía hacer y cuál era su objetivo. Bajo esa lógica se entiende que en el sistema de justicia tarasco se penalizara de forma severa a quien durante la batalla no había cumplido con las tareas que le habían sido encomendadas.

En la parte inferior y superior izquierda de la figura 13 se encuentran los encargados de extraer el corazón a los hombres más valientes durante la batalla. A esos guerreros se les dignificaba al sacarles el corazón, el cual sería depositado como parte de las ofrendas entregadas a sus dioses. La violencia que traía implícita la guerra queda muy bien dibujada en este cuadro, al mostrarse los corazones de los guerre-

ros al lado de los cuerpos ensangrentados. El relato menciona ese acontecimiento de la siguiente manera:

Sacrificaban los dichos esclavos y, sacando los corazones, hacían sus ceremonias con ellos, y así calientes como estaban los llevaban a las fuentes calientes del pueblos de Araro desde el pueblo de cinápequaro y echábanlos en una fuente caliente pequeña y atapábanlos con tablas y echaban sangre en todas las otras fuentes que estaban en dicho pueblo, que eran dedicadas a otros dioses que estaba allí; y aquellas fuentes echan vaho de sí, y decían de allí salían las nubes para llover y que las tenían en cargo de dicha diosa Cueráuaperi y que ella las enviaba de oriente, donde estaba. Y por este respeto echaban aquella sangre en las dichas fuentes (De Alcalá, 2013: 11).

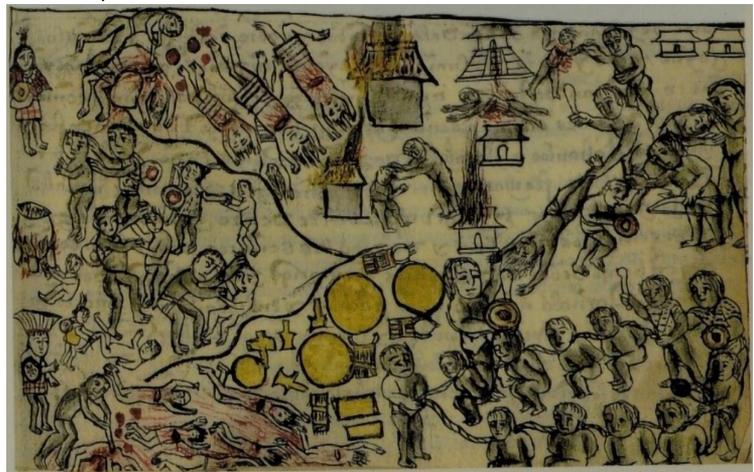


Figura 13. “Cuando metían alguna población a fuego y sangre”. Fuente: De Alcalá (2013: 199)

De igual forma, en color amarillo se aprecia cómo en una parte de los escenarios de la guerra reunían los utensilios y accesorios de oro que eran saqueados al pueblo vencido antes de quemar sus viviendas. De lado derecho, los guerreros encargados de tomar cautivos realizan con manos expertas su trabajo. En la parte inferior del cuadro se ve cómo son tomados por el cabello o extremidades, y en la parte inferior, así como en la anterior, se van formando uno detrás del otro, amarrados por el cuello. En esta imagen se puede ver que hay guerreros adelante y atrás de ellos para organizarlos.

Los sacrificios con los cautivos de guerra

La organización que mantenían los tarascos a la hora de hacer la guerra la reproducían a la hora de efectuar los sacrificios, como parte de la guerra misma, pues eran parte fundamental en las operaciones de la guerra. El cuerpo de los cautivos era ofrecido a los dioses en acción de gracias por el triunfo concedido en el campo de batalla. En la figura 14, tomada del capítulo I de la tercera parte, titulado: “De la gobernación que tenía y tiene esta gente entre sí”,⁵ fue dibujado el *petamuti* o sacerdote mayor; aparece en la parte central de mayor tamaño, con un bastón adornado de plumas de colores y una rodela de oro en la espalda.

La misma imagen representa claramente al sacerdote y oficiales que estaban encargados de organizar los sacrificios. En esa parte el texto relata las funciones que les correspondían, mientras que en la lámina se aprecian las características de su personalidad: “Había los sacerdotes llamados *axáméncha*, que eran los sacrificadores, y desta divinidad era el *caconci*, y los señores y eran tenidos en mucho” (De Alcalá, 2013: 183), en la imagen están situados en la parte derecha superior, son los primeros en aparecer; a juzgar por el cabello en color blanco, eran personas de edad avanzada, en la mano uno de ellos porta una navaja de obsidiana, que era el objeto con el que se extraían los corazones para los dioses. Por esa razón la punta que porta este personaje, aparece representada de color rojo, el cual, como se ha señalado, simbolizaba la sangre, el honor y la valentía.

“Había otros llamados *opítiecha* que eran aquellos que al momento de ser sacrificados se les debía mutilar, cortales los pies, los brazos y manos, al momento de echarlos a la piedra del sacrificio. Había uno diputado

sobre todos éstos” (De Alcalá, 2013: 183), los cuales aparecen en la parte central a la izquierda, al referirse que eran quienes sostenían a las víctimas de las extremidades. Se les ilustra con una pierna mutilada, el “diputado” de ellos debe ser el que sostiene la pierna. “Había otros llamados *quíquiecha* que llevaban arrastrando los sacrificados al lugar donde alzaban las cabezas en unos varaes” (De Alcalá, 2013: 184). Esos personajes aparecen en la figura 14 en la parte inferior izquierda; aunque sólo se ve la parte de la cabeza y dorso de uno de ellos, sus manos jalando de las piernas al sacrificado se ven con claridad y fue dibujado de tal manera que simula la forma de movimiento, como se narra en el texto.



Figura 14. “De la gobernación que tenía y tiene esta gente entre sí”. Fuente: De Alcalá (2013: 181).

⁵ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 169 × 150 mm, con la siguiente descripción: “Los sacerdotes y oficiales de los cúes”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

A pesar de que en el texto no se hace referencia a las figuras que portan la porra y que tenían como encomienda ejecutar la pena de muerte contra quienes habían infringido la ley o los malhechores, aquéllos

son representados en la parte superior izquierda. A la cabeza del grupo aparece el primero, que porta una porra ensangrentada. Ellos eran las figuras encargadas de ejecutar la sentencia del *cazonci* o *petamuti*, en el sistema de justicia que tenían los tarascos. O incluso, si su función se extendía al campo de batalla, eran quienes ejecutaban los golpes de porra en la nuca a los cautivos.

Los sacerdotes que se encuentran en el centro de la parte derecha de la figura 14, “llamados *tiuúniecha* que se componían y llevaban sus dioses a cuestras, y éstos iban así con sus dioses a las guerras y les llamaban de aquel nombre de aquel dios que llevaban a cuestras” (De Alcalá, 2013: 183), se distinguen de los demás sacerdotes en la misma imagen por el flequillo en la frente. Uno de ellos, el que está casi junto al *petamuti*, parece estar fumando: de su boca sale humo a manera de líneas por una pipa; y el que está detrás de todos trae en la espalda un bulto a rayas de colores rojas y verdes, atado al principal con una cinta roja, que recuerda al tipo mochila en la que portaban los dioses.

Bajo la honra de ser sacrificado para alimentar a los dioses en la imagen del capítulo XVIII, titulado: “Como se sintió afrentado el suegro primero de *Tariacuri* porque dejó su hija y tomó un cu y fueron sacrificados los enemigos de *Tariacuri*”⁶ (figura 15). La historia de este apartado de la *Relación...* se desenvuelve en la renovación de los templos para su Dios principal —*Curícaueri*—, por lo que necesitaban esclavos de otros pueblos para que fueran sacrificados. En la parte izquierda de la ilustración se muestran algunos guerreros, distinguidos como tales por portar un camión, vestimenta diferente a la que usaban los guerreros tarascos —sólo un calzón—; este hecho se debe a que no pertenecían al Imperio tarasco. Eran los guerreros tomados como prisioneros de guerra y a quienes se les condujo

hasta ese lugar para ser sacrificados. Los guerreros que tienen mayor jerarquía se ilustran de un tamaño mayor al resto y con un bastón grande, curvado, con plumas rojas y blancas en la punta, y en el centro una especie de tela que bien puede ser la piel de algún animal. Se alternan los colores guinda, rojo y blanco

En la parte central de la imagen se representa el cu, en lo alto se encuentra el sacerdote *axámencha*, principal encargado de ejecutar los sacrificios. El sacerdote porta un gran penacho. De la piedra de los sacrificios que se encuentra en el cu, por todas las escalinatas cae cual cascada la sangre derramada, mostrando la generosidad con que los tarascos rinden tributo a sus dioses, ofreciéndoles una gran cantidad de sacrificados. Al final de las escaleras, en la gran plaza, aún se encuentra el cuerpo del último guerrero a quien se ha extraído el corazón.



Figura 15. “Como se sintió afrentado el suegro primero de *Tariacuri* porque dejó su hija y tomó un cu y fueron sacrificados los enemigos de *Tariacuri*”. Fuente: De Alcalá (2013: 84).

El agujero negro que ilustra en el pecho el cuerpo muerto del guerrero representa el vacío que ha dejado en él la extracción de su corazón, posiblemente los dos principales que están casi junto de él, del lado derecho, son los *quíquiecha*, esperando el momento para arrastrar ese cuerpo muerto hasta el lugar donde descansará. Lo más probable es que sea cocinado, por haber sido partícipe de una celebración tan grande e importante como era la renovación de un templo. Al lado de los *quíquiecha* está el *cazonci*, representado de mayor tamaño, sentado en un banco, con túnica al parecer de color amarillo, en representación de su deidad principal. Detrás del principal se encontraba el pueblo, representado por unas caras a doble fila, en clara alusión a que el pueblo también acudía a la ceremonia.

⁶ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 42 × 145 mm, con la siguiente descripción: “Sacrificio de un cú”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimoniacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

La muerte de los guerreros en combate

El capítulo VII del tercer apartado está dedicado a los guerreros: “De los que morían en la guerra”.⁷ La figura 16 complementa el lenguaje narrativo. En ella se expresan varios aspectos que en el texto se pierden y viceversa. El texto nos dice que el cazonci les “daba mantas a las mujeres de aquellos señores (los guerreros) y sabiendo sus mujeres las muertes de sus maridos, mesábanse y daba gritos en sus casas” (De Alcalá, 2013: 201).

En la parte inferior izquierda de la lámina se representa la tristeza que causa la muerte en el rostro de las mujeres. Ese estado de ánimo se dibuja en las líneas y gotas de lágrimas en las mejillas de ellas, además de que todas tienen la boca en forma de “u” invertida, incluso parece que se consuelan unas a otras, ya que se ve cómo la mujer de falda azul que está al centro del grupo, limpia las lágrimas de la otra, dándole consuelo. Y justo arriba de la mujer de falda azul se encuentra otra, de aspecto mayor que las demás, acariciando el cabello de la mujer que porta falda naranja a cuadros. Aun cuando en el relato se menciona que eran *las mujeres de aquellos señores*, no significaba que fueran todas sus esposas, por el aspecto que revelan sus rostros, al parecer la crónica refiere a las mujeres de la familia en extenso: madre, esposas, hijas, tías, primas, etcétera.

En el relato también se menciona que “hacían bultos de mantas, con sus cabezas, y cubrían con mantas aquellos bultos”; y en la parte posterior izquierda de la ilustración se pueden ver cuadrados de colores azul, naranja y amarillo, en representación de esos bultos de los señores justo a fuera de los templos y, como era costumbre, les ponían unas máscaras en alusión de sus rostros, acompañados de plumas coloridas, aunque en la imagen sólo pueden verse de color rojo.

⁷ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 110 × 148 mm, con la siguiente descripción: “De la justicia que hacía el Cazonçi”. Información tomada de la página en línea de la biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

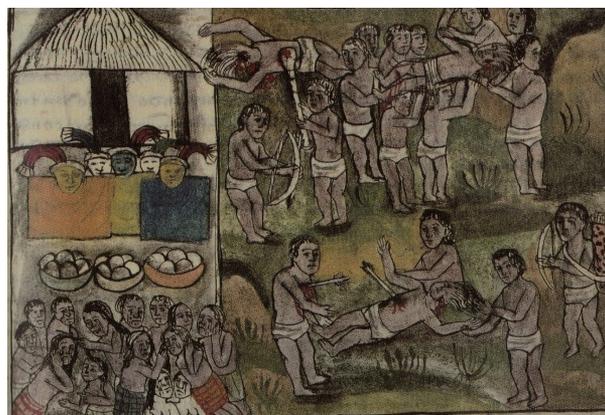


Figura 16. Fuente: De los que morían en guerra (De Alcalá, 2013: 201).

Como bien menciona Vera Tiesler Bloss: “Los ritos fúnebres, suelen reflejar más que el papel social del difunto cuando vivía, las creencias de un grupo” (1997: 77-90); en este caso, la adulación ante una muerte digna por morir en combate, que aunque las mujeres sufren su pérdida, la veneración reflejada en la sepultura indica el grado de importancia que tenía la guerra y la connotación que demarcaba morir por tal causa en la sociedad.

Regresando a la descripción de la imagen, en la parte derecha pueden verse a los heridos de muerte en el campo de batalla, tal parece que tres de los afectados son tarascos, primeramente por sus calzoncillos blancos y porque las heridas se localizan en el pecho, el estómago, rostro y piernas, además que en su ayuda están los demás guerreros que aún siguen ilesos, así mismo podemos ver que el cuarto herido localizado en la parte posterior en el centro de la imagen, tiene un golpe en la nuca y eso sólo se recurría en caso de ser cautivo o malhechor y ahí el guerrero que está debajo de él porta un mazo, lo cual nos indica que es un cautivo de otro poblado.

La muerte de los señores principales

La muerte de un señor principal, aunque fuera por senectud, estaba rodeada de mucha honra. La ceremonia de la defunción de un gobernante o figura principal recogida en el relato es de lo que se tiene un mayor conocimiento. Al cazonci, por ser conside-

rado una de las representaciones del dios *curicaueri* en la tierra, se le sepultaba con los honores merecidos como una deidad. En el capítulo XVI del tercer apartado, titulado: “Como moría un cazonci y las cirimonias con que se le enterraban”,⁸ aparece la única ilustración que trata el tema de la muerte de un principal tarasco. Aun cuando la imagen es pequeña, el relato en ella contenido, junto al aparecido en el texto, se complementa.

La figura 17 está dividida en tres tiempos específicos del acto funerario. En la parte superior izquierda aparecen dos cuadros, el primero de ellos describe los últimos momentos de vida del señor principal, en los que aparece acompañado por los encargados de cuidar su salud: los curanderos y sus familiares más cercanos. Fuera de la casa del cazonci se encuentran los “caciques” —como los llama Alcalá—, que venían de las distintas provincias y estaban al pendiente de su estado de salud, hasta que se anunciaba su muerte. “Estaba muy enfermo el cazonci viejo y llegábanse a curalle todos los médicos [...] y como vían questaba muy peligroso y de muerte, inviaban llamar a todos los caciques de las provincias, señores y valientes hombres”.⁹



Figura 17. “Como moría un cazonci y las cirimonias con que se le enterraban”. Fuente: De Alcalá (2013: 220).

⁸ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 93 × 147 mm, con la siguiente descripción: “Ceremonias del entierro del Cazonci”. Información tomada de la página en línea de la biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

⁹ Por “valientes hombres” se refiere a los guerreros (De Alcalá, 2013: 221).

El cuadro que le sigue cuenta los momentos posteriores a la muerte del cazonci y el tratamiento funerario que se hacía del cuerpo mortuario. Autores como Elsa Malvido y Grégory Pereira han descrito cómo se hacía esa ceremonia entre otros grupos prehispánicos. En el caso de los tarascos, la celebración comenzaba desde que se daba aviso al pueblo de su fallecimiento. Una vez lavado el cuerpo del jerarca con todo respecto y sumo cuidado:

ataviábanle desta manera: puníanle junto a las carnes unas camisetas de las que usaban los señores, muy delgada, y unas cotaras de cuero, y poníanle al cuello unos huesos de pescados blancos [...] cascabelles de oro en las piernas y en las muñecas piedra de turquesa, y un tranzado de plumas y unos collares de turquesa al cuello, y unas orejeras grandes de oro en las orejas, y dos brazaletes de oro en los brazos (De Alcalá, 2013: 221).¹⁰



Fracción de la figura 17.

Tanto en el texto como en el acercamiento de la figura 17 puede apreciarse la presencia de oro para

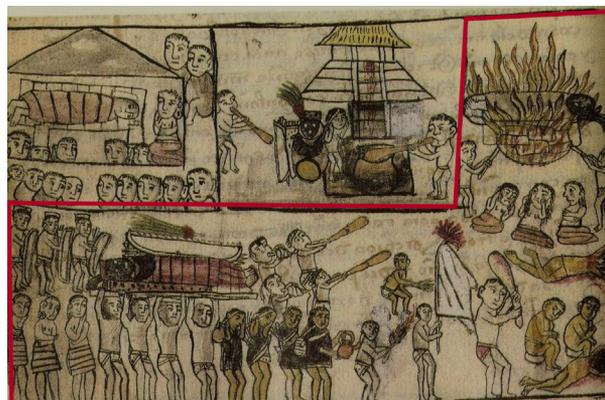
¹⁰ Con base en esta cita y junto con el texto de Samuel Marín, en el cual narra cómo los nahuas hacían la representación del oro con el Sol, mencionando que a “La llegada de Cortés a las costas de Veracruz, precisamente en el año 1-caña, identificado con *Quetzalcóatl*, *Moctezuma*, tomándose por *Quetzalcóatl* le envió valiosos presentes que incluían un gran disco de oro y otro de plata representando al Sol y la Luna y las insignias de *Quetzalcóatl*” (Martí, 1960: 98).

adornar el cuerpo muerto del cazonci, ello se justifica por la jerarquía social, política y religiosa que poseía, pues como el representante de *Curicaueri*, simbolizaba el gran fuego en la tierra, que a la vez tenía como representación al gran astro celeste, el sol. Junto a los restos del cazonci se colocaba su arco, como símbolo de su poder en vida. Su cuerpo ataviado era conducido junto al cu, donde después de incinerado, sin que su cuerpo tocara la tierra, era sepultado.

Los tres hombres que en el detalle de la imagen lo acompañan son sus ayudantes. Dos de ellos se encuentran tocando una especie de flauta, mientras que el tercero vigila que las extremidades del cuerpo de los sacrificados, se cuezan bien, para que los sacerdotes y principales, al consumirlas, cumplan con el ritual funerario de respeto a sus dioses. En lo alto puede verse el cu con techo amarillo, que hace referencia a que pertenecía al señor principal muerto y en él se muestra la sangre derramada por los sacrificios humanos dedicados a aquél, cuerpos que serán usados como estrado en su sepultura.

En la parte final de la figura 17 se muestra el acompañamiento funerario del cuerpo del cazonci hasta la hoguera donde, como se describió en el capítulo anterior, será incinerado. La comitiva que acompaña a su última morada el cuerpo del principal está constituida por las jerarquías sociales. Abre el desfile un grupo de músicos quienes con sus notas anuncian el paso del cuerpo del cazonci, le siguen la comitiva de guerreros que cargan al difunto, quien como se señaló va ataviado como corresponde a un gran guerrero y hombre de Estado. A su diestra marcha un grupo de guerreros y “caciques” principales, mostrando sus armas en señal de respeto, y del lado derecho del difunto figuran las mujeres del cazonci, ricamente ataviadas.

En la parte final de la imagen se hace referencia a los preparativos con que concluye la ceremonia. La muerte por porra de aquellos que en el sistema jurídico tarasco fueron sentenciados para acompañar el cuerpo del cazonci y los esclavos. La preparación de la hoguera en donde será incinerado el cuerpo y las mujeres dolientes, que lloran sin cesar por el fallecimiento de su principal.



Fracción de la figura referida segmentada con rojo, figura 17.

Llevaba siete señoras: una llevaba todos sus bezotes de oro y de turquesa atados a un paño y puestos en el pescuezo; otra, su camarera; otra, que guardaba sus collares de turquesas; otra que era su cocinera; otra que le servía del vino; otra que le daba agua a manos, y le tenía la taza mientras bebía; otra que le daba el orinal. De los varones uno llevaba sus mantas a cuestas; otro que tenía caro de hacelle guirnaldas de trébol (De Alcalá, 2013: 221).

Sus mujeres, claro está, hacían público su sentimiento de pérdida (Heller, 1980: 69), y como se muestra en la última escena descrita en la figura 17, el dolor está relacionado al vínculo afectuoso y familiar que existía. Las manifestaciones de dolor y respeto nos permiten ver la racionalidad de los valores sociales en los que se desenvolvía la vida de los tarascos. El honor de compartir la muerte con la persona que representaba a su Dios principal en la tierra y el sentimiento de tristeza que les producía la misma queda representado, como ya habíamos señalado, en la expresión de los rostros de las mujeres: con líneas que simbolizan las lágrimas, así como con la boca dibujada en forma de una “u” invertida.

Aunque las ceremonias funerarias de los señores de otros pueblos no eran tan ostentosas como la del cazonci, la imagen que ilustra el capítulo IX de la tercera parte, titulado: “De la muerte de los caciques y como ponían otros”,¹¹ nos permite documentar la can-

¹¹ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 105 × 148 mm, con la siguiente descripción:

tividad de señores principales que reunían las ceremonias mortuoria del cazonci, como muestra la figura 18.

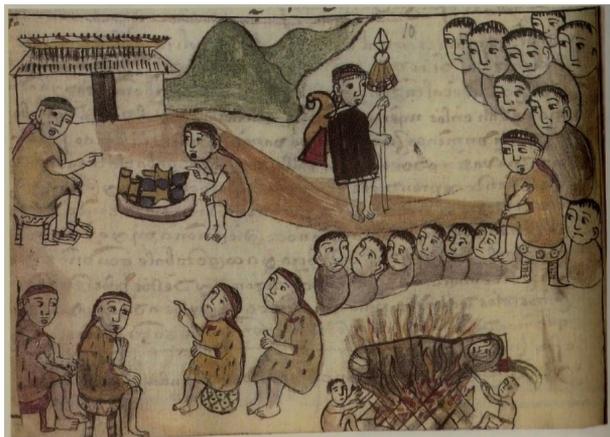


Figura 18. “De la muerte de los caciques y como ponían otros”. Fuente: De Alcalá (2013: 204).

Los caciques se distinguen por su vestimenta ostentosa, que en esta imagen no es tan colorida como en otras del texto; sin embargo, por sus túnicas, los pequeños bancos en que se encuentran sentados y las coletas rojas son los signos irrefutables del linaje al que pertenecen. En la figura 18 están reunidos los principales para reconocer y mostrar sus respetos al sucesor; llevan consigo presentes para reafirmar su vasallaje como: insignias de honor, que eran bezotes de oro, orejeras y brazaletes, que son representados con una batea llena de adornos de oro, en color amarillo y las de jade en color verde oscuro. Esta ceremonia sucede mientras era incinerado el cuerpo del cazonci y ante la mirada del pueblo que aparece representado por distintas cabezas.

Los sacrificios

La muerte en los cúes, como se ha dicho, no era la única forma en que se moría con honor o se celebraban los sacrificios humanos. Entre los tarascos, la intriga y el espionaje eran otras de las maneras de recuperar

“De la muerte de los caciques y cómo se ponían otros”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

la dignidad perdida. Sobre este tema se encuentra por ejemplo la historia de la mujer que tomó la orden del principal, para dar de comer a los dioses y ser digna ante ellos, como se cuenta en la imagen del capítulo XXXIII, titulada: “De un hijo de Tariacuri llamado Tamapucheca que cativaro y como lo mandar matar su padre”.¹²

Desató sus navajas, que llevaba envueltas en la mano, y con una mano tomó la navaja y con la otra le trastornó la cabeza [...] Y puso la navaja por la garganta y corriola y cortole la cabeza y hízolo de tan de prisa que no pudo dar voces. Y púsole la una mano en el pecho y tomándole, como quien se desuella, cortole de todo la cabeza y quedó sólo el cuerpo hecho tronco. Y tomó la cebeza por los cabellos y vínose a su pueblo y llegando a los términos del pueblo, estaba allí un altar donde ponían los cautivos o los que traían alrededor, cuando los traían de la guerra. Puso ahí la cabeza en un lugar llamado Pirúen y vínose a su casa Tariacuri y ocntole lo que le había acontecido y hicieron todos grande regocijo. Y díjole Tariacuri: ya has dado de comer a los dioses (De Alcalá, 2013: 166).



Figura 19. “De un hijo de Tariacuri llamado Tamapucheca que cativaro y como lo mandar matar su padre”. Fuente: De Alcalá (2013: 162).

La figura 19 se desarrolla en dos planos, como otras que se han descrito antes. En el primero de ellos aparece representado, con el techo de paja color amarillo, el interior de la casa principal de Coringuario al momento en que se practica la ceremonia de los hue-

¹² El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 52 × 142 mm, con la siguiente descripción: “Tariacuri y una hija suya con la cabeza de un señor que mató y varios indios”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

sos y donde el sacrificador contaba esa historia; a la celebración, llena de canticos, seguía una gran fiesta. En la ceremonia, Tariacuri, señor de Pátzcuaro, hace que se introduzca una joven mujer, hermosamente ataviada, con el propósito de vengar la vergüenza que ese pueblo le hizo pasar cuando cautivaron a su hijo y, en vez de ofrecerlo en sacrificio a sus dioses como correspondía de acuerdo con su linaje, por temor al enojo que podían causar a su padre, lo emborracharon y lo enviaron de regreso a su casa. Tariacuri, ofendido en su honor, se vale de la artes de seducción de la bella joven para que ella se mezclara entre los principales guerreros durante la fiesta, bailara con él, lo enamorara y mientras dormía junto a ella, lo decapitara, para de esa forma limpiar la afrenta de su soberano.

La segunda composición del cuadro plasma el momento en que la joven mujer, una vez cumplida su misión, se presenta ante su señor para informarle que ha cumplido a cabalidad con su orden. Con palabras de orgullo, Tariacuri anunciaba esta situación de la manera siguiente: “Vení acá, viejos, si mi mujer, la hija del señor de Corínguaru, fuera varón, muy valiente hombre fuera, que ahora, con ser mujer ha hecho matar de sus hermanos y tíos y agüelo. Ha dado en este día de comer a los dioses y les ha aplacado los estómagos. ¡Valiente hombre ha sido mi mujer” (De Alcalá, 2013: 86).

La joven mujer, como se describe en el texto de la *Relación...*, portaba un vestido muy bueno y poco común, a juzgar por los colores y modelo, ya que las mujeres solían presentarse con el pecho descubierto; pero en este pasaje, por habersele asignado una encomienda tan importante para el Estado tarasco, a nivel de la que podía haberse encargado a un guerrero, en la figura 19 se representa a la joven con el torso cubierto. En la cintura lleva amarrada una manta en la cual guardaba las navajas de piedra que le entregó Tariacuri para que decapitara, como lo hizo, a un señor principal. Elsa Malvido nos explica el significado de la decapitación:

En todas las crónicas y documentos la decapitación se describe como una muestra última del maltrato al

enemigo. Al igual que los europeos, la exhibición de una cabeza arrancada al cuerpo era la demostración fehaciente de la derrota del enemigo frente a la comunidad, el éxito en la defensa del territorio y los bienes contra acciones de los invasores [...] la decapitación constituía una técnica del desmembramiento total del otro, parte ritual en sí misma (Malvido, 1997: 29-49)



Fracción de figura 19.

La joven, de pie, en la mano izquierda y con orgullo sostiene la cabeza del decapitado, mientras que con su mano derecha señala al degollado. El gran señor Tariacuri, sentado en un banquito de color azul, símbolo de poder, recibe con beneplácito a la joven. La forma didáctica de pintar la recuperación del honor de Tariacuri es que, a los pies de la joven, del lado izquierdo, en el piso se encuentra, inerte, el resto del cuerpo ensangrentado de la víctima.

Las múltiples representaciones con que se manifiesta la muerte digna se pueden encontrar en la figura 20. En ella, una vez ejecutada la tarea de la joven enviada por Tariacuri para vengar el honor de su hijo, en el capítulo XIII de la segunda parte, titulado: “Como Tariacuri mandó cocer a Naca y le dio de comer a sus enemigos”,¹³ se plasman las tradiciones de ofrecer los brazos, manos y piernas cocidas de un señor principal, como alimento a sus enemigos, bajo

¹³ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 54 × 150 mm, con la siguiente descripción: “El sacerdote Naca es cocido y comido por sus enemigos.” Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial <<http://tbme.patrimonional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

las siguientes indicaciones: “que le cuezan los dos muslos [...] que haga con ellos la salva de los dioses. Y el cuerpo y las costillas llévenlo a los isleños para que hagan la salva, y los brazos llévenlo a *Curýnguarro* para hacer la salva [...] vayan a llevar esta carne y que la pongan en cestas y que la cubran con cerezas y en cada una dellas estarán las piernas y muslos” (De Alcalá, 2013: 57). La imagen, a su vez, describe esas órdenes de la siguiente manera:



Figura 20. “Como Tariacuri mandó cocer a Naca y le dio de comer a sus enemigos”. Fuente: De Alcalá (2013: 58).

En el lado superior izquierdo se muestra la cocción; en una gran olla las piernas, pies y manos del cautivo. Debajo de la olla están algunos hombres cuidando el fuego de la carne deificada y tal vez a la espera de su cocción están los sacerdotes al centro de la imagen. En el lado derecho se ve como una vez cocida la carne ésta es consumida por el sacerdote, quien permanece sentado en un pequeño banco azul, junto a sus mujeres. Ellas, aunque tienen el pecho descubierto, pueden ubicarse como mujeres por las naguas coloridas, al igual que la imagen anterior de la mujer que porta un vestido con el mismo estampado y color.

En el texto y en la imagen se observa que sólo las cuatro extremidades eran consumidas como alimento. De acuerdo con Michael Harner, para el caso de los aztecas, en Tenochtitlan: “The torso of the victim, in Tenochtitlan at least, went to the royal zoo to feed carnivorous mammals, birds, and snakes” (1977: 120).¹⁴ Ahora bien, no se tiene registro alguno de que en

¹⁴ Traducción propia: El torso de la víctima, al menos en Tenochtitlan, fueron al zoológico real para alimentar a los mamíferos carnívoros, aves y serpientes.

el imperio tarasco existiera un “zoológico” real; sin embargo, en el tercer apartado, cuando se hace un recuento de las labores desempeñadas por los señores principales, se sabe que criaban diversos tipos de animales: “Había otro que era guarda de las águilas grandes y pequeñas y otros pájaros, que tenía más de ochenta águilas reales y otras pequeñas en jaulas. Y les daban de comer del común, gallinas. Había otros que tenían cargo de dar de comer (a) sus leones y adives y un tigre y un lobo que tenía. Y cuando eran estos animales grandes, los flechaban y traían otros pequeños” (De Alcalá, 2013: 180). Este tipo de animales descritos pudieron ser los beneficiarios de alimentarse con el torso, como lo menciona Michael Harner en el caso que referimos.

Comer la carne de quienes habían sido sacrificados después de dar la “salva” a los dioses formaba parte de sus ritos religiosos, pero el hecho de ingerir carne de un sacrificado por equivocación o por engaño era considerado como motivo de traición por consumir carne que no era digna de los dioses. La carne ingerida por equivocación en este apartado era de una persona que no estaba destinada para el festín de los dioses:¹⁵ “ven acá, ve y corre cuanto más pudieres y qué si no ha comido la carne, que no la coma, porque no era esclavo de Tariacuri. Dice el que enviamos para hacer ente. Que si no le ha comido, que no coma en ninguna manera, porque es el sacerdote Naca” (De Alcalá, 2013: 59).

Por lo que en la parte inferior derecha se puede ver a las mujeres, con la mano en la boca, intentando devolver la carne de los sacrificados que habían digerido, pensando que era carne deificada. De esta manera se comete, por ignorancia, una traición, la cual debía pagarse; más adelante se explicará la imagen que relata el pago de esta traición.

¹⁵ Así como se explicó en el capítulo anterior, la ingesta de carne no podía ser considerada como canibalismo, ya que lo que lo hacía digno era el rito por el cual debía ser comida la carne; ni la persona sacrificada ni el sacerdote eran dignos, solamente el ritual deificaba, y al no pasar la persona por el ritual de deificación, se consideraba como abominable comer carne humana, aunado a que era considerado como traición.

La muerte indigna en el sistema de justicia de los tarascos

La muerte por “porra” o mazo se aplicaba a los malhechores y cautivos de guerra, la cual era percibida como una muerte infame, ya que se consideraba que el deceso de quienes morían de esa manera no era útil a los dioses ni a la humanidad. Entre los tarascos, el encargado de aplicar la justicia era el *cazonci*, y había un día para que se presentaran ante él los casos y se llevara a los denunciados a la *vázcata* o cárcel. Al día siguiente, después de la fiesta de *Equata cónsquaro* o de las flechas, el *petamuti*, quien juzgaba a los delincuentes, escuchaba las acusaciones y se encargaba de deliberar, mediante las evidencias que le presentaban, si era verdad o mentira lo que allí se decía. A quien incurría en un tipo de delito, se le daban tres oportunidades para que modificara de actitud; sin embargo, en la cuarta ocasión en que se le acusaba de cometer el mismo ilícito, la sentencia era la muerte por porra. Las causas para que se aplicara la porra eran varias:

Los que no habían ido a la guerra y se volvían della sin licencia. Los malhechores; los médicos que habían muerto alguno; las malas mujeres; los hechiceros; los que iban de sus pueblos y andaban vagamundos; los que habían dejado perder las sementeras del caconzi por no desherballas, que eran para las guerras; los que quebraban los maguéis y a los pacientes en el vicio contra natura (De Alcalá, 2013: 14).

En el capítulo VIII de la tercera parte titulado: “De la justicia que hacía el *cazonci*”,¹⁶ se encuentra la figura 21, en cuya parte posterior derecha se simboliza al *cazonci* sentado en un banco pequeño con su arco y flechas; aunque en la escena no está efectuando ninguna muerte o escuchando sentencia, él

¹⁶ El tamaño original de la imagen que representa ese capítulo tiene medidas de 110 × 148 mm, con la siguiente descripción: “De la justicia que hacía el *Cazonçi*”. Información tomada de la página en línea de la biblioteca del Escorial: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>.

debe está presente a lo largo del proceso que sigue el *petamuti*, quien, al momento de impartir justicia, antes de deliberar, debía consultar al *cazonci*, sobre la sentencia final. El *cazonci* aparece en el interior de su casa, símbolo del poder que representa. Su actitud es la del observador y quien al final de la evidencia juzgada, dicta sentencia. Un poco más abajo, en alusión a la jerarquía que le corresponde, se encuentra el *petamuti*, también sentado en un pequeño banco color azul, y su actitud es la del que pregunta a los acusados y los escucha con paciencia y sabiduría.

Quienes cometían algún tipo de acto ilícito espezaban el turno para ser sometidos a juicio. La expresión de su rostro evidentemente no es muy alentadora. Sus bocas fueron dibujadas con una línea curva hacia abajo ya que de ser sentenciados negativamente, eran conscientes de la muerte que les esperaba, pues casi junto a ellos, una vez conocida la sentencia, se iba cumpliendo la sentencia de muerte por porra a quienes así habían sido condenados. En la parte superior izquierda de la figura 21, simulando la distancia que mediaba entre lo que sucedía y el pueblo, aparecen muchas cabezas que observan lo que allí sucede, con la intención deliberada de expresar la curiosidad que entre los pobladores causaban estos juicios.

En el texto de la *Relación de Michoacán* se dice que: “el que era hechicero, rompíanle la boca con navajas y arrastraban vivo y cubríanle de piedras, y así le mataban” (De Alcalá, 2013: 203), pero la sentencia no se daba por el hecho de ser hechicero, sino porque al aplicar mal sus conocimientos, había causado la muerte de alguna persona. Este tipo de delito debía ser comprobado llevando un dedo de la persona afectada ante el *petamuti*. En la figura 21, en la parte inferior, puede verse a un personaje herido de la boca, posiblemente él haya sido un “hechicero”. Esa figura es muy interesante, pues además le sacaron los ojos, le están extrayendo una parte de la cabellera, mientras que con una cuerda le están sujetando o desprendiendo la pierna derecha.

Al lado izquierdo y derecho del malhechor descrito en el párrafo anterior se encuentran dos hom-

bres boca arriba, completamente desnudos, a quienes se les aplicaba tormento en los genitales hasta que murieran. Se les introducía un mazo, al parecer de madera, el cual se golpeaba a su vez con una porra, quizá por haberlos declarado culpables de adulterio. En el texto no podemos encontrar la descripción de estas dos sentencias pero, como a cada persona se le sancionaba según el delito cometido, posiblemente el que fue herido en los genitales cometió adulterio con alguna mujer del cazonci, y al que lo atraviesan con un madero en el estómago pudo robar comida de la que está destinada a los guerreros. A un lado de las figuras descritas, amarradas, se encuentran dos mujeres completamente desnudas, esperando recibir el castigo que les correspondía conforme al delito cometido. De una de ellas, en la parte del cuello, brota sangre.

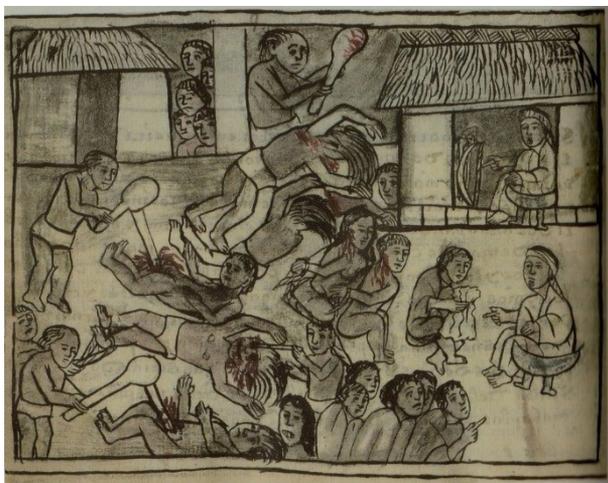


Figura 21. "De la justicia que hacía el cazonci". Fuente: De Alcalá (2013: 202).

En la parte posterior y al centro de la ilustración se efectúa la sentencia más recurrida entre la muerte infame: por porra, y debajo del individuo exánime por el golpe en la nuca, está un hombre con el brazo mutilado y el resto de su cuerpo boca abajo. Las causas por la que cercenaba una extremidad son inciertas, ya que el relato no lo menciona, pero pudieron ser a causa de la dimensión de sus fechorías —como hurto—. Al lado de él yacen dos personas que, aunque no fueron sentenciadas a muerte, tienen heridas

en las orejas con las manos atadas detrás, ello debido a que "el hombre que tomaba a su mujer con otro, les hendían las orejas a entrambos, a ella y al adúltero, en señal que los habían tomado en adulterio" (De Alcalá, 2013: 14); de esta manera, aunque no morían, quedaban marcadas en vida y así el resto de la sociedad reconocía en ellos que habían incumplido con las normas sociales.

Otra imagen que complementa el tema de la aplicación de la justicia entre los tarascos es la representada en la figura 22, contenida en el primer capítulo de la segunda parte titulado: "Siguese la historia como fueron señores el Cazonci y sus antepasados en esta provincia de Mechoacan, de la justicia general que se hacía" (De Alcalá, 2013: 14).

Aun cuando las sentencias de muerte son menos explícitas que en la figura 21, en la lámina se plasma la función de quienes eran los encargados de ejecutar la sentencia y quienes formaban una pieza importante de la fiesta de la justicia. En la parte derecha de la figura 22 aparece en mayor tamaño el cazonci, con su banco con grandes accesorios de oro y su gran flecha adornada con finas plumas. A lo largo de la parte inferior están los "caciques", señores principales de las provincias, distinguidos por su vestimenta y porque se encuentran fumando tabaco. Los principales eran los únicos que podían fumar, pues se tenía la creencia de que el humo servía como portal entre la tierra y el mundo de los dioses, por lo que ese privilegio estaba reservado para las figuras con más jerarquía. De las largas pipas de color café de los señores principales salían unas cuantas hilachas de humo, en líneas grisáceas difuminadas.

En otro punto, al centro de la figura 22, aparecen los prisioneros, hechiceros y culpables de cualquier delito, atados con las manos hacia atrás, y en sus rostros se dibuja la cara de la tristeza con líneas sobre sus mejillas y la boca en forma de "u" invertida. La única persona que ha sido juzgada y golpeada fuertemente en la nuca es una "mala mujer". Bajo ese término se entendía a las mujeres viudas del cazonci que fueron acusadas de adulterio. El adulterio era un delito duramente castigado, sin importar que se

Los actos de traición debían pagarse con la vida y su castigo era otra de las maneras en que la muerte se consideraba infame. De ser descubierto un acto de traición entre linajes, éste debía pagarse con la vida y con la vida de todo su pueblo. En la figura 20, en donde se representa que el cazonci ofreció a los caciques carne que no era digna de ingerir, todo el pueblo debió pagar de la siguiente manera: “Deshácele las trojes, échalas por el suelo las casas y quítales los bezotes y tranzados y las orejeras, que por soberbia hicieron lo que hicieron. ¡Que cómo nos han tratado y qué afrenta nos han hecho! Y apedréalos. Y a sus mujeres quítales las naguas y faldillas y deshonraldas echándoles tierra a las mujeres” (De Alcalá, 2013: 61).

Y así sucedió, los guerreros se dirigieron al poblado para hacer cumplir la orden de su soberano. En el capítulo XVI de la segunda parte, titulado: “Como Zurunban hizo deshacer las casas a los de Tariacuri y como fueron flechados dos señores primos de Tariacuri y sacrificadas sus hermanas”.¹⁸



Figura 24. “Como Zurunban hizo deshacer las casas a los de Tariacuri y como fueron flechados dos señores primos de Tariacuri y sacrificadas sus hermanas”. Fuente: De Alcalá (2013: 61).

Nuevamente nos encontramos con un ícono-texto en dos planos. En el lado izquierdo se narra la destrucción que sobre el linaje de los tariacuri cayó cuando Zurunban descubrió el engaño de que fue objeto. Al deshacerle las casas se aprecia cómo retiran los techos amarillos, que representan la jerarquía. A los cautivos se les toma del pelo y se

¹⁸ No se tiene registro del tamaño de la ilustración de este capítulo, pero cuenta con la siguiente descripción: “El sacerdote mayor, capitán general”. Información tomada de la página en línea de la Biblioteca del Escorial <http://rbme.patrimoniacionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>.

limpia la afrenta quitándoles los bezotes y cortándoles el pelo, denigrándolos socialmente con ello, mientras que a sus mujeres y a sus hijos los exhiben desnudos. A ellas, en señal de que han sido deshonradas, y a los hijos, para que con su cuerpo cubran la vergüenza de sus madres. En sus rostros se dibuja la tristeza con la boca como un “u” al revés. En el lado derecho se describe cómo los van echando del pueblo y entre flechas y muertos los van empujando hacia el lago.

Consideración de la muerte violenta

La “violencia” en la guerra, en los sacrificios y en los tipos de muertes que venimos refiriéndonos —la muerte digna e infame— es un subtema que subyace a cada una de las imágenes incorporadas en el examen aquí planteado. Pero para poder categorizar a las imágenes como violentas primero hay que responder la pregunta: ¿qué se entiende por muerte violenta? Según autores como Louis-Vincent Thomas, en su obra *Antropología de la muerte*: “La muerte violenta resulta del empleo de la fuerza o de algún accidente brusco: golpes, heridas, traumatismos de origen criminal o delictuoso” (1983: 227); por su parte, Jesús Luy y Maura Ramírez, en su texto sobre *Cuerpo y mente ante la muerte violenta*, la describen como: “La muerte violenta comprende casos cuyo mecanismo de producción es claro y evidente con origen físico, mecánico, biológico o químico” (1997: 67); el mecanismo de muerte violenta que mejor encaja con lo representado en las imágenes de la *Relación de Michoacán*, según los autores, sería el homicidio, ya que “es resultado de la acción violenta y voluntaria cometida contra una persona y jurídicamente se define como privación antijurídica de la vida de un ser humano. Cualquiera que sea su edad, sexo, raza o condición social” (Luy y Ramírez, 1997: 67-76).

Aclarada la definición de muerte violenta, bien podemos cohesionarla tanto con el relato del texto —descrito en el capítulo anterior—, como con las imágenes que claramente muestran este tipo de muerte; sin embargo, hay que recordar que en la sociedad

tarasca esos tipos de muerte aparentemente violenta, por la manera de efectuarse, como eran un golpe con la “porra” en la nuca que causara el deceso (figura 23), la decapitación (figura 19), “desollar” como sentencia en la ejecución de la justicia (figura 21), los sacrificios (figura 13) y la extracción del corazón (figura 15), estaban justificados en sus valores religiosos, además era parte de su cultura, así como de su racionalidad del mundo. Por lo tanto, no pueden considerarse como muerte violenta, porque ni siquiera era castigada la persona que la ejecutaba; muy al contrario: la persona encargada de llevar a cabo dichos actos estaba cumpliendo con sus creencias bajo el sistema de control que la sociedad marcaba hacía la misma.

Conclusiones preliminares

Como se pudo apreciar a lo largo del presente texto, se hizo un recorrido por las formas en que encontramos, a lo largo de distintos pasajes del ícono-texto de la *Relación de Michoacán*, la representación de la muerte. Con ese propósito, en un primer momento se planteó un breve recuento de los primeros códices michoacanos que se conocen y datan del periodo colonial temprano, surgidos en una sociedad ágrafa, y cómo la *Relación de Michoacán* ha sido clasificado por diversos especialistas como códice mixto.

Nos centramos en el análisis de la iconografía de la muerte y la concepción que como pueblo guerrero prevaleció entre los tarascos, en el sistema de valores económicos, políticos y sociales. Al hacer un recuento de las ilustraciones que acompañan las descripciones de la muerte nos dimos cuenta que las interpretaciones de la misma se hacían a partir de la conceptualización de la muerte como una pérdida con dignidad o, en contraparte, la muerte infame, como la consecuencia para quien trasgrede las normas y comportamiento social. A partir de esas nociones, en un primer momento nos detuvimos en el análisis general de la iconografía de la muerte. En varias de las estampas contenidas en el documento de la *Relación...*, la muerte estaba asociada a la guerra y los valores

derivados de ella, como eran: el honor, la hombría, el arrojo, la entrega, en contrapunto con la cobardía, la irresponsabilidad, el vicio, etcétera.

De las cuarenta y cuatro imágenes con que cuenta el manuscrito de la *Relación de Michoacán*, dieciocho contienen escenas sobre la muerte, las cuales, por cuestiones de método, se explicaron reagrupadas en un orden imaginado: desde los preparativos para la guerra, cómo se instruía a los guerreros en ese arte y cómo el tema de la guerra era el factor fundamental del poderío tarasco.

Las imágenes, como complemento del texto narrativo, nos permitieron entender los valores que sobre el honor o la deshonra regían a la sociedad tarasca, a la vez que evidenciaron por qué ese grupo humano se convirtió en uno de los más fuertes imperios mesoamericanos el cual, después de los aztecas, llegó a dominar a otros grupos y culturas. Las ilustraciones como recurso codificado facilitaron el análisis de la cultura de la guerra que poseían, el tipo de armamento que utilizaban, las jerarquías y las formas de participación, los ritos de carácter religioso que alrededor de la misma se organizaban, así como el reconocimiento de la forma en que quedaron dibujados los espacios de la guerra y sus principales actores. Fue muy ilustrativo recolectar esa información por temas, para determinar los distintos episodios de la organización social en que el tema e iconografía de la muerte se modificaba.

A partir de los elementos hasta aquí desarrollados se puede afirmar que la muerte en la guerra estaba cargada de una fuerte connotación de honra y dignidad, por lo que la guerra en el Imperio tarasco y el poder que acumularon figuras como Tariacuri tenían una justificación teológica, lo cual se explica en el apartado dedicado a la muerte digna, con sus respectivas imágenes. Por tanto, durante la guerra había dos tipos de muerte que solían ocurrir: la que acontecía con honor y la que se consideraba infame.

Se hizo una reconstrucción de cómo se llevaba a cabo el acto fúnebre de un señor principal y los sentimientos que alrededor del mismo afloraban en la sociedad; se estudió la iconografía de la concep-

ción que sobre los sacrificios tenían los tarascos y el sistema de justicia que prevaleció, como una de las formas de organización social y política plenamente establecido. A través de un juicio público, el cazonci era el encargado de la impartición de justicia. El *petamuti*, en su representación, iniciaba un juicio en contra de quien hubieses sido señalado de haber cometido una falta. El sistema jurídico era muy eficaz, pues si llegase a comprobarse su culpabilidad, se señalaba de inmediato el tipo de condena que debía cumplir. Del resultado del juicio se sabía si se conservaba o perdía el honor individual o familiar y, en caso de haberse declarado la pena de muerte, la misma era concebida como digna o infame.

Los tarascos, antes de la llegada de los españoles, poseían un sistema rígido de gobierno y como el pueblo disciplinado y guerrero que eran, podemos decir, no toleraron la falta de cumplimiento de las tareas a quien le fueron recomendadas; eran mal vistos el adulterio, vicios como la ingesta de la carne humana, el consumo de bebidas embriagantes que no estuvieran previstas dentro de las celebraciones de sus ritos y fiestas de carácter religioso. Celebrar o denigrar la pérdida de una persona y los sentimientos de dolor producidos por la muerte, dependieron del cumplimiento de esa moral entre los tarascos.

Bibliografía

- ALBERÚ GÓMEZ, María del Carmen (2012), “*Relación de Michoacán y el Códice Florentino: La huella medieval en dos códices del siglo XVI*”, tesis doctoral, Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Autónoma de Barcelona.
- BATALLA ROSADO, Juan José, (2008), “los códices mesoamericanos: métodos de estudios”, *Itinerarios*, vol. 8, pp. 44-65.
- BIBLIOTECA DEL ESCORIAL, recuperado de: <<http://rbme.patrimonionacional.es/Busqueda-en-Catalogo.aspx?id=5>>, consultada: 09 de agosto de 2016).
- BIBLIOTECA DIGITAL MEXICANA, *Códice Huetamo*, recuperado de: <http://bdmx.mx/responsive/detalle_documento/?id_cod=30>, consultada: 01 de agosto de 2016).
- DUPEY GARCÍA, Élodie, (2015), “El color en los códices prehispánicos del México Central: identificación material, cualidad plástica y calor estético”, *Revista Española de Antropología Americana*, Madrid, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Autónoma de México, vol. 45, núm. 1, pp. 149-166.
- ESPEJEL CARBAJAL, Claudia (2008), *La justicia y el fuego dos claves para entender la Relación de Michoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán.
- GALARZA, JOAQUÍN, 1997, *Códices y pinturas tradicionales indígenas en el Archivo General de la Nación (Catálogo gráfico comparativo de los códices y pinturas tradicionales indígenas en el Archivo General de la Nación)*, México, Amatl, Tava, Librería Madero.
- HARNER, Michael, (1977), “The enigma of Aztec sacrifice”, *Natural History*, New School for Social Research, vol. 86, núm. 4, pp. 66-91.
- HELLER, Agnes (1980), *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Editorial Fontana.
- LEÓN PORTILLA, Miguel (2011), *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, FCE.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo, (2016), “La cosmovisión de la tradición mesoamericana. Tercera parte”, *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm.70, pp. 73- 87.
- LUY QUIJADA, Jesús y RAMÍREZ GONZÁLEZ, Maura (1997), “Cuerpo y Muerte ante la muerte violenta”, en Elsa MALVIDO (coord.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Hors Collection, pp. 67-76.
- MALVIDO Elsa, (1997), “Civilizados o salvajes. Los ritos al cuerpo humano en la época colonial mexicana”, en Elsa MALVIDO (coord.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Hors Collection, pp. 29-49.
- MARTÍ, Samuel (1960), “Simbolismo de los colores, deidades, números y rumbos,” en: *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad autónoma de México, vol. 2, pp. 93-127.
- ROSKAMP, HANS (2000), “El carari indígena y las láminas de la *Relación de Michoacán: Un acercamiento*”, en Jerónimo DE ALCALÁ, *La Relación de las ceremonias y los ritos y población gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 235-264.
- _____ (2005), Pre-Hispanic and Colonial Metallurgy in Jicalán, Michoacán, México: An Archaeological Survey” Foundation for the Advancement of the Mesoamerican Studies, recuperado de: <<http://www.famsi.org/reports/02011/section01.htm>>, consultada: 01 de agosto de 2016).
- _____ (2013), “El lienzo de Jucutacato, la historia sagrada de los nahuas de Jicalán, Michoacán”, *Arqueología Mexicana*, núm. 123, vol. 21, pp. 47-54.

SALAZAR SIMARO, Nuria (2000), “El arte en tiempos de fray Bernardino de Sahagún. Tres obras ilustradas del siglo XVI,” en Jesús PANIAGUA PÉREZ, (coord.), *Fray Bernardino Sahagún y su tiempo*, León, Universidad de León / Instituto Leonés de Cultura, pp. 299- 320.

THOMAS, Louis-Vincent (1983), *Antropología de la muerte*, México, FCE.

TIESLER BLOS, Vera, (1997), “El esqueleto muerto y vivo. Algunas consideraciones para la evaluación de restos

humanos como parte del contexto arqueológico”, en Elsa MALVIDO (coord.), *El cuerpo humano y su tratamiento mortuario*, México, Hors Collection, pp. 77.89.

TUDELA, José, (1956), “Descripción del Códice”, en Jerónimo de ALCALÁ, *Relación de Michoacán*, Madrid, Ediciones Aguilar, 1956, pp. VII-VIII.